

GROTOWSKI: L'OPERA SCRITTA

DOSSIER

Traduzione e cura di Marina Fabbri

Marina Fabbri, *Le parole (non) sono importanti. L'edizione polacca e quella italiana dei «Testi 1954-1998» di Jerzy Grotowski*

Dariusz Kosiński, *Per una pratica dei testi di Jerzy Grotowski*

Tadeusz Kornaś, *La via*

Weronika Szczawińska, *Grotowski e il suo fantasma. Alcune note sui «Teksty zebrane»*

Oliviero Ponte di Pino, *Tracce di un romanzo di formazione nella Polonia degli anni Cinquanta. Appunti di un non-grotowskiano*

Mario Biagini, *Gli scritti di Grotowski*

Marina Fabbri

LE PAROLE (NON) SONO IMPORTANTI
L'EDIZIONE POLACCA E QUELLA ITALIANA
DEI «TESTI 1954-1998» DI JERZY GROTOWSKI

Il Dossier che presentiamo in questo numero di «Teatro e Storia» è stato concepito in seguito alla pubblicazione della raccolta di tutti i testi di Jerzy Grotowski uscita in Polonia alla fine del 2012, e della versione italiana dei *Teksty zebrane* (Testi raccolti). La versione italiana, curata da Carla Pollastrelli per le traduzioni e dal comitato redazionale dell'edizione polacca per la sua struttura, sta uscendo quest'anno in quattro volumi per i tipi della Casa Usher. Al momento di redigere questo Dossier sono usciti due volumi, *La possibilità del teatro (1954-1964)* e *Il teatro povero (1965-1969)*, mentre sono in uscita tra l'autunno e l'inizio del 2016 gli altri due volumi: *Oltre il teatro (1970-1982)* e *L'arte come veicolo (1984-1998)*. L'uscita del primo volume, presentato a Pontedera con un incontro su Grotowski tra il 9 e il 14 dicembre 2014, ha già suscitato molta ammirazione per la portata storica di un'operazione editoriale coraggiosa come questa, ma anche qualche domanda soprattutto tra gli specialisti, come Marco De Marinis o Franco Perrelli, entrambi studiosi che da anni seguono l'opera di Grotowski con molta attenzione, o come Mirella Schino¹. Per la verità non si tratta di critiche vere e proprie, quanto di appunti rivolti soprattutto all'eccessiva «nudità» dei testi grotowskiani, che non sono accompagnati da note critico-informative ma soltanto da note editoriali, pur se assai circostanziate. Questi appunti, che sembrano più che altro suggerimenti in vista di possibili ulteriori

¹ Cfr. Marco De Marinis, recensione di Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, «Culture teatrali online», 18 febbraio 2015. La recensione ai *Testi* di Franco Perrelli, in via di pubblicazione su «Mimesis Journal», mi è stata fatta leggere per cortesia dell'autore. Mirella Schino ha scritto una recensione per «L'indice dei libri del mese», febbraio 2015.

pubblicazioni, sollevano non tanto questioni di tipo filologico. Ad esempio: la questione della non inclusione di un testo considerato canonico come l'intervista di Eugenio Barba *Il Nuovo Testamento del teatro*, e il conseguente smembramento del libro da noi e nel mondo considerato canonico per la conoscenza di Grotowski, e cioè *Per un teatro povero*. La questione principale che tali critiche, alle quali peraltro è facile rispondere (cosa che farò più avanti), sollevano è a mio avviso di tipo morale: a chi appartiene Grotowski? A se stesso, dunque agli eredi che hanno l'obbligo di curarne l'immagine, oppure ai lettori, al mondo?

Zbigniew Osiński, il maggiore studioso e biografo di Grotowski, nel suo fondamentale saggio intitolato *L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi*, all'interno del suo stesso volume, in italiano, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, avvertiva all'inizio degli anni 2000:

L'altro problema è la pubblicazione di tutti i testi possibili di Jerzy Grotowski. In questo caso mi sembra necessario un atto di trasgressione, che esige un atteggiamento di *dialogo* con le stesse convinzioni del loro autore, che del resto hanno subito mutamenti nei diversi periodi della sua vita, cosa di cui posso testimoniare personalmente. Grotowski ha efficacemente imposto a molti, compresi i suoi eredi designati e la maggior parte degli studiosi del suo lavoro, il libro *The Grotowski Sourcebook*, pubblicato meno di due anni prima della sua morte, come una sorta di versione canonica di tutta la conoscenza possibile sull'argomento, l'unica e ultima verità consegnata ai credenti. Così ha voluto vedere se stesso, e così ha programmato la ricezione della propria immagine. Fino a che non avremo il coraggio di uscire da questo circolo vizioso, che in aggiunta al coraggio, ovviamente, richiede una adeguata competenza, siamo condannati a restare chiusi nel cerchio dell'ortodossia, del sapere canonico e, di conseguenza, alla ripetizione di ciò che l'artista stesso ci ha invitato a credere².

C'è stato questo dialogo, auspicato da Osiński, da parte dei curatori dell'edizione dei *Teksty* e della sua versione italiana? Per verificarlo abbiamo chiesto ad alcuni autori, polacchi e italiani, coinvolti a vario titolo nell'impresa editoriale oppure semplicemente suoi attenti osservatori, un contributo personale intorno alla problematica dei testi di Jerzy Grotowski. Tra loro, i primi ad essere interpellati sono stati i

² Zbigniew Osiński, *L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi*, in *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, trad. di Marina Fabbri, Roma, Bulzoni Editore, 2011, p. 527.

maggiori esegeti dell'opera grotowskiana, Zbigniew Osiński e Leszek Kolankiewicz, che tuttavia non hanno potuto offrire un loro contributo a questa riflessione. Per non far mancare la loro voce, così preziosa, imprescindibile direi, considerata la loro diretta implicazione – in diversi periodi dell'attività di Grotowski – nel processo di formazione stesso dei testi grotowskiani, come collaboratori, esegeti, consulenti o addirittura curatori e redattori (Kolankiewicz), si è pensato di tradurre per il lettore italiano due delle conversazioni contenute nel volume *Grotowski - narrazioni*, che raccoglie una serie di dialoghi intercorsi tra i maggiori collaboratori di Grotowski in occasione del convegno omonimo che si è tenuto a Varsavia nel gennaio del 2010. I dialoghi scelti sono quelli tra Zbigniew Osiński e Ludwik Flaszen (un'altra voce immancabile in questo contesto) e tra Leszek Kolankiewicz (che è anche l'ideatore e curatore del convegno «Grotowski - narrazioni») e Teo Spychalski, collaboratore di Grotowski del periodo parateatrale e voce poco presente nel panorama italiano degli studi sul fondatore del Teatro Laboratorio. Le due conversazioni vengono proposte in apertura di questo numero, non come parte del Dossier dedicato alla pubblicazione degli scritti grotowskiani, ma come documentazione sul pensiero e sulla genesi della scrittura di Grotowski nei diversi periodi della sua attività. Allo stesso tempo, proprio il loro carattere documentario e di testimonianza diretta del pensiero e della pratica grotowskiani, fa di queste conversazioni una premessa fondamentale alla lettura dei *Testi*, e una chiave sia per contestualizzarli meglio, che per individuarne aporie e problemi.

