

Grotowski, la possibilità del teatro

Franco Perrelli

Il grosso tomo che – ci dicono – ha finalmente raccolto in Polonia tutti gli scritti di Jerzy Grotowski viene pubblicato in Italia scorporato in quattro agili volumi. Dopo questo primo, seguiranno *Il teatro povero* (1965-1969); *Oltre il teatro* (1970-1982) e *L'arte come veicolo* (1984-1998). Sebbene vi sia molto materiale di grande interesse anche in questo ricco prosieguo, inevitabilmente, l'attenzione si appunta su questa prima raccolta di scritti, che ci restituisce Grotowski negli anni aurorali e della formazione, quelli meno conosciuti. Infatti, per noi italiani, l'approccio alle teorie del maestro polacco comincia più o meno dove termina questo volume, ovvero da quanto ci è trasmesso in *Per un teatro povero*, pubblicato da Bulzoni nel 1970, che, a sua volta, ha alle spalle il libro di Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio, 1965): vale a dire dal consolidarsi dell'attività del Teatro delle 13 File a Opole a partire dai primi anni Sessanta.

Tra l'altro, chi cercasse nella nuova edizione il mitico *Per un teatro povero* dovrà recuperarlo (in parte) collazionandoselo nel secondo volume, essendo stato scomposto in vari pezzetti. La cosa non convince perché quel testo conserva una sua forza d'irradiazione evangelica o, per così dire, una coerenza didattica e, pur nella sua indubbia articolazione composita, resta *un libro d'autore*, ma tant'è: le scelte di purezza o essenzialità sono scelte; come quella di non dare, in questo primo tomo, una più approfondita cornice di commento ai singoli contributi grotowskiani che, in certi casi, appaiono decontestualizzati dal quadro storico. Sollevati questi pochi appunti preliminari, è doveroso assicurare che ci troviamo di fronte a un'opera di rilievo, ottimamente tradotta da un'esperta del calibro di Carla Pollastrelli ed editorialmente accattivante.

Sfogliando *La possibilità del teatro*, la prima sorpresa per chi ha conosciuto Grotowski come affascinante oratore, ma l'ha letto prevalentemente attraverso le redazioni dei suoi vari scribi e intervistatori, è quella di scoprirgli una giovanile verve di scrittore. Ci sono, in questo primo volume, delle narrazioni di viaggio che esibiscono la curiosità e la vivacità quasi di certi viaggiatori ottocenteschi o dei romanzi di Karl May (non a caso ricordato a p. 62), riguardando, del resto, paesaggi passabilmente esotici. Al di là del pittoresco, in questi pezzi, a tratti, si aprono degli squarci personali, e, in *Tra Iran e Cina*, Grotowski, per esempio, racconta: «Nel 1956, durante le mie peregrinazioni in Asia Centrale, [...] un vecchio afgano di nome Abdullah [...] mi mostrò la “pantomima del mondo”, tradizionale nella sua famiglia. Poi, invogliato dal mio entusiasmo, mi raccontò il mito della pantomima

come metafora del “mondo”. “La pantomima è come il grande mondo e il grande mondo è come la pantomima”. Mi sembrava allora di ascoltare i miei pensieri. La natura – mutevole, mobile e nel contempo eternamente una e una sola – nella mia immaginazione prendeva sempre la forma di mimo danzante – unico e universale – nascosto sotto lo scintillio della molteplicità dei gesti, dei colori e delle smorfie della vita» (p. 61).

Già qui intravediamo le suggestioni che trapassano nei programmi dei primi spettacoli del Teatro delle 13 File: *Orfeo* (p. 171); *Caino* (p. 178): una percezione vorticosa e coreutica dell’esistenza e della realtà cosmica, che induce a spingere lo sguardo verso quei teatri asiatici nei quali «un rituale [...] identificava in sé danza, pantomima e recitazione»; in cui il rappresentare è sostituito dal danzare, da una forma superiore, diremmo, di *presenza* ritmica (p. 193). Negli anni di Opole, Grotowski puntualizzerà non a caso che «il teatro è l’unica delle arti ad avere il privilegio della “ritualità”» (p. 198) e, quindi, di un’espressività vitale, pregnante quanto stilizzata e mai illusionistica: «Quello che è artistico, che è arte, è artificiale (ex nomine)» (p. 241). Folgorante, in tal senso, l’inciso di un pezzo del 1959 dal titolo *Che cos’è il teatro?*: «L’opera d’arte è la manifestazione di un confine cancellato. E proprio in questo è contenuta la forza purificante dell’arte, nella misura in cui l’arte non è resoconto che si vuole oggettivo, ma visione soggettiva, visione umana che abbraccia la danza del mondo – affascinante per orrore e bellezza. È il “ritorno” all’unità» (p. 156).

