

L'INFLUENZA DI T.S. ELIOT SUL TEATRO DI JERZY GROTOWSKI

Andrea Oppo*

Abstract – Raramente è stata messa in luce l'importanza che Thomas Stearns Eliot ha avuto nello sviluppo della concezione teatrale di Jerzy Grotowski. Eppure il regista polacco, il cui lavoro teorico ha avuto un peso enorme nella teoria e nella pratica teatrale della seconda metà del Novecento, ha mostrato più volte il suo amore incondizionato per il poeta inglese e alcune prove, anche testuali, ne mostrano l'influenza diretta e decisiva. Questo articolo cercherà di affrontare i nodi cruciali della ricezione eliotiana da parte di Grotowski: in particolar modo in relazione alla figura di Cristo, così come rappresentata da Grotowski, e al simbolo oggettivo che questa incarna e che in qualche modo si pone, nella visione dell'autore polacco, alla fine del teatro stesso.

Uno degli innumerevoli effetti che l'opera di T. S. Eliot ha avuto sulla cultura e sul pensiero dei suoi contemporanei è stato l'impatto – per tanti versi sotterraneo, ma decisivo – su uno dei massimi teorici del teatro nel Novecento, quale è, senza ombra di dubbio, il regista polacco Jerzy Grotowski. Sono tante le questioni che entrano in gioco nel rapporto tra i due autori, a partire dalla centralità, nel regista polacco, dell'interpretazione di Amleto proposta dal poeta inglese, ai temi cristiani presenti in Grotowski e in parte derivati da Eliot; alla presenza prepotente della poesia eliotiana nell'ultima opera “ufficiale” di Grotowski, *Apocalypsis cum figuris* (1968), e nel “Cristo” in essa rappresentato; e, ancora, l'influsso della sua poetica sul passaggio dalla fase cosiddetta “parateatrale”, degli anni settanta, a quelle degli anni ottanta: il “Teatro delle sorgenti” e, più di tutte, il “Dramma oggettivo”.

In questo articolo saranno messe in luce alcune delle precedenti questioni e, in particolare, quelle forse più essenziali: ovvero l'assimilazione della poesia di Eliot nell'idea di teatro di Grotowski e l'assunzione teorica, da parte di quest'ultimo, del tema del “correlativo oggettivo”. Come esempio di tutto questo – il più evidente e importante – sarà analizzato il ruolo dei versi eliotiani presi da *Ash Wednesday* e inseriti al culmine di *Apocalypsis cum figuris*, quale senso ultimo e paradossale di quel “Cristo oggettivo” che Grotowski, rifacendosi a Eliot, fa emergere sulla scena.

* Professore associato di Estetica ed Ermeneutica filosofica presso la Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna.

1. La lezione di Amleto e il “correlativo oggettivo”

Non deve meravigliare il fatto che il nome di T. S. Eliot non appaia in modo esplicito, al pari di altri autori, nei testi delle produzioni grotowskiane o nelle dichiarazioni pubbliche, o ancora nei brevi e sporadici scritti del regista polacco¹. Non è cosa scontata che le fonti davvero importanti per lo sviluppo del pensiero di Grotowski siano poi state quelle esplicitate nei suoi discorsi o nelle sue opere. Anzi, spesso è vero il contrario. Per esempio Artaud, citato diverse volte in conferenze pubbliche da parte di Grotowski e sovente a lui paragonato dalla critica, risulta all’atto pratico poco utile alla ricerca grotowskiana che è, nella sua essenza, metodo più che idea, laddove, anzi, l’idea nasce e vien fuori precisamente da questioni di metodo². Ma lo stesso si può dire dei teorici del metodo per eccellenza, come Stanislavskij e Mejerchol’d, anch’essi nominati diverse volte nei suoi interventi, che per Grotowski sono dei punti di partenza essenziali ma dai quali il suo metodo diverge sensibilmente, per non dire in modo radicale. Ugualmente, passando ai testi dei suoi lavori, riferimenti diretti come Shakespeare, Calderon de la Barca e Thomas Mann sono adottati più che altro per essere trasfigurati e rivoltati, come era intento esplicito delle regie del Teatro Laboratorio da lui diretto. Per questa ragione, più che di reali fonti di ispirazione si può parlare, per il regista polacco, con maggiore facilità di “materiale di lavoro” sul quale egli operava come *autore* più che come interprete fedele. Erano, evidentemente, non l’origine ma piuttosto il punto di arrivo della sua ricerca³.