Tra gli autori che invece hanno fornito un contributo specificamente per il Dossier, c'è Dariusz Kosiński, coinvolto direttamente nell'impresa editoriale, studioso di teatro della generazione dei quaranta-cinquantenni, già autore di diversi libri su Grotowski e il teatro polacco del Novecento, legato all'Istituto Grotowski di Wrocław di cui è stato direttore dei programmi, ora direttore dell'Istituto Teatrale di Varsavia. Nel suo testo qui pubblicato, Kosiński racconta il processo di costruzione della raccolta originale dei *Teksty* e svela così le differenze tra l'edizione polacca e quella italiana. Ma soprattutto spiega il significato della tradizione grotowskiana e la ricetta per mantenerla viva: una continua trasformazione. Anche Tadeusz Kornaś, docente ultrasessantenne dell'Università Jagellonica di Cracovia, autore di numerosi studi sul teatro di ricerca polacco, nel suo ispirato testo qui pubblicato non ha dub-

bi su ciò che resta al lettore dei testi grotowskiani: l'indicazione della via su cui far correre il pensiero e la pratica, una via in continua – anche qui – trasformazione. Infine Weronika Szczawińska, giovane regista di successo e studiosa di teatro che ha riflettuto su Grotowski dal punto di vista delle esigenze della sua generazione, quella dei «nipoti tardivi», lontani dal Grotowski monumentalizzato dai «padri» della critica, ma che scoprono oggi – anche grazie alla pubblicazione dei *Teksty* – accanto alle inevitabili distanze anche insospettite affinità elettive con il *teacher* del performer.

Esiste un Grotowski italiano diverso da quello polacco?

Abbiamo chiesto anche due contributi italiani: una riflessione sul primo volume dell'edizione italiana di Oliviero Ponte di Pino, critico e studioso soprattutto di teatro contemporaneo, che ha partecipato all'incontro-presentazione dell'edizione italiana dei *Testi* tenutosi a Pontedera nel dicembre del 2014; e uno di Mario Biagini, erede designato di Grotowski insieme a Thomas Richards, perché rispondesse ad alcuni dei quesiti che sono stati posti su questa impresa editoriale di portata storica.

Grotowski appartiene ai polacchi

Grotowski crede da sempre nella ricerca, chiama il suo teatro Laboratorio, ispirandosi a Nils Bohr. La ricerca è movimento, la parola tende a fissare. Come dice Platone nel *Fedro*, l'invenzione della scrittura, secondo il mito degli antichi egizi, serve per costruire la memoria, ma la memoria è il paradosso che insieme conserva in vita (riflessa) e uccide l'esperienza. Grotowski ama i paradossi, per questo pratica oltre alla ricerca anche la parola, ma dopo averla praticata denuncia il pericolo del suo utilizzo sbagliato. Le parole di Grotowski non sono l'esperienza, sono una guida per avvicinarsi al processo creativo, all'esperienza dell'incontro con l'altro, all'esperienza dell'incontro con se stesso, a seconda delle fasi del suo percorso di lavoro: gli spettacoli, il parateatro, l'arte come veicolo. Ecco cosa lui stesso diceva delle parole poco prima di morire:

Non sono le idee a decidere, ma la pratica. È così nella cultura, nelle arti, nelle questioni della vita interiore o – come io preferisco chiamarla – nella «verticali-

tà». Sono tutte questioni pratiche. Possono cambiare le parole, le dottrine possono venire espresse ogni volta in un modo diverso. Non ha nessuna importanza. Ciò che importa davvero in qualsiasi campo è il «come fare»³.

Queste parole «che possono cambiare» si sono via via raccolte dapprima in testi che Grotowski ha redatto personalmente negli anni '50 e i primi anni '60. Poi, dal 1965, la pratica del laboratorio e il lavoro sugli spettacoli hanno preso il sopravvento, ed ecco che le interviste di allievi come Eugenio Barba, il maggiore responsabile della conoscenza del fenomeno Grotowski all'estero, ma anche di critici e giornalisti, hanno trasformato le idee di Grotowski in testi, consegnati per lo più alle riviste di settore polacche e, raramente, straniere, o a libri confezionati con l'urgenza di promuovere un'idea di teatro allora tanto rivoluzionaria, quanto difficile da comprendere appieno, e da seguire. Più avanti, negli anni dei grandi viaggi in giro per il mondo con i primi esperimenti parateatrali e poi con il Teatro delle Fonti, i testi di Grotowski sono sempre di più, anzi soltanto, trascrizioni di conferenze e incontri. Testi frammentati, testi dispersi, testi filtrati da lingue non dominate dall'oratore e mai abbastanza all'altezza delle sue idee all'avanguardia, testi segreti, misconosciuti. Tutti questi testi bisognava raccoglierci, pubblicarli insieme, e così è stato fatto in Polonia alla fine del 2012. Nel comitato di redazione italo-polacco sedevano, oltre ovviamente agli eredi Thomas Richards e Mario Biagini, anche la sua traduttrice italiana e assistente di lungo corso Carla Pollastrelli; il professor Dariusz Kosiński, e altri due giovani protagonisti della vita culturale polacca, Agata Adamięcka-Sitek e Igor Stokfiszewski, sulle cui biografie vale la pena di soffermarsi, perché dicono molto dell'orientamento di questa impresa editoriale. Agata Adamięcka-Sitek è una giovane studiosa di teatro specializzata in *gender studies*, autrice de *Il teatro e il testo. La messa in scena nel teatro postmodernista* (2006). Per l'Istituto Teatrale di Varsavia dirige progetti scientifici, tra cui «L'altra scena – programma di ricerche gender e queer sul teatro polacco». È inoltre curatrice della serie di studi *Le donne nella storia e nel contemporaneo del teatro polacco* (2006),

³ Dalle Lezioni di Jerzy Grotowski al Collège de France 1997-1998, Lezione 9: 26 gennaio 1998, Théâtre du Rond-Point, cit. in Zbigniew Osiński, *Grotowski al Collège de France. Memoria e tradizione*, in Id., *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., p. 475.