Impegnandosi a trovare, in questi articoli, anticipazioni del Grotowski *maggiore* non si resterà delusi. Già il primo pezzo del 1954 (p. 25 ss.), scritto per una rivista della Scuola Statale Superiore di Cinema di Łódź, sulle azioni fisiche di Stanislavskij, sembra quasi connettersi alla conferenza grotowskiana, a metà degli anni Ottanta, allo Hunter College di New York, di cui parla Thomas Richards nel suo libro del 1993.

Così, fin dal 1955, Grotowski accarezza l’utopia di un «teatro dei grandi sentimenti», che «in primo luogo richiede la grande letteratura romantica» (vale a dire i romantici polacchi e l’*Amleto* di Shakespeare) (p. 42), che caratterizzeranno poi i cartelloni di Opole. Sempre dal ’55, rivela uno spiccato interesse per il cabaret («molto gioioso e lirico, molto allegro ed eroico, molto umile e molto artistico») (p. 33 ss.), evidentemente inteso come luogo di contraddizioni o *laboratorio*, verrebbe da dire, di quella che Tadeusz Kudliński avrebbe in seguito definito la peculiare «dialettica di derisione e apoteosi» delle rappresentazioni grotowskiane (p. 219). Abbastanza precoce è pure l’attenzione per il mimo di Marcel Marceau e Gilles Ségala, che, nel ’59, induce il regista a riflettere su una dinamica del corpo «di pure forme astratte», che ingloba una sorta di scenografia umana *povera* (p. 127 ss.).

Se tutto ciò, alla luce degli sviluppi, appare forse normale e prevedibile, non si può dire la stessa cosa per i rapporti fra Grotowski e il cinema, che, in gioventù almeno, sembrano tutt’altro che superficiali. Il profeta di un teatro nettamente separato dai

media, segue con attenzione Carné, Cayatte, Chaplin, Olivier (e il suo Amleto), Fellini e Bergman; il James Dean di *Gioventù bruciata* lo intriga con la «questione dei ventenni del 1958», un problema generazionale che, a suo parere, va declinato addirittura nel senso di un rinnovato umanesimo (p. 122 ss.). Persino nel programma di sala per la sua regia di *Zio Vanja* (1959), Grotowski tenta di stabilire un parallelismo storico fra il cinema (con la specifica tecnica del montaggio) e la nuova arte della regia. Grotowski appare già convinto che peculiarità del teatro sia il «contatto “dal vivo”, inesistente nel cinema e nella televisione» (p. 138), ma la speculazione sui media non si dimostra solo negativa, bensì di stimolo e, in questa luce, andrebbe forse letta l'affermazione: «La morte del teatro nella sua forma esistente finora, il teatro come “arte del fatto”, sembra inevitabile», fermo che il teatro ha una possibilità di rinascere, diventando «un nuovo ramo dell'arte», tramutandosi in «neo-teatro» (pp. 149-150).

In questa nebulosa – per niente confusa – di stimoli e anticipazioni giovanili, il «neo-teatro» si configura come il germe del futuro teatro povero, ma, sempre andando a caccia di anticipazioni, in nuce, in questi scritti, si può persino rintracciare quel platonismo, sospettoso delle malie e dei trucchi artistici, dell'illusione estetica, che di fatto condurrà Grotowski ai suoi esiti più importanti e alla teorizzazione radicale di uno scritto quale *Holiday* (1970-72). Nel 1958, Grotowski compone infatti le *Conversazioni a Elsinore*, nelle quali si può leggere: «Il mio teatro non si inchina alla benevolenza degli applausi. Nel mio teatro gli impeti non sono artificiali, le lacrime non sono finte, il pathos non è miserevole, perché servono». Al teatro risolto in «istrionismo, umiliazione» si contrappone «il teatro del Graal ritrovato» e «Ritrovare il Graal» significa «andare oltre la limitatezza e la fragilità dell'egocentrismo – verso gli altri esseri umani, verso la natura, consapevoli di questa unità universale la cui espressione più alta e più degna di giustizia, di compassione, di aiuto è l'uomo» (p. 103 ss.).