¹ È bene ricordare che l’opera di Grotowski, per una sua scelta precisa, è più assimilabile a quella di autori di tradizione orale che a quelli di tradizione scritta. Su questo punto si leggano le parole di uno dei maggiori studiosi di Grotowski, Richard Schechner: «Grotowski non ha scritto alcun libro. La maggior parte di quello che appare sotto il suo nome sono registrazioni di incontri o interviste. Dei quattordici pezzi presenti in *Per un teatro povero* solo quattro sono stati scritti da Grotowski [...] Delle cinque grandi forze del teatro europeo del ventesimo secolo – Stanislavskij, Mejerchol’d, Brecht, Artaud e Grotowski – Grotowski è quello che ha scritto di meno» (R. SCHECHNER, “Exoduction” in R. SCHECHNER–L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London & NY 1997, p. 466. Traduzione nostra).

² Sull’opinione di Grotowski riguardo ad Artaud si veda: J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, tr. it. M. O. MAROTTI, Bulzoni, Roma 1970, pp. 30-31, 135-144, e 235-236. «Artaud è stato un eccezionale visionario, ma i suoi scritti rivestono uno scarso valore metodologico perché non nascono da una lunga ricerca pratica. Essi costituiscono una sorprendente profezia, ma non un programma» (*ivi*, p. 31).

³ Su questa questione del rapporto del regista col testo messo in scena si possono vedere diverse prese di posizione di Grotowski. Una su tutte, a titolo esemplare, è l’intervista rilasciata a Naim Kattan nel 1967 e pubblicata su *Arts et Lettres, Le Devoir* (luglio 1967), e successivamente ristampata col titolo “Il teatro è un incontro” in J. GROTOWSKI, *Per*

Il caso di Eliot è totalmente diverso e in tal senso potrebbe essere paragonabile solo a quello di Dostoevskij, ma, rispetto al romanziere russo, in una maniera forse più significativa e con una presenza più costante negli anni. In *Apocalypsis cum figuris*, ad esempio, sia Eliot che Dostoevskij appaiono in una forma più pura e vicina all'originale. Non si tratta più, come in altri casi, di trasfigurazione o dialettica, ma di un rapporto che appare quasi come quello tra maestro e discepolo.

Un primo esempio lampante di questo è il rapporto di Grotowski con il dramma *Amleto*. Lo *Studio su Amleto* – ispirato liberamente all'opera *Studium o Hamlecie* (1904) del poeta e drammaturgo polacco Stanisław Wyspiański – fu messo in scena dal Teatro Laboratorio in circostanze molto difficili a Opole, in Polonia, nel 1964, ed è considerato dalla critica come la produzione grotowskiana di minor successo in assoluto. Difficile, in effetti, non riconoscere che sia così: come riferito da Jennifer Kumiega, ci furono, in totale, soltanto venti messe in scena, alle quali assistettero alcune centinaia di spettatori⁴. In seguito, l'esperienza venne chiusa e abbandonata per sempre. Lo stesso Grotowski e il suo più stretto collaboratore Ludwik Flaszen non fecero mai più menzione di questo lavoro, quasi che non fosse mai esistito, e ancora oggi ve n'è a mala pena traccia negli studi critici relativi al Teatro Laboratorio. Dalle poche testimonianze risulta come la produzione di Grotowski avesse, in realtà, poco a che vedere con il testo originale di Wyspiański. Se quest'ultimo, per così dire, portava il Principe di Danimarca nel contesto politico, sociale e culturale polacco, e adattava il dramma a un messaggio politico per la nazione, l'*Amleto* di Grotowski aveva come tema fondante l'alienazione e, in tal senso, rappresentava «un importante precursore di *Apocalypsis cum figuris* nell'abbandono della convenzione teatrale e nel tentativo di creare un "atto totale collettivo"»⁵. Come scrisse Józef Kelera in una recensione di questa produzione: in un simile trattamento del testo «non è importante chi sia realmente Amleto, ma come egli sia visto dagli occhi degli "altri", mistificato nella loro visione, deformato dalla loro pressione»⁶. Il baricentro è tutto sugli attori, sulla visione "altrui", laddove il personaggio Amleto è l'"outsider", quello che conta meno di tutti: conta invece il dramma nel suo complesso, soprattutto per ciò che ha che fare con la vita reale di chi lo legge o lo mette in scena. Si intravede qui *in*

un teatro povero, cit., pp. 65-70.