Corpo, sessualità, desiderio. L'identità sessuale e identità di genere nel teatro e nel dramma polacchi (2008), *Costellazioni familiari. L'immagine della famiglia nel dramma e nel teatro polacchi nella prospettiva gender e queer* (2009). Nel presentare l'opera a Wrocław nell'aprile del 2013, la giovane studiosa ha detto:

Jerzy Grotowski, prima che iniziassi a lavorare su questi testi, mi appariva a dire il vero come una grande figura di profeta, o anche di messia del teatro santo. Una figura essenzialmente esclusa dalla riflessione critica – e quindi poco interessante. Più o meno nel 2009, quando abbiamo iniziato a lavorare, venne pubblicata un'intervista con Leszek Kolankiewicz, in cui lui definiva Grotowski un secondo papa. Nascosto, informale e illegale. Questa formula mi sembrava estremamente appropriata nel suo essere particolarmente paradossale, perché Grotowski, che si opponeva a ogni dottrinarismo e irrigidimento istituzionale, mi sembrava allo stesso tempo funzionare nel campo di attività di quegli stessi meccanismi che fondano l'autorità delle istituzioni religiose. Pertanto, ho pensato che raccogliere tutti i testi di Grotowski, organizzarli, dotarli di un essenziale strumento editoriale e renderli accessibili al più ampio pubblico possibile avrebbe dato un nuovo impulso alla riflessione critica su Jerzy Grotowski⁴.

Igor Stokfiszewski è un giovane critico letterario (n. 1979), dramaturg per diversi teatri, membro di «Critica Politica», il maggiore network di sinistra dell'Europa dell'Est, con un quotidiano online («Dziennik Opinii»), una rivista, una casa editrice, un centro di ricerche a Varsavia, centri culturali in diverse città e club di attivisti sparsi per il paese (anche a Kiev e a Berlino) che organizzano oltre millecinquecento eventi l'anno. Così Stokfiszewski, nell'incontro pubblico per la presentazione dei *Teksty* già citato, spiegava le motivazioni che lo avevano spinto a partecipare all'impresa editoriale:

[...] quando io personalmente, ma anche, come si è scoperto, quelli della mia cerchia, abbiamo cominciato a guardare a Jerzy Grotowski, abbiamo visto che il suo pensiero e la sua pratica possono essere qualcosa di estremamente rinfrescante oggi. Per almeno tre ragioni. Per chi come me, nel nostro ambiente, si occupa di attività nel campo dell'arte, un'etica del pensiero e della pratica artistica

⁴ Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Igor Stokfiszewski, «*Teksty zebra- ne*» *Jerzego Grotowskiego - zapis spotkania przedstawiającego tom* (I «Testi raccolti» di Jerzy Grotowski - registrazione dell'incontro di presentazione del volume), «Performer», n. 6, 2013; <http://www.grotowski.net/performer/performer-6/teksty-zebrane-jerzego-grotowskiego-zapis-spotkania-przedstawiajacego-tom>.

è ovviamente fondamentale. Significa alzare il livello delle ambizioni nel teatro e nelle arti, anche contro le diverse tendenze che erano dominanti ai tempi di Jerzy Grotowski e continuano ad esserlo anche oggi. Ma per coloro che non si occupano di arte ci sono due cose che oggi sembrano essere, dal mio punto di vista, estremamente importanti. In primo luogo, la questione della speranza di fondare un universalismo che non deve basarsi sulla fede, o sulla religione. [...] La seconda questione è la questione della comunità, e ora qui entro in una zona che mi appartiene, quella cioè, in cui Jerzy Grotowski apre una prospettiva di esplorazione dei rapporti umani per modellare le relazioni tra gli individui, tra le persone, ma anche per plasmare in modo pratico le connessioni tra moltissimi individui, e oggi, in una società così atomizzata e rituale, modellare i legami collettivi sembra essere qualcosa di estremamente importante, così come è molto importante cercare di trovare soluzioni pratiche, e giustificazioni teoriche per la formazione di questo tipo di legame. E qui Grotowski diventa, modestamente, una presenza chiave⁵.

Dunque da una parte sono le giovani generazioni il destinatario principale della pubblicazione dei *Teksty*, e per loro era necessario liberare la figura di Grotowski dal suo ermetico «monumento», per far riscoprire il suo universalismo ai figli del mondo globalizzato, o il legame comunitario ai protagonisti della solitudine digitale. Dall'altra parte però esiste un secondo inevitabile destinatario, lo studioso di teatro, per il quale la «riabilitazione» della memoria di Grotowski in Polonia non è cosa rimandabile, come testimonia Mirosław Kocur, studioso polacco del teatro antico che ha sempre seguito l'attività di Grotowski, quando scrive a proposito dell'uscita dei *Teksty*: «È un gran bene che questa pubblicazione esca proprio adesso. Quando era vivo Grotowski, in Polonia era sbeffeggiato e maledetto, ultimamente il logo "Grotowski" si era trasformato in un'invettiva. Uno studioso contemporaneo che sia in serio rapporto con l'eredità di Grotowski agli occhi di alcuni intellettuali polacchi è compromesso. [...] Tutti coloro che sentono il nome "Grotowski" come un'invettiva, temo non abbiano mai letto attentamente Grotowski. Adesso finalmente dovrebbero farlo»⁶.

Dariusz Kosiński, nel suo articolo pubblicato in questo Dossier, racconta benissimo la genesi di questo gruppo redazionale e il processo di lavoro che ha portato all'edizione polacca dei testi grotowskiani, ma

⁵ *Ibidem*.

⁶ Mirosław Kocur, *Wreszcie jest* (Finalmente è arrivato), «Teatr», n. 6, 2013, http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/508/wreszcie_jest/.

insieme svela anche un aspetto curioso che riguarda l'edizione italiana. A differenza di quanto asserito dai curatori nell'Introduzione al primo dei quattro volumi italiani degli scritti grotowskiani, l'edizione polacca e quella italiana differiscono in più punti, e in certi casi in modo sostanziale. A partire dallo sfoltoimento dei testi: centotrentotto sono quelli pubblicati dai polacchi, centosedici quelli «italiani». Una scelta dettata dalla diversità dei due pubblici o dei mercati editoriali? Sarebbe di no, visto che la disaffezione nei confronti di Grotowski pare accomunare lettori polacchi e italiani. Perché agli studiosi italiani vengono negati ben ventidue testi scomparsi nel passaggio tra le due edizioni? Fare alcuni esempi di queste differenze può aiutare a capire meglio.

Il giovane curatore polacco Igor Stokfiszewski, nell'intervento alla presentazione del volume già menzionato, sottolineando la presenza nel volume di tanti testi inediti, ne cita con orgoglio almeno tre, tutti autografi di Grotowski:

Il manoscritto delle note di regia dell'opera *Il giuramento delle fanciulle* di Aleksander Fredro, che faceva parte del saggio di diploma di Jerzy Grotowski alla Scuola Teatrale di Cracovia [...]. I testi trovati negli archivi: nel deposito di Kazimierz Grotowski affidato agli archivi dell'Ossolineum, come *Arte, quotidianità, morte*, anch'esso inedito prima d'ora, ma anche un testo del periodo politico come il *Discorso di Jerzy Grotowski alla II Seduta Plenaria del Comitato Centrale Provvisorio dell'Unione della Gioventù Socialista*⁷.