Un altro intervento, una lettera del '59 di Grotowski a un periodico – che nasce dalla tournée polacca, l'anno prima, del Piccolo di Milano con *Arlecchino servitore di due padroni* – ribadisce questa linea (pp. 153-154). Ora il «neo-teatro», ovvero qualcosa che «si fonda su forme dirette di dialogo tra la scena e la platea, un dialogo concentrato intorno ai problemi fondamentali del destino umano, della ricerca del senso, della speranza, della liberazione dalla paura della morte», si oppone al «teatro del divertimento», cioè agli «spettacoli à la commedia dell'arte del Teatro di Milano, celebri in Polonia» – spettacoli «magnifici», certo – ma che possono suscitare interesse «una volta sola», tanto più che in essi si annida il rischio di quel «“divertimento” che solletica i rozzi gusti dappoco del pubblico». Ciò che infastidisce Grotowski è, infatti, «il “divertimento assoluto” sul genere della commedia dell'arte, di per sé (senza alcun obiettivo reale)»; insomma: l'autonomia dell'arte che, per lui, invece dev'essere eteronoma e, a quanto pare, addirittura tesa allo scioglimento della paura suprema e antropica, l'angoscia della morte, che il regista

– cronicamente ammalato sin da giovane – deve avere soggettivamente sofferto e probabilmente combattuto soprattutto attraverso la sublimazione teatrale.

Dopo questa breve rassegna, potrebbe sembrare che la lettura più immediata di questi scritti possa risolversi nella fruttuosa individuazione delle tante anticipazioni, con la parallela conclusione che il *grande* Grotowski era sostanzialmente nel suo principio. È vero, ma in parte o soltanto sotto una certa angolazione. Potremmo, infatti, pure capovolgere questo gioco tanto facile perché, a un certo punto, in questi primi scritti, si avverte che c'è qualcosa in più e qualcosa di estremamente essenziale in meno rispetto alla consolidata immagine storica che abbiamo di Grotowski.

L'elemento sovrabbondante qui è il richiamo all'umanesimo; quello pressoché mancante è in parallelo il pessimismo, lo gnosticismo, quell'interesse dilagante per la «pornografia spirituale» delle «sciences occultes» e dei saperi tradizionali, su cui ha posto l'accento Ludwik Flaszen (vedi *Grotowski & Company*). Anzi, il Grotowski che prepotentemente affiora da questi documenti si presenta senza ombre illuminista, ottimista, democratico, addirittura già alla maniera dei comunisti alla Dubček.

Che tanto progressismo sia una sorta di (ovvia) *malattia* giovanile? C'è qualcosa di più intricato, a nostro avviso.

Persino il cabaret viene inteso da Grotowski come esaltazione della «nostra rossa giovinezza», in nome dei più accesi ideali rivoluzionari e come antidoto all'«intorpidimento piccolo-borghese» (pp. 33-34). Vari (e ripetitivi) sono peraltro gli interventi, ospitati nel libro, nei quali il regista, dal 1957, militando nel gruppo giovanile antistalinista della Sinistra Universitaria, si batte «per un socialismo umano, per un socialismo in condizioni di libertà e democrazia, un socialismo senza crimini e senza processi alle streghe, senza terrore poliziesco» (p. 72), esibendo in parallelo un feroce anticlericalismo e richiamandosi propiziatoriamente a Lenin (pp. 77; 79), eletto a bizzarro nume tutelare di un «socialismo fondato su democrazia e libertà, sull'umanesimo».