⁴ J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London 1985, p. 74.

⁵ *Ibidem*. A proposito dello *Studio su Amleto* si veda J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., pp. 42-43 e 72-74.

⁶ Citato in Z. OSIŃSKI-T. BURZYŃSKI, *Grotowski's Laboratory*, Warsaw 1979, p. 35.

nuce, ma molto chiaramente, la successiva poetica di Grotowski, quella che emergerà pienamente nelle produzioni della fine degli anni sessanta, in particolare nel *Principe Costante* e in *Apocalypsis cum figuris*, e che verrà in parte teorizzata nell'unico suo scritto, *Per un teatro povero*. Ma negli anni dello *Studio su Amleto* Grotowski frequentava assiduamente i testi di Eliot⁷ e non è difficile scorgere nell'esperienza "fallimentare" di quella produzione, proprio la presenza della lettura eliotiana dell'*Amleto*. Le parole di Eliot su Amleto, «dominato da un'emozione che è inesprimibile perché è in eccesso ai fatti quali appaiono»⁸, si possono tranquillamente riferire a Grotowski. E ugualmente l'idea che *Amleto* sia un'opera non riuscita, un vero «insuccesso artistico», come dice Eliot⁹, proprio per l'impossibilità di portare alla luce, contemplare o forgiare in arte i suoi contenuti. L'eccesso visto da Eliot nell'*Amleto* è l'eccesso percepito da Grotowski: unico tema, si può dire, di tutte le sue produzioni, quasi sempre prive di un vero testo e che negli anni si sarebbero avviate progressivamente a un'uscita dall'arte stessa. Lo scacco dell'*Amleto* di Shakespeare, in chiave eliotiana, cioè l'impossibilità strutturale di essere opera d'arte, il "di più" dell'opera rispetto all'opera stessa, è il punto di consapevolezza che ha mosso Grotowski nella sua ricerca di una verità extra-artistica o, per usare un termine tanto caro al regista, di una verità come "incontro"¹⁰. L'arte come evento chiuso, strutturato, è una gabbia stretta che la verità eccede di continuo. E Grotowski è sicuramente interessato a quella verità, libera e mobile, non a un suo adattamento artistico. Da qui la sua ben nota rinuncia all'arte e al teatro, definitasi nel rifiuto di nuove produzioni dopo *Apocalypsis* e nel limitare a pochi intimi la visione dei suoi lavori "parateatrali". Tutto questo a partire dalla fine degli anni settanta fino alla sua morte avvenuta nel 1999. Tuttavia, lo scacco dell'arte, così come lo scacco di Amleto, unitamente alla ricerca della *totalità* dell'esperienza dell'individuo, non hanno mai significato per Grotowski il caos o tantomeno l'isteria¹¹. Al contrario,

⁷ Si veda R. SCHECHNER-L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, cit. p. 24.

⁸ Cf. T. S. ELIOT, "Amleto e i suoi problemi", in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, tr. it. V. DI GIURO e A. OBERTELLO, Bompiani, Milano 2010, p. 125.

⁹ *Ivi*, p. 123.

¹⁰ Si vedano le parole di Grotowski: «The principle is the following – it is very clear if one understands the creative situation of the actor – one asks the actor who plays Hamlet to recreate his own Hamlet. That is, do the same thing that Shakespeare did with the traditional *Hamlet* [...] He must not illustrate Hamlet, he must meet Hamlet [...] Unity of action is not unity of action of the play. The audience knows that they are not seeing the real Hamlet in Denmark» (R. SCHECHNER – T. HOFFMAN, "Interview with Grotowski" in R. SCHECHNER-L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 53-54).