L'edizione italiana comprende soltanto il terzo di questi testi, mentre il secondo e il primo, poiché non pubblicati da Grotowski durante la sua vita, non sono stati tradotti. Immagino che le note di regia non siano state tradotte per tema di spaventare il giovane lettore italiano con una dettagliata dissertazione sull'allestimento di un dramma totalmente sconosciuto alla nostra cultura. Ma se quel lettore fosse un giovane aspirante regista? Non sarebbe curioso di leggere della tesi di Grotowski, oltre alla parte teorica (tradotta), anche quella pratica delle note di regia?

Si possono fare altri esempi. Soprattutto per quel che riguarda gli scritti «problematici», in gran parte perché si tratta di trascrizioni ap-

⁷ Cit. <http://www.grotowski.net/performer/performer-6/teksty-zebrane-jerzego-grotowskiego-zapis-spotkania-przedstawiajacego-tom>.

prontate per la stampa da studiosi molto vicini a Grotowski, ma di cui, per diversi motivi, Grotowski non ha autorizzato la pubblicazione.

Per esempio, *Rezerwaty kultury* (Le riserve della cultura), trascrizione dell'incontro con i partecipanti al seminario «Uomo - creatività, arte», tenuto al club del Politecnico di Varsavia Riwiera-Remont il 5 dicembre 1976, uno dei più lunghi e complessi tra i testi di Grotowski pubblicati nel volume polacco, e non pubblicato nell'edizione italiana. Si tratta certamente di un testo problematico, poiché appartiene a quella pletora di scritti approntati per la stampa da Leszek Kolankiewicz e alla fine non autorizzati da Grotowski (ne parla a lungo Kosiński nel suo intervento).

Il testo, che risponde al quesito «che cos'è la cultura?», piacerebbe per il suo linguaggio diretto e poco intellettuale a un ipotetico giovane lettore, ma farebbe anche la delizia degli studiosi, grazie alle citazioni di autori come Gombrowicz, Dostoevskij, Genet (su cui Grotowski si sofferma a lungo), Mann, van Gogh, Artaud, Dumas, Limanowski di cui racconta il «manifesto» *L'arte dell'attore*, Lévi-Strauss incontrato negli anni '60, Bergman di cui vede al cinema, commuovendosi, *Sussurri e grida*. A questo gruppo «problematico» appartiene anche lo scritto che chiude il volume polacco, *Droga* (La via), citato da Tadeusz Kornaś nell'articolo che qui pubblichiamo. C'è però una differenza decisiva tra questi testi appena citati. Infatti, mentre le note di regia per la pièce di Fredro (non tradotte) o il discorso al Plenum (tradotto) sono senza dubbio autorizzati, non altrettanto lo sono gli altri testi, per diversi motivi. Come abbiamo già detto e ripetono i curatori nell'Introduzione all'edizione italiana, i testi grotowskiani non sono tutti «testi di Grotowski». La loro stragrande maggioranza deriva da trascrizioni di conferenze e seminari, da interviste (in misura minore) o dibattiti (ancor meno). In epoca di tecnologia riproduttiva debole, specie nella Polonia comunista, e in presenza del severo controllo della divulgazione delle proprie comunicazioni verbali in forma scritta esercitato dall'autore, pochissimi sono i casi di fuoriuscita e conseguente pubblicazione di queste conferenze senza l'autorizzazione di Grotowski. Un po' più numerosi sono i casi di testi preparati per la stampa e dunque in un primo tempo autorizzati, ma poi mai pubblicati per le ragioni più diverse e non necessariamente derivanti da un disconoscimento di quei testi da parte dell'autore.

La varietà della natura di questi testi impone una scelta editoriale. Le trascrizioni di conferenze tenute in varie parti del mondo presentano

ripetizioni, che possono rendere noiosi i testi. Inoltre, non abbiamo a che fare con delle registrazioni tecnologicamente fedeli delle comunicazioni verbali di Grotowski. In molti casi i testi finali sono stati redatti in base ad annotazioni di persone presenti, mentre perfino lì dove si è proceduto a trascrivere da registrazioni, bisogna tenere conto del filtro dei traduttori (là dove Grotowski all'estero parlava la propria lingua) o anche del filtro dello stesso Grotowski che parlava in una lingua straniera, francese per lo più, poiché sappiamo che non ne dominava realmente nessuna, tranne la propria lingua madre.

I curatori, nella versione polacca dei *Teksty*, hanno deciso perciò di pubblicare tutti i testi esistenti (con l'eccezione dei testi della collezione famigliare andati in consegna all'Archivio della Biblioteca Ossolineum di Wrocław, e delle lezioni romane e quelle del Collège de France) tenendo conto di tutti i possibili lettori, e dunque raccogliendo i testi chiaramente autorizzati dal suo autore in un corpo centrale, e costituendo due appendici per le due diverse categorie di testi «spuri». «Nelle Appendici [...] – si legge, nell'edizione polacca, nella nota che le precede – si sono raccolti i testi e i materiali che non soddisfano i criteri generali di pubblicazione accettati e presentati nell'Introduzione al presente volume. L'Appendice A contiene le versioni precedenti dei testi importanti pubblicati in seguito in redazioni significativamente modificate dall'autore e che sono stati inclusi nella raccolta principale. Nell'Appendice B si sono invece raccolti i materiali inediti che non sono mai stati autorizzati, sebbene fossero, in diversi gradi di avanzamento, preparati per la stampa. [...] Nonostante questi testi non fossero stati destinati dall'autore alla pubblicazione, la redazione li ha ritenuti interessanti e preziosi, e quindi ha deciso di pubblicarli in un'Appendice separata...».

È una decisione che rende l'opera polacca davvero preziosa, imprescindibile d'ora in poi per la conoscenza non solo di Grotowski, ma di tutto il teatro di ricerca europeo della seconda metà del Novecento.

Libri buoni e libri cattivi

Marco De Marinis, nella sua recensione all'edizione italiana dei *Testi* già citata, lamenta l'assenza dell'intervista di Eugenio Barba *Il Nuovo Testamento del teatro*, che nell'edizione polacca è stata inclusa

in Appendice A, fra i testi riconosciuti da Grotowski per la stampa. La motivazione dell'esclusione, di cui ci informa Carla Pollastrelli nel secondo volume dei *Testi, Il teatro povero*, sta nella preferenza accordata dallo stesso Grotowski alla rielaborazione che lui stesso ne aveva fatto, e che aveva dato vita al testo *L'attore denudato*, pubblicato fin dal 1965 in polacco come lavoro autonomo, privo delle domande di Barba e qua e là modificato dall'autore. L'intervista di Barba fa anche parte del libro «canonico» di Grotowski *Per un teatro povero*, raccolta di articoli peraltro non tutti di Grotowski, ma proprio questa appartenenza, che per De Marinis giustificherebbe l'inclusione nei *Testi* (insieme agli altri che già vi sono), è il motivo per cui i curatori italiani hanno deciso di escluderlo. Sulla storia travagliata di *Per un teatro povero* e del rapporto di Grotowski con questo libro e la sua fama, hanno scritto approfonditamente sia Zbigniew Osiński che, basandosi su Osiński, Franco Ruffini⁸. Dai loro saggi si evince come Grotowski (e con lui Flaszen) non fosse contento delle traduzioni inglesi e francesi di molti dei testi contenuti in *Per un teatro povero*. In particolare, aveva chiesto a Osiński di non ripubblicare mai più *Affermazione di principi* e *La ricerca del metodo*, intendendo probabilmente eliminare ogni traccia di un lessico non più corrispondente alle sue ricerche⁹. L'imprecisione delle traduzioni era stata del resto immediatamente notata da alcuni. Un esempio per tutti: in occasione della tournée del Teatro Laboratorio a New York, nel 1969, il critico americano Eric Bentley scrisse a Grotowski una lettera aperta che venne pubblicata sul «New York Times», e più tardi è entrata a far parte del *Grotowski Sourcebook*. Lamentandosi della politica elitaria del teatro di Grotowski, che avrebbe consentito solo a pochi fortunati di vedere i suoi spettacoli (*Il Principe costante*, *Akropolis* e *Apocalypsis cum figuris*), e lasciato fuori spettatori di rango come Theodore Mann, Bentley scrive tra l'altro:

⁸ Cfr. Zbigniew Osiński, *O zamierzonym przez Grotowskiego nowym wydaniu «Ku teatrowi ubogiemu»* (La nuova edizione di «Per un teatro povero» progettata da Grotowski), «Didaskalia», n. 94, dicembre 2009, pp. 114-120, in gran parte confluito in *L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi*, cit., pp. 493-531; Franco Ruffini, *I libri di Jerzy Grotowski*, in Z. Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., pp. 533-557.

⁹ Cfr. Zbigniew Osiński, *L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi*, cit., p. 499.

A book could be written, and probably will be, on the mess around your performances. May it be better one than yours! Do you realize that the Anglo-American version of your book isn't even in good English? And this was what, for many of us, heralded your visit. Mind you, we could have penetrated bad prose, if that was the only problem, but this, surely, must be a bad book in any language. If there is a new theatre it deserves a properly articulated description, if not a grandly conceived theory. You have made a mistake of publishing a bundle of scraps and pretending that this is a worthy manifesto. A book that oscillates between the trivial and the grandiose¹⁰.

Inutile dire che quel *bundle of scraps* (malloppo di ritagli) forse andava rivisto e benissimo ha fatto Pollastrelli a sottoporre quei testi a un'analisi minuziosa e a confrontarli, dov'era possibile, con gli originali. L'analisi e il confronto hanno anche rivelato delle piccole sorprese. Come quella dell'equivoco sul concetto di «rinunciare a “non fare”», presente nell'intervista a Grotowski di Richard Schechner e Theodore Hoffman (intitolata *Incontro americano*), pubblicata anch'essa in *Per un teatro povero*.

Nell'articolo originale polacco *Ku teatrowi ubogiemu* (Per un teatro povero) si parlava di «bierna gotowość do realizowania aktywnej partytury» (disponibilità passiva ad attuare una partitura attiva) e di un atteggiamento psichico in cui «rezygnuje się z nieuczynienia» (si rinuncia a non fare) (*Teksty zebrane*, p. 246). Nella versione inglese, una traduzione dall'originale polacco, leggiamo: «resigns from not doing it» (rinuncia a non fare) (*The Grotowski Sourcebook*, p. 29). Anche nella traduzione italiana di *Per un teatro povero* leggiamo: «L'atteggiamento mentale necessario è una disponibilità passiva ad attuare una partitura attiva, non un atteggiamento per cui una persona vuole fare una determinata cosa ma per cui fa a meno di non farla» (Bulzoni, 1970, p. 23).

¹⁰ Eric Bentley, *Dear Grotowski: An Open Letter*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Richard Schechner e Lisa Wolford, London, Routledge, 1997, p. 165 (prima pubbl.: «The New York Times», 30 November 1969, pp. 1, 7). A leggere queste righe ci si potrebbe sorprendere che la lettera sia poi finita nel *Grotowski Sourcebook*, ricevendo quindi l'avallo del regista, ma continuando la lettura apprendiamo che Bentley definisce *Apocalypsis cum figuris* «a theatrical equivalent of modern poetry» (*ivi*, p. 166), mentre Grotowski gli appare «radical in the most radical sense of the word» perché, scrive Bentley al regista, «you are digging for the roots, all the time for the roots of your art, and intermittently for the roots of the unprecedented sufferings of our time, man's unremitting inhumanity to man». (*ivi*, p. 168).

Il problema nasce quando nell'intervista Schechner e Hoffman citano quel passo usando un verbo riflessivo, che produce un significato opposto. Schechner domanda: «You also said that one must resign oneself “not to do”» (*The Grotowski Sourcebook*, p. 40). Grotowski risponde: «The formula of resigning oneself *not to do* is a stimulus» (*Ibidem*). Ma *resign oneself* «*not to do*» significa «arrendersi a non fare», cioè il contrario di «rinunciare a non fare» e come tale è stato tradotto in italiano nell'edizione 1970 di Bulzoni: Schechner: «Lei ha anche detto che ci si deve limitare a *non fare*» (*Per un teatro povero*, Bulzoni, 1970, p. 284). Grotowski: «Se egli [l'attore] si limitasse a *non fare* questa cosa difficile [...] troverebbe una verità molto ardua» (*Ivi*, p. 286).

Dell'intervista esiste una traduzione italiana più recente, di Mario Biagini, in cui si continua a usare la definizione «rassegnarsi a non fare» (*Opere e sentieri*, vol. 2, pp. 14-15). Anche su questa versione, come sulla precedente del 1970, Carla Pollastrelli è intervenuta per ripristinare la corretta interpretazione: avendo potuto leggere l'intervista sul dattiloscritto originale inglese, ha scoperto che gli autori avevano usato l'allocuzione «resign oneself not to do not to do», la doppia negazione per poter esprimere il paradosso del rinunciare a non fare. Cosa è successo? Il polacco «*rezygnuje się z nieuczynienia*» usa la preposizione riflessiva *się* come un suffisso personale: *rezygnuje się* equivale a «si rinuncia», ma in inglese è stato tradotto con *resign oneself* che significa «arrendersi», da qui l'aggiunta di un secondo «not to do» per poter esprimere correttamente il concetto: «arrendersi a non fare a non fare». Si suppone che il redattore inglese del libro, nel leggere il doppio «not to do not to do», debba aver pensato ad un errore di battitura e ne ha eliminato uno, da cui la presenza nel libro di «to resign oneself not to do» che significa appunto «arrendersi a non fare», ovvero il contrario di quanto voleva dire Grotowski¹¹.

Un errore del tutto comprensibile, considerato l'avventuroso processo editoriale di *Per un teatro povero*, rilevato da numerose testimonianze, come quella, raccolta da Osiński, del famoso storico del teatro polacco, il prof. Zbigniew Raszewski. Nel gennaio del '69, poco dopo l'uscita danese del libro, Raszewski incontra Grotowski per convincerlo a pubblicare *Per un teatro povero* in Polonia. Grotowski gli

¹¹ Il racconto di questa scoperta mi è stato fatto da Carla Pollastrelli durante una mia recente visita a Pontedera.

dice che del libro in pratica non esisteva un originale. «Alcuni capitoli erano stati scritti in polacco – riferisce Raszewski – altri derivavano da interviste che Grotowski aveva tenuto a Bruxelles in francese». (I belgi le avevano stenografate in fiammingo, e dal fiammingo erano state tradotte in inglese)¹².

Ma *Per un teatro povero* non è solo un libro pieno di errori, per il suo autore è anche un libro «datato», se già nel 1972 scrive:

I libri che sono usciti finora riguardano il passato. Tutti questi lavori si chiudono con il *Principe costante*. I libri – buoni o cattivi – incluso il mio, trattano di un altro periodo. Il mio libro è solo il diario di un viaggio che, parlando di esperienze del passato, descrive una ricerca. Ma sono dei viaggi nel passato¹³.

Mi paiono premesse sufficienti per non considerare davvero *Per un teatro povero* riproponibile in blocco all'interno di una raccolta filologica dei testi. Va inoltre considerata l'ulteriore volontà dello stesso Grotowski, espressa nel 1988 sia a Osiński che allo stesso Barba¹⁴, di correggerne l'indice in vista di una sua ripubblicazione (che alla fine non ci fu), mentre soltanto l'anno dopo l'autore darà alle stampe il volume *Teksty z lat 1965-1969. Wybór* (Testi scelti degli anni 1965-69) contenente testi diversi. Tra di essi non figura più *Il Nuovo Testamento del teatro*, a cui viene preferito *L'attore denudato*, così com'era successo nel nuovo indice di *Per un teatro povero* proposto da Grotowski nel 1988.

In *O praktykowaniu romantyzmu* (Praticare il romanticismo), testo di una conferenza di Grotowski del 1979 pubblicato nel 1980 in Polonia, si parla di «autopenetrazione»:

La parola «autopenetrazione» può essere fraintesa. C'è in essa qualcosa dell'interiorizzazione. Nel nostro lavoro la cercavamo nel contesto del contatto diretto tra le persone. Era legata a una situazione fra «me» e «te». Ciò che non ci

¹² Zbigniew Raszewski, *Raptularz* (Diario), redaz. Edyta e Tomasz Kubikowscy, t. 1, Londra, Puls, 2004, p. 484, cit. in Zbigniew Osiński, *O zamierzonym przez Grotowskiego nowym wydaniu «Ku teatrowi ubogiemu»*, cit., p. 114.

¹³ Jerzy Grotowski, *Widze was, reaguje na was* (Vi vedo, reagisco alla vostra presenza), in *Teksty zebrane*, cit., p. 540. Questo testo fa parte del terzo volume dei *Testi 1954-1998*, al momento di scrivere non ancora uscito, pertanto la traduzione del brano citato è mia.

¹⁴ Cfr. Eugenio Barba, *Per un teatro povero*, in *La terra di ceneri e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 117-123.

permetteva di chiuderci in una qualche forma di narcisismo emotivo. Nel termine «autopenetrazione» – come ho notato in tutti questi anni in cui ha circolato per il mondo – c'è lo stesso pericolo che si nasconde nel termine «estasi». Nonostante il fatto che sia etimologicamente all'opposto, perché l'estasi è l'«uscita dal sé», mentre l'autopenetrazione è l'«addentrarsi in sé»¹⁵.

Il termine lo ha «inventato» Barba, come dichiara lui stesso nel suo libro *La terra di cenere e diamanti*: «L'«auto-penetrazione», e per di più spirituale, così caratterizzavo il processo del lavoro psichico dell'attore in questo teatro non ancora definito “povero”. Non era un problema di terminologia ma di fede»¹⁶. Lo dice anche il titolo della seconda opera a stampa che Barba produce ancora in Polonia, nell'aprile del 1964: *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, edita a Cracovia¹⁷. Il termine si trova nel *Nuovo Testamento del teatro*, mai ne *L'attore denudato*. Che sia una delle cause che spinge Grotowski a ricavare da quella intervista un proprio testo, diverso? Il confronto tra i due testi è più facile per i polacchi, che leggono *L'attore denudato* nel corpo maggiore e *Il Nuovo Testamento del teatro* in Appendice A (è il primo testo di questa parte), noi italiani però l'intervista di Barba ce l'abbiamo pubblicata già dal 1963, nessun problema.

Tuttavia, se questa del *Nuovo Testamento* è un'assenza giustificabile, ce ne sono altre, nell'edizione italiana, che dispiacciono davvero, in particolare, il testo *Grotowski powtórzone. Słowa, słowa, słowa* (Grotowski ripetuto. Parole, parole, parole). Certo, *non* è un testo di Grotowski, ma ci sarà un motivo se i polacchi lo hanno pubblicato nel *corpus major* del volume? Vediamo qual è.

Il 20 marzo 1981 Grotowski venne invitato dalla professoressa Maria Janion all'Università di Danzica per partecipare a un seminario con i suoi allievi. Vale la pena di soffermarsi un istante sulla figura di questa intellettuale per capire la portata di questo evento e del testo a esso collegato. Nata nel 1926, studiosa della cultura polacca del XIX

¹⁵ Jerzy Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu* (Praticare il romanticismo), in *Teksty zebrane*, cit., p. 662. Questo testo fa parte del terzo volume dei *Testi 1954-1998*, al momento di scrivere non ancora uscito, pertanto la traduzione del brano citato è mia.

¹⁶ Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 58.

¹⁷ Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., p. 165.