In questo quadro, s'innesta pure la complicata battaglia del giovane Grotowski contro l'estetica di regime: il *realismo* socialista (e no). In un pezzo del 1955, «la ricchezza dell'arte del realismo socialista» verrebbe a consistere «nel fatto che, nel suo orientamento generale, c'è la necessità e lo spazio per concezioni individuali del teatro» (p. 39). In compenso, contro le forme del realismo borghese, Grotowski si lascia andare a una visione: quella di «un'audace composizione dell'azione scenica, in un ritmo espressivo, in un gioco suggestivo di luci e colori, in un'architettura di scena sintetica, di sostegno al movimento degli attori» (p. 40). In Grotowski, è già presente l'idea di «evocare nello spettatore il grande sentimento», tramite una specie di sintetismo tecnico, l'uso cioè delle «pietre miliari, passaggi emotivi culminanti: la metafora, la generalizzazione, la monumentalizzazione», al fine di

«comporre l'azione scenica e il suo nucleo – il conflitto dei personaggi – in modo laconico, conciso, compatto, con una scelta assolutamente mirata dei mezzi» e un attore che elabori «un carattere convincente, sincero» (p. 44). Nella dissertazione di diploma dell'Accademia d'Arte Drammatica di Cracovia, Grotowski preciserà che «il culmine dell'arte dell'attore sta nella composizione della vita» (p. 52).

Indubbiamente, il sonoro richiamo a un socialismo umanista finisce per avere ricadute sulla concezione stessa di un teatro nuovo e, in un pezzo del 1958, leggiamo, infatti: «Le esperienze difficili e spesso tragiche del Novecento creano il bisogno di un teatro che – senza mentire, senza rifuggire dai problemi, nemmeno i più scabrosi – dia all'uomo speranza, consapevolezza etica e sociale, un teatro che restituisca senso all'esistenza» (p. 107). Si aggiunga che, persino in testi più tardi del periodo di Opole, si può rilevare un curioso distanziamento da parte di Grotowski dal «retrotterra filosofico junghiano» (p. 218), mentre le concezioni gnostiche appaiono giusto timidamente sfiorate (p. 222).

Sarebbe un errore, a questo punto, leggere questi articoli sia come documenti oggettivi sia solo nella loro pur esistente prospettiva profetica: esiste un terzo livello. Sono testi a chiave, che dicono e omettono; espressi cioè con il linguaggio del *leone* e della *volpe*, uno dei tanti «incroci razziali», che, nella Polonia comunista, erano – secondo la testimonianza di Flaszen (*Op. cit.*, p. 53) – un «fenomeno comune» e indispensabile per sopravvivere. Sempre Flaszen (*ivi*, p. 37) ha bene narrato le atmosfere dell'«anno 1956 – e dopo...», cioè di «quella data che è scritta negli annali della Polonia e del mondo comunista come la fase della prima crisi del regime, seguita dalla liberalizzazione» ovvero quel «disgelo» post-stalinista (l'«Ottobre polacco») con le sue effimere aperture. I testi di Grotowski vanno letti su questo sfondo storico d'irruenti speranze di libertà, che alla fine, però, decisamente deluse, spinsero il giovane regista fra le braccia di Flaszen – «ambidue reietti o falliti della Rivoluzione d'Ottobre polacca del 1956» – a parlarsi «confidenzialmente, da fallito a fallito» e ad accettare di rintanarsi nell'appartato teatrino di Opole, dove potevano almeno sperare in una cospirazione al fine «di rivoluzionare l'arte del teatro» (*ivi*, p. 64).

La passione e la sincerità di Grotowski, in questi battaglieri richiami a un socialismo dal volto umano, sono sentite e autentiche e certo il suo cuore batte in sintonia con il momento storico, ma eclissano verosimilmente sia avventure intellettuali inconfessabili (tanto che la cruciale utopia della realizzazione dell'uomo «totale», a p. 248, dal romanticismo polacco viene traslata e regalata a Karl Marx!) sia bisogni spirituali e *religiosi* in senso lato più intimi.

Man mano che ci si avvicina agli scritti prossimi o legati all'attività sviluppata dal Teatro delle 13 File di Opole, l'estetica grotowskiana si fa per noi più familiare nel lessico e nelle prospettive, anche se il libro dà un validissimo contributo a mettere viepiù in chiaro i temi caratteristici della rivoluzione del regista polacco.