¹¹ Cf. a questo proposito le riflessioni di Grotowski su Artaud in J. GROTOWSKI, *Per un*

più crollavano i vincoli tradizionali del teatro più il regista polacco ricercava una disciplina interiore o quantomeno un punto di consistenza che meglio non sapeva definire se non come “oggettivo”. Ed è proprio la ricerca di questa oggettività a segnare un importante passaggio della vita artistica di Grotowski: nel 1982, a causa dell'istituzione della legge marziale, abbandonò la Polonia e sciolse il Teatro Laboratorio, per trasferirsi negli Stati Uniti dove la Rockefeller Foundation gli finanziò un programma di ricerca, in seguito portato avanti all'Università della California-Irvine, basato proprio sull'idea di “Dramma oggettivo”. È questa l'etichetta con cui si è soliti denominare la fase, che va dal 1983 al 1986, successiva alla ricerca parateatrale¹². Come fa notare Richard Schechner, Grotowski recuperò il termine da T. S. Eliot¹³, estendendo però il concetto al doppio rapporto spettatore-attore (una distinzione quasi o del tutto irrilevante per Grotowski), tale che la «catena di eventi», per usare l'espressione di Eliot¹⁴, sia anch'essa totale, ovvero sia di tipo psico-fisico, quasi a creare un'architettura oggettiva in senso gurdjefiano che includesse tutta l'arte come dato oggettivo.

È così che l'“oggettivo” – di contro agli isterismi o alle “stupidità” delle arti contemporanee, come diceva spesso Grotowski – diviene parola d'ordine della ricerca del regista e teorico del teatro. La sua ricerca si rivolge ai riti e alle cerimonie religiose nei quali, come riferisce l'autore stesso, «la poesia non è separata dalla canzone, la canzone non è separata dal movimento, il movimento non è separato dalla danza, la danza non è separata dalla recitazione»¹⁵. Quello stesso “correlativo oggettivo” che per Eliot stava a delimitare in maniera inequivocabile il dominio dell'arte autentica e il confine con la non-arte – tale che in sua presenza si poteva parlare di capolavoro artistico (*Otello*, *Antonio e Cleopatra* o *Coriolano* di Shakespeare) e in sua assenza di “insuccesso” (*Amleto*) – per Grotowski serve a stabilire, in un senso più ampio, l'azione umana, individuale, autentica e la differenza da quella inautentica, laddove il teatro e l'arte stessa sono solo una parte

teatro povero, cit., pp. 135-144.

¹² Un rapporto del 1984 descriveva il progetto in questa maniera: «“Objective Drama” is Jerzy Grotowski's term for those elements of the ancient rituals of various world cultures which have a precise, and therefore objective, impact on participants, quite apart from solely theological or symbolic significance. Mr Grotowski's intention is to isolate and study such elements of performative movements, dances, songs, incantations, structures of language, rhythms, and uses of space» (si veda R. SCHECHNER-L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 312).

¹³ *Ivi*, p. 285.

¹⁴ T. S. ELIOT, “Amleto e i suoi problemi”, cit., p. 124.

¹⁵ Le parole di Grotowski sono qui citate da Lisa Wolford in R. SCHECHNER-L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, cit., p. 289.

dell'intero che è l'essere umano. E tuttavia è una parte che identifica una correlazione oggettiva: una via d'accesso obbligata alla verità totale dell'essere umano. È questo probabilmente il nucleo essenziale della lezione estetica eliotiana così come fu assorbita ed ampliata da Grotowski.

Come si è visto, già a partire dalla fine degli anni settanta Grotowski aveva abbandonato quasi tutto del teatro, o perlomeno tutto ciò che noi consideriamo essenziale affinché si possa parlare di "teatro": un copione, un testo, una scenografia, uno spettacolo, il pubblico. A quel punto non si trattava più di spettacoli, ma di eventi privati a carattere sapienziale. Ma, in tutta questa rivoluzione, due cose non lasciò mai: l'attore e lo spazio scenico. Non lasciò il "luogo" del teatro, quale punto *correlativo oggettivo* dove l'attore-spettatore incontra se stesso, la propria verità: che non è, appunto, il caos, ma è un *dato*. Pur perseguendo esplicitamente la liberazione totale dell'essere umano, nella concezione di Grotowski non vi è mai il "relativo assoluto": ciò che si incontra, durante e alla fine, è sempre una *verità*. Nella sua personale ricerca di quest'ultima, *liberato* da tutti gli autori o interpreti (Shakespeare, Mann, Marlowe, Calderon, Słowacki, Wyspiański), da tutti i possibili *testi*, Grotowski si aggrappò a Eliot come a un silenzioso "maestro interiore", che sarebbe emerso in quanto tale, fuori da ogni nascondimento, al culmine della sua opera più audace e più significativa, *Apocalypsis cum figuris*.