e XX secolo, professoressa universitaria, Janion ha lavorato, tra gli altri, per l'Istituto di ricerche letterarie dell'Accademia delle Scienze Polacca, per le Università di Danzica e Varsavia. Ha formato molte generazioni di umanisti polacchi: scrittori, giornalisti, scienziati, accademici, editori e insegnanti. Critico letterario, esperta di romanticismo polacco ed europeo, il suo libro del 1975 *Gorączka romantyczna* (La febbre romantica) è stato per molti una rivelazione. Sotto la sua penna, i personaggi romantici hanno preso vita, le idee del romanticismo si sono rivelate una chiave per comprendere il presente. Ribelle e anti-conformista per eccellenza, nel periodo di Solidarność Janion ha lavorato come attivista e in seguito ha difeso i valori della sinistra libertaria contro la destra clericale. Nel 1981, quando invita Grotowski a Danzica, è una grande autorità morale e intellettuale soprattutto per i giovani. Con i suoi allievi Janion ha creato la serie editoriale in più volumi «Transgresje» (Trasgressioni, 1981-1988), frutto dei seminari da lei tenuti per molti anni, in cui ha pubblicato preziose antologie letterarie e saggi di protagonisti degli studi umanistici di tutto il mondo, a volte in traduzioni d'autore. «Transgresje» ha fatto conoscere in Polonia autori come Laing, Sontag, Bataille, Klossowski, Genet, Foucault, e molti altri¹⁸. Dunque, dopo l'incontro con Grotowski, nel 1986 «Transgresje» fece uscire un volume intitolato *Maski* (Maschere), nel quale apparve una trascrizione del discorso di Grotowski piuttosto singolare¹⁹. Come faceva sempre, anche a Danzica Grotowski aveva proibito all'uditorio sia di registrare che di prendere appunti. Ma una trascrizione apparve lo stesso, questa volta nella forma di tre «registrazioni» parallele, provenienti dalle annotazioni di tre ascoltatrici. È molto interessante la testimonianza di Stanisław Rosiek, che di quella trascrizione fu curatore insieme alla Janion, e che poi l'avrebbe ripubblicata in un volume apparso nel 2009²⁰.

¹⁸ Per ulteriori informazioni (in inglese) su Maria Janion, e per visionare il documentario realizzato nel 2006 da Agnieszka Arnold e intitolato *Bunt Janion* (La rivoluzione Janion): <http://culture.pl/pl/tworca/maria-janion>.

¹⁹ *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa* (Grotowski ripetuto. Parole, parole, parole), trascrizioni di Jolanta Siejak, Kwirina Ziemia e Zofia Żakiewicz, in *Maski* («Transgresje» 4), redaz. Maria Janion e Stanisław Rosiek, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1986, pp. 376-411.

²⁰ *Grotowski powtórzony*, introduz. e cura di Stanisław Rosiek, Gdańsk, Wydawnictwo słowo / Obraz terytoria, 2009.

C'era la nostra «maestra», la professoressa Maria Janion; e c'era un maestro con un diverso carisma, Jerzy Grotowski. Ascoltammo tutti tesi le sue parole, cercando di ricordare il più possibile. Noi che subivamo il fascino della nostra maestra sapevamo che le parole dette devono condurre alle parole scritte. Eravamo allenati a produrre testi. Tutto il seminario della Janion era una grande macchina per produrre testi e libri. [...]

Grotowski veniva da tutt'altro mondo, con un'idea diversa di ciò che intercorre tra le persone nella sfera massima della comunicazione. Noi venivamo dalla letteratura, lui dal teatro. La collisione era inevitabile, il contatto era inevitabile. E poi quel suo divieto: non si può registrare, non si possono nemmeno prendere appunti personali, per non parlare di stenografare, filmare o usare altre forme per fissare ciò che veniva detto. Ma noi registravamo sempre. Tutti i seminari di Maria Janion erano registrati dall'inizio alla fine e soltanto dopo quelle registrazioni subivano diverse trasformazioni, soltanto dopo diventavano dei testi. Non sapevamo come risolvere il conflitto tra due approcci così diversi alla parola detta, quello scontro inevitabile di idee sul tema del dialogo e dello scambio comunicativo, finché non ci siamo ricordati della memoria.

Perché ovviamente le parole e le frasi che ci vengono dette da chi ci parla si possono anche non annotare, ma ciò non significa che non vengano ricordate. E Grotowski non poteva vietare a nessuno di noi di ricordare ciò che avrebbe detto. Di ricordare letteralmente. Alcune persone sono dotate di una memoria eccezionale. Dopo l'incontro con Grotowski tre di queste persone (forse avendo preso di nascosto degli appunti per aiutare la memoria, non conosco i dettagli) scrissero delle specie di relazioni di ciò che avevano ascoltato. Queste relazioni vennero vagliate da Maria Janion e approntate per la stampa da me. E così, prima in *Maski* e poi nel libro *Grotowski powtórzony*, venne pubblicata la trascrizione di quell'incontro. Questa trascrizione si compone di piccoli blocchi di discorsi di Grotowski affiancati sincronicamente, cioè in modo tale che le frasi che tra loro si corrispondono si trovino affiancate in tre versioni, facilmente confrontabili, per riscontrare le somiglianze e le inevitabili differenze. L'intervento redazionale si è limitato a dare un titolo a ognuno di questi blocchi, circa trenta, se ben ricordo. Non erano titoli presi a caso, ma venivano dallo stesso testo. Più spesso erano frammenti di parole ricordate e trascritte dagli ascoltatori, che originariamente erano state pronunciate da Grotowski. Perché questa ostinazione? Ci tenevamo molto che qualcosa del suo mondo arrivasse al nostro, dal mondo del teatro al mondo della letteratura, dal mondo delle parole vive al mondo dei testi scritti. Sapevamo che dovevamo in qualche modo ignorare l'obbligo dell'autorizzazione. [...] Ci siamo giustificati dicendo che non pubblicavamo i discorsi di Grotowski, ma gli appunti dei suoi ascoltatori [...]. Non erano più le parole di Grotowski, era Grotowski ripetuto, e dunque non ciò che lui aveva detto, ma ciò che era stato compreso e ricordato da quelle tre ascoltatrici. [...] Ho atteso con impazienza le sue reazioni [...] ma alla fine arrivò la sua lettera. Quando ho letto le prime parole della lettera che erano: «Molto bello questo libro *Maski*», ho tirato un sospiro

di sollievo. Sapevo che Grotowski avrebbe approvato la nostra versione che fissava e documentava quell'incontro. E inoltre, ne stava parlando in tono straordinariamente positivo²¹.

Usando le stesse parole della lettera spedita ai curatori di *Maski*, Grotowski ne scrive anche a Osiński:

In sostanza, anche se può sembrare assurdo, nel suo *insieme* questa ricostruzione è più vicina a quello che ho detto veramente di quanto lo sarebbe stato uno stenogramma. Ma è così. È così infatti che nascevano i testi antichi, *specialmente quelli sacri*; non venivano scritti né da un discorso di un autore, né da uno stenogramma, né da un nastro. E perciò vanno all'essenza della questione e del linguaggio, e non di formule e definizioni.

Per questo ho sempre chiesto e chiedo ancora di non registrare e di *non* tentare di trascrivere una definizione, ma di Comprendere. Ha a che fare con qualcosa di quasi mistico, ma è del tutto concreto. Gli antichi parlavano delle cosiddette *idee vive*, come di un'esistenza viva, o come di un codice genetico che si riproduce da solo. Se l'idea viva incontra la Comprensione, essa rivive nuovamente nell'ascoltatore, cresce e si riproduce insieme alla forma linguistica, proprio come un codice genetico. Se è trascritta come formula, muore, anche se le parole trascritte fossero fedeli.

Questo *Maski* mi ha procurato molta gioia e mi ha molto toccato la trascrizione dell'incontro di Danzica. [...] In quell'incontro ho detto le cose per me più importanti e più sincere che avevo da dire²².