Così appare più nitido, per esempio, il rifiuto grotowskiano a una contrapposizione fra teatro e letteratura drammatica, visto che «il teatro creativo costruisce il suo autonomo risultato artistico non tanto sulla trama, quanto sul tema dell'opera letteraria» (p. 108); un concetto ribadito nel programma per *Zio Vanja* (p. 133): «... il teatro – senza staccarsi dalla drammaturgia, “senza negarla”, ambisce nello stesso tempo a liberarsi dalla meccanica, servile funzione illustrativa rispetto al testo drammatico: ambisce a diventare un'arte *creativa* – sul tema del dramma». Storicamente interessante in merito, l'anno prima – in una conversazione con Jerzy Falkowski – il richiamo anche alla lezione di Jean Vilar, per quanto attiene all'«uso dei testi classici per rivelare i conflitti della contemporaneità» (p. 112).

Già il 24 maggio 1959 (p. 147), troviamo delineato – come «sogni di regista» – il programma che sarà allestito a Opole: solo *Prometeo incatenato* e *Faust*, alla fine, non ne faranno parte, ma ci sono *Gli avi*, *Amleto*, *Shakuntalā*, *L'idiota*: «... oso sognare un teatro che sia interamente dedicato all'arte contemporanea dell'attore, del regista, del drammaturgo polacchi», aggiungeva Grotowski. Diversi i riferimenti, nei primi anni di Opole, a esperimenti nel senso di una sorta di teatro naïf con l'adozione programmatica di un «infantilismo consapevole» (p. 201) e del precisarsi di una ricerca pressoché alchemica (o balzachiana?) dell'«assoluto della teatralità» (p. 205), in grado di attingere la «farsa-mistero» (p. 202) e propiziare un «ritorno al teatro-rituale, al teatro-gioco, quasi al cabaret» e a una «ritualità laica, parodistica» (pp. 211-222).

Altri fili evidentemente che si riannodano all'immediato passato, delucidandolo. L'attenzione per il gioco implica, quindi, «una specie di gioco comune, e non semplicemente qualcosa di allegro, divertente» (p. 232), e ha come corollario (tramite il centrale colloquio con Gurawski e Flaszen) la «ricerca del teatro come “dialogo” tra scena e platea» (p. 188), che implica che non sia il sistema della collocazione di attori e spettatori il vero problema, «ma il principio corrispondente di messinscena, la creazione di un'“azione” comune per gli spettatori e gli attori» (p. 240).

L'ultimo pezzo del 1964 – una conversazione dal titolo emblematico, *Il teatro - l'ora dell'inquietudine* – contiene una dichiarazione che potrebbe saldare il cerchio dei *Lehrjahre* grotowskiani: «Lo spettacolo deve essere musicale, ma è la recitazione dell'attore che deve essere musicale. Una grande interpretazione è sempre in parte musica e in parte danza» (p. 246). Il trampolino per nuove avventure era ormai solidamente eretto.

L'impressione conclusiva che si trae dal segmento di vita documentato da *La possibilità del teatro* è, in primo luogo, quella di un Grotowski, che ha tratto stimoli creativi dalla propria angoscia esistenziale, dalla propria lotta con la morte e con poteri mortiferi. Sul piano professionale, incontriamo un regista di convinta formazione accademica (cfr. p. 162 ss.), che modella le proprie concezioni sui grandi maestri russi e alcuni influenti modelli polacchi (Osterwa e Leon Schiller) (p. 99), matu-

rando con una costante coerenza pressoché organica. Sì, un genio della scena – un Heidegger del teatro – che si sviluppa su una linea, se non retta, sempre logicamente orientata. Tuttavia, molto di quello che è espresso, in questi pezzi giovanili, non solo è umanamente camuffato e parziale, ma anche scritto in un codice omissivo, e chi affronta questa lettura deve esserne consapevole e prendere, con gratitudine, quanto viene offerto, immaginando o integrando l'altrettanto che è taciuto. Qui non abbiamo uno specchio della giovinezza di Grotowski, ma una faccia della sua luna.

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Volume I. La possibilità del teatro 1954-1964*, La Casa Usher, Lucca 2014, pp. 262.