2. Il "Cristo" di *Apocalypsis*

Fu proprio l'empatia con T. S. Eliot, secondo Margaret Croyden, a determinare la cifra estetica di questa produzione, «il metodo di condensare le metafore centrali da parte del poeta e la sua utilizzazione dei miti e della storia [...] il principio di Eliot del "correlativo oggettivo", la sua ricerca di concretizzare uno stato emozionale all'interno della sua poesia»¹⁶ sono tutti elementi ben visibili in quest'ultima opera di Grotowski. Il risultato di tutto ciò fu che *Apocalypsis cum figuris*, osserva Jennifer Kumiega, «come forma d'arte era forse più vicina alla poesia che a qualsiasi altra cosa»¹⁷. Come mette in luce Konstanty Puzyna, offrendo forse una delle migliori descrizioni di quest'opera:

¹⁶ M. CROYDEN, *The Contemporary Experimental Theatre: Lunatics, Lovers and Poets*, New York 1974. Citato in J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 93.

¹⁷ J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 92. Un resoconto completo della sceneggiatura di questa complessa e controversa produzione è fornito da Jennifer Kumiega, che assistette di persona a molte rappresentazioni tra il 1972 e il 1978. Cf. "Appendix. *Apocalypsis cum figuris*. Translation and personal account" (ivi, 239-271).

Sono le leggi della poesia, non della prosa, a dominare in questo caso: associazioni distanti, metafore che si accavallano, tableaux, azioni e significati che sbiadiscono continuamente l'uno nell'altro. Una volta di più, l'immaginario è tutto degli attori. È incarnato nel gesto e nel mimo, nel movimento e nell'intonazione, raggruppamenti e scambi di posizione, reazioni e contro-reazioni interne [...] I significati sono moltiplicati e incastrati tra loro; un viso di un attore esprimerà una cosa, il movimento della sua mano un'altra, la risposta del suo partner un'altra cosa ancora¹⁸.

E tuttavia, nonostante i livelli multipli di significato appena indicati, un filo conduttore di quest'opera esiste e, sulla scia della *Leggenda del Grande Inquisitore* di Dostoevskij, tratta del tema della Seconda Venuta: il ritorno di Cristo sulla terra ai giorni nostri. Un gruppo di persone normali entra in scena, insieme al pubblico, tutti vestiti con abiti d'uso quotidiano. Quando gli attori all'interno del gruppo trovano un vagabondo, un *idiota*, allora decidono di avviare una recita-gioco a sue spese: questi viene eletto il loro Salvatore. In quel momento gli attori scelgono di recitare i ruoli di Simon Pietro, Giovanni, Maria Maddalena, Giuda e Lazzaro. Poi vi è il Semplice/Cristo, il quale, proprio come il personaggio di Dostoevskij, l'Idiota, è la vittima innocente, il "puro di Dio", ma il cui nome, *Ciemny*, in polacco significa "l'Oscuro". Fedeli ai loro ruoli, gli attori recitano l'ultima cena, il tradimento, il Golgota e la Crocefissione. Tutte le azioni sono incentrate sul personaggio del *Ciemny*, quel "Cristo oggettivo", unico perno della scena, che produce nei suoi tormentatori svariati e contrastanti sentimenti: piacere, collera, pietà e accettazione finale. Nella scena finale, soltanto lui e Simon Pietro rimangono sul palcoscenico, con quest'ultimo nel ruolo del Grande Inquisitore.