In un altro saggio, sempre Osiński ci informa che *Grotowski ripetuto* è l'unico «testo» in cui il regista abbia parlato della gnosi.

Una delle partecipanti, Kwiryna Ziemba, aveva trascritto: «La gnosi come sistema non mi interessa. Ogni sistema è un letto procustiano alle cui misure bisogna adattarsi». Secondo Jolanta Siejak, Grotowski aveva detto: «La gnosi come sistema non mi interessa minimamente». Zofia Zakiewicz è quella che ha annotato di più: «La gnosi in sé non mi interessa. È un sistema, uno dei tanti. E ogni sistema è un letto procustiano, al quale bisogna adattarsi. Adattarsi allo stesso

²¹ Intervento di Stanisław Rosiek al convegno «Grotowski - narracje», Varsavia gennaio 2010: cfr. *Grotowski - narracje* (Grotowski - narrazioni), introduz. e cura scientifica di Leszek Kolankiewicz, Warszawa-Wrocław, Uniwersytet Warszawski - Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2013, pp. 69-70.

²² Zbigniew Osiński, *Grotowski al Collège de France*, in *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., pp. 468-469.

modo in cui Procuste di Sparta tagliava o allungava gli infelici malcapitati per adattarli alle misure del suo letto»²³.

Infine, anche Leszek Kolankiewicz ha commentato *Grotowski ripetuto*, nel suo testo ancora inedito intitolato *The Experience Of Experience*:

Testi sacri! Ovviamente il parallelo fra le tre ricostruzioni e i tre vangeli sinottici sorge spontaneo. I discorsi dell'ultimo Grotowski ricordano non soltanto il *logion* del proto cristianesimo, ma anche le cosiddette risposte a sentenza, ad esempio degli *zadik* chassidici o dei maestri del buddismo zen. Qui però non è tanto importante il contesto di questa o quella religione, quanto la performatività del messaggio: per Grotowski conta soltanto il fare, perciò sono importanti quelle parole che ci spingono a fare²⁴.

Ancora molto si potrebbe scrivere sui testi, ad esempio su quelli degli anni '70 che Grotowski ha rieditato in nuove versioni nella pubblicazione che ha fatto da modello a questa edizione completa, *The Grotowski Sourcebook*. Di uno di questi, forse il più importante del periodo, *Holiday (Święto)*, discutono Kolankiewicz e Teo Spsychalski nel dialogo riproposto in questo Dossier, ed è interessante la diversità delle loro posizioni, a mio avviso entrambe condivisibili. Da una parte infatti, lo studioso Kolankiewicz (ma anche ex collaboratore di Grotowski, curatore di molti dei testi di quel periodo) che rivendica la superiorità della versione «vintage» di *Święto*, quella del 1972 pubblicata sulla rivista «Odra», dall'altra Spsychalski, ex teorico diventato un «pratico», collaboratore stretto di Grotowski nel periodo parateatrale, che dei testi rivisti dal maestro accetta qualsiasi versione, perché, come diceva Grotowski: «Solo un cadavere non cambia mai». Ma Spsychalski aggiunge anche un'altra cosa: «Se si vuole si possono leggere tutte le versioni».

È vero, e anche se al momento lo possono fare solo i polacchi e i polonisti, bisogna essere eternamente grati agli eredi, Thomas Richards e Mario Biagini, e a Carla Pollastrelli che li ha aiutati con la sua esperienza, per aver pubblicato «tutti» i testi in polacco, ogni tanto superando le barriere delle autorizzazioni, e perfino la paura di un fal-

²³ Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., p. 435; la citaz. da *Grotowski powtórzony* è a p. 400.

²⁴ Testo, ancora inedito, inviatomi recentemente dall'autore in visione.

limento commerciale, elemento certo non da trascurare in un'impresa editoriale, specie di questa portata.

E interessanti e preziosi questi testi lo sono davvero tutti, pieni come sono di dati, informazioni, citazioni che, se da una parte affascineranno i giovani lettori, dall'altra aiuteranno gli specialisti a ricostruire i contesti, a scoprire inediti punti di vista, a collegare luoghi, persone, fatti e idee, per tracciare nuove mappe o ridefinire le vecchie, per permettere una navigazione logicamente insicura in quell'oceano ancora in parte inesplorato chiamato Grotowski.

Dariusz Kosiński
PER UNA PRATICA
DEI TESTI DI JERZY GROTOWSKI

L'edizione polacca dei *Teksty zebrane* (Testi raccolti) di Jerzy Grotowski reca la data di pubblicazione del 2012, ma in verità il volume è apparso all'inizio del 2013. La sua pubblicazione è stata il coronamento di tre anni di intenso lavoro del gruppo formato dagli eredi dell'artista, Mario Biagini e Thomas Richards, dalla sua collaboratrice e traduttrice di una vita, Carla Pollastrelli, e per la parte polacca da Agata Adamiecka-Sitek, Igor Stokfiszewski e da chi scrive. I membri di questo gruppo rappresentano al contempo le istituzioni che si sono impegnate nel progetto: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, la Fondazione Pontedera Teatro, l'Istituto Teatrale Z. Raszewski, le Edizioni Krytyka Polityczna e l'Istituto Jerzy Grotowski di Wrocław.

I tre anni di lavoro sui testi di Grotowski sono stati preceduti da quasi due anni di diversi colloqui e negoziazioni, il cui effetto ultimo è stato il formarsi di questo specifico gruppo. Non è questo il luogo e il momento per fare un resoconto dettagliato su questa vicenda peraltro appassionante. Bisogna però dire che l'idea di pubblicare i testi ha cominciato a prendere forma nel 2009, anno proclamato dall'UNESCO, su iniziativa dell'Istituto di Wrocław, «Anno Grotowski», all'indomani di una serie di incontri tra Mario Biagini e l'allora direttore dell'Istituto Teatrale Maciej Nowak. Grazie ad entrambi ebbe allora inizio una collaborazione del Workcenter di Pontedera con l'Istituto di Varsavia, che comprendeva anche il progetto della pubblicazione di un volume con i testi di Grotowski. In principio doveva essere piuttosto una selezione, che avrebbe dovuto uscire nella collana delle cosiddette «guide» delle Edizioni Krytyka Polityczna. Soltanto in seguito si trasformò gradualmente nel progetto di pubblicare tutti i testi dell'artista.

Ricordo di aver appreso di questa idea all'inizio del 2009, quando fui chiamato da Maciej Nowak a esprimere la mia opinione sul

progetto di pubblicare una selezione di testi di Grotowski. In seguito, nel corso dell'anno, parlai più volte del progetto con Agata Adamiecka-Sitek, direttore editoriale dell'Istituto Teatrale e responsabile anche per questa pubblicazione. Agata fu subito favorevole alla pubblicazione integrale dei testi e sono certo che abbia giocato un ruolo predominante nel convincere Maciej Nowak ad aderire al progetto