Senza la pretesa di comprendere facilmente qualcosa che non è stato concepito per essere compreso a quel modo – ovvero una rappresentazione con una trama inesistente, creata all'istante dalle interazioni degli attori, dalle loro improvvisazioni e da un testo che cambiava di volta in volta (e che soprattutto voleva essere dichiaratamente "inutile" per un lettore esterno) –, ugualmente, dal resoconto di Jennifer Kumiega apprendiamo in modo significativo i versi di Eliot utilizzati da Grotowski e messi in bocca al suo Cristo. Quest'ultimo parla praticamente solo con parole eliotiane, e quasi sempre in replica a Pietro. Il dialogo-confronto tra Cristo e Pietro, in realtà, domina l'intero dramma, fin dall'inizio.

Intervenendo per la prima volta, attraverso i versi di Eliot, il *Ciemny-Cristo* replica alle parole di Pietro/Grande Inquisitore, riprese alla lettera

¹⁸ Citato in R. SCHECHNER-L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 88-90.

dalla *Leggenda* di Dostoevskij e che culminano con la domanda-chiave “Perché sei venuto a disturbarci?”:

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn
 I no longer strive to strive towards such things
 (why should the aged eagle stretch its wings?)
 Why should I mourn
 The vanished power of the usual reign?
 Because I do not hope to know again
 The infirm glory of the positive hour
 Because I do not think
 Because I know I shall not know
 The one veritable transitory power
 Because I cannot drink
 There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing again.
 Because I know that time is always time
 And place is always and only place
 And what is actual is actual
 Because I do not hope to turn again
 Let these words answer
 For what is done, not to be done again
 May the judgement not be too heavy upon us
 Because these wings are no longer wings to fly
 But merely vans to beat the air
 The air which is now thoroughly small and dry
 Smaller and dryer than the will
 Teach us to care...¹⁹

L’“ora positiva” è finita, e “ciò che è dato non sarà dato di nuovo”. Cristo torna per “dire una fine” e in quel *dire* c’è un senso nuovo: “Le ali non sono più ali per volare”. È una nuova, più antica verità quella annunciata nella Seconda Venuta. Su questo tema, il confronto tra il Ciemny e Pietro, e gli altri protagonisti, prosegue, con la replica di Pietro che parla sempre per bocca del Grande Inquisitore, e con un crescendo di azioni e processioni, e litanie, alle quali fanno seguito i versi di “Ash Wednesday IV” pronunciati dal Ciemny:

¹⁹ T. S. ELIOT, *Collected Poems 1909-1962*, London 1974, da “Ash Wednesday I”, pp. 95-96. Citato in J. KUMIEGA, “Appendix. *Apocalypsis cum figuris*. Translation and personal account”, in *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 245.

Who walked between the violet and the violet
Who walked between
The various ranks of varied green
Going in white and blue, in Mary's colour,
Talking of trivial things
In ignorance and in knowledge of eternal dolour
Who moved among the others as they walked,
Who then made strong the fountains and made fresh the springs
Redeem the time, redeem the dream
The token of the word unheard, unspoken
And after this our exile²⁰.

Il “Nuovo annuncio” è un “tra”, un frammezzo: “non-luogo” più oggettivo di qualunque luogo. La parola *non udita* e *non detta* è, per dirla con Artaud, la “Parola prima delle parole”. I successivi interventi saranno caratterizzati dal medesimo atteggiamento, quasi a ignorare le variegata risposte dei protagonisti che, usando testi tratti dal *Cantico dei Cantici*, dal *Libro di Giobbe* e dall'*Apocalisse*, mettono in gioco una varietà di temi tragici o semplicemente umani, ma sempre “mobili”, “reali”, “fisici”, sempre “oggetti non oggettivi”, ponendo se stessi, a volte drammaticamente, in dialogo con il Cristo in scena. Ma tutto ciò non distrae quest'ultimo dall'unica questione:

Although I do not hope to turn again
Although I do not hope
Although I do not hope to turn
Wavering between the profit and the loss
In this brief transit where the dreams cross
The dreamcrossed twilight between birth and dying
(Bless me father) though I do not wish to wish these things
This is the time of tension [...]
The place of solitude where three dreams cross [...]
But when the voices shaken from the yew-tree drift away
Let the other yew be shaken and reply.
Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood²¹.

²⁰ Ivi, p. 249. Versi tratti da T. S. ELIOT, “As Wednesday IV”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., pp. 100-101.

²¹ Ivi, p. 253. Versi tratti da T. S. ELIOT, “As Wednesday VI”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., pp. 104-105.

Tutto ciò che Cristo è, è richiamo dell'autentico in un luogo di mezzo, quale è lo spazio del teatro. Che è tuttavia spazio tragico. Così il Ciemny a Giuda, con le parole stavolta tratte da *Terra desolata*:

My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
 Speak to me [...]
 I have heard the key
 Turn in the door... each in his prison
 Thinking of the key, each confirms his prison²².

Il successivo intervento del Ciemny fa seguito a un climax scenico e fisico, a carattere quasi violento, che coinvolge in particolare la figura di Maria Maddalena.

Lady, three white leopards sat under a juniper tree
 In the cool of the day, having fed to satiety
 On my legs my heart my liver and that which had been contained
 In the hollow round of my skull. And God said
 Shall these bones live? shall these
 Bones live? And that which had been contained
 In the bones (which were already dry) said chirping: [...]
 There is no life in them [...]
 And God said
 Prophecy to the wind, to the wind only, for only
 The wind will listen [...]
 Lady of silences
 Calm and distressed
 Torn and most whole
 Rose of Memory
 Rose of forgetfulness [...]
 Terminate torment
 Of love unsatisfied [...]
 Speech without word and
 Word of no speech
 Grace to the Mother
 For the Garden²³.

Ancora una volta il Cristo non si muove, “sta”: in quel *parlare senza parola* e in quella *parola di nessun parlare*. Per poi arrivare al confronto con-

²² Ivi, p. 254. Versi tratti da T. S. ELIOT, “The Wasteland” – “II. A Game of Chess” e “V. What the Thunder said”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., pp. 67, 79.

²³ Ivi, p. 257. Versi tratti da T. S. ELIOT, “As Wednesday II”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., pp. 97-98.

clusivo con Simon Pietro e al discorso in qualche modo decisivo, al quale tutti assistono in silenzio:

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word...
O my people, what...
Where shall the word be found, where will the word
Resound? Not here...
The right time and the right place are not here
No place of grace [...]
For those who walk among noise and deny the voice [...]
Will the [...] sister pray for
Those who walk in darkness, who chose [...] and oppose [...]
Those who are torn on the horn between season and season [...] between
Power and power, those who wait [...]
[between]
The desert in the garden... the desert
of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed²⁴.

Quella parola senza parola è comunque, ancora, *parola*. Esiste e va cercata, in un luogo dove possa essere udita. Ecco, dunque, il problema paradossale per un “teatro del corpo”, quale è, in generale e senza ombra di dubbio, quello di Grotowski: il problema è ancora, ancor di più, la parola. Grotowski, colui che più di ogni altro nelle sue produzioni si è sbarazzato a monte del testo e delle parole, le insegue ora a un livello più alto, alla maniera di Eliot. La massima aspirazione, per il regista polacco, paradossalmente, è un teatro di poesia. Ma non una poesia qualunque, la poesia per la poesia. Piuttosto, è la ricerca della *parola*, dell'unica parola: la parola non detta, non udita, la “Parola senza parola”, quella che non si trova “qui”. “Il momento e il luogo giusto non sono qui” dice il Cristo-Eliot-Grotowski. Le “uniche parole possibili”, in tal senso, le parole di Cristo, sono parole che richiamano un'assenza. Il “Mercoledì delle Ceneri” di Eliot è in fondo questo per Grotowski. L'unica vera presenza è un'assenza; la sola parola è la parola *non udita, non detta*. Ma è pur sempre *parola*. Vi è, per dirla con Derrida, un “terzo genere” a monte di ciò che intendiamo abitualmente come “parola”, ovvero il logos, da una parte, e

²⁴ Ivi, p. 262. Versi tratti da T. S. ELIOT, “As Wednesday V”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., pp. 102-103.

la scrittura, dall'altra. È definito dal filosofo francese come «un'iscrizione della verità nell'anima»²⁵, una sorta di «grafia psichica»²⁶, traccia *non-tracciabile* di una presenza. Non è oggetto, non è segno e non è più “cosa fra le cose”. Il Cristo silente di Dostoevskij – quello che al Grande Inquisitore non rispondeva poiché “tutto ciò che doveva dire lo aveva già detto a suo tempo” – diviene in Grotowski il Cristo che *dice* il silenzio. E lo fa, significativamente, attraverso Eliot e una poetica in cui l'evocazione della verità avviene nella figura dell'assenza. Sembra essere questo il messaggio della poetica eliotiana incarnatasi in Grotowski e vista nel contesto generale del suo teatro: un teatro che vuole essere di poesia, ma che è anzitutto corpo, in assenza di quella parola che *non può essere*.

L'ultimo discorso del Cristo di Grotowski è anche il più lungo di tutti e prelude al finale drammatico con le parole dostoevskiane del Grande Inquisitore, che chiudono *Apocalypsis*, qui pronunciate da Pietro: “Va', e non tornare più”. In un crescendo d'intensità e volume che arriva a un incontrollato delirio, il Ciemny risponde per l'ultima volta, prima delle conclusive lamentazioni di Geremia, con parole che annunciano una perdita irreversibile:

[...]

I that was near your heart was removed therefrom
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.
 I have lost my passion: Why should I need to keep it
 Since what is kept must be adulterated?
 I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
 How should I use them for your closer contact?²⁷

E tuttavia, proprio da quei sensi perduti sembra ripartire Grotowski nella sua ricerca teatrale: una ricerca – ora si capisce più chiaramente – che procede a ritroso, dal corpo verso la Parola originaria; che è, come intende Derrida, *pura presenza*, la “presenza viva” prima del *parricidio*. La parola perduta, la “Parola senza la parola” (Eliot) è quella che regnava prima della “seconda fase della creazione” (Artaud): quella della difficoltà e del Doppio.

²⁵ J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, tr. it. R. BALZAROTTI, Jaca Book, Milano 2007, p. 145.

²⁶ *Ivi*, p. 151.

²⁷ J. KUMIEGA, “Appendix. *Apocalypsis cum figuris*. Translation and personal account”, in *The Theatre of Grotowski*, cit., p. 267. Versi tratti da T. S. ELIOT, “Gerontion”, in *Collected Poems 1909-1962*, cit., p. 41. La citazione, rispetto ai versi pronunciati in scena dal Ciemny, è parziale e riporta solo gli ultimi versi della poesia di Eliot.

Conclusione

A più di dieci anni dalla morte di Grotowski, vi sono ben pochi dubbi sul peso e l'impatto che il regista polacco ha avuto sul teatro contemporaneo. Si tratta, come è noto, di un'importanza riconosciuta a livello teorico e metodologico, e non legata alle opere scritte o messe in scena, alle quali egli per primo, a onor del vero, assegnò scarso valore rispetto alla pura ricerca teatrale. All'interno delle poche opere da lui realizzate, *Apocalypsis cum figuris* rappresenta certamente la produzione di maggior successo: per numero di rappresentazioni, impatto sul pubblico di tutto il mondo (a dire il vero, più come fama che come fruizione diretta), giudizio della critica e anni (più di dodici) spesi per la sua preparazione e messa in scena. L'apice di *Apocalypsis*, il suo punto drammatico e lirico più alto, lo si è visto, è rappresentato da un Cristo dostoevskiano, il cui effetto è quello di tirar fuori la natura più autenticamente umana di chi gli sta intorno, ma le cui parole sono, in senso proprio e diretto, di T. S. Eliot. Ed è precisamente da queste parole – raro esempio in Grotowski di testo in cui i significati sembrano contare e valere di per sé –, le parole di un Cristo oggettivo e apocalittico (che annuncia che un certo *tempo* è finito e ciò che è stato dato non sarà dato di nuovo), che è possibile intravedere la più profonda eredità eliotiana in Grotowski. Dopo l'esperienza di *Apocalypsis*, conclusasi nel 1980, e, verrebbe da dire, dopo queste ultime parole del suo Cristo, il regista polacco si sarebbe rivolto altrove, indagando altri tipi di percorsi dello spirito, lasciando ancora di più quelle parole di Eliot, lì, sulla scena, in un senso quasi letterale e profetico, non udite e non dette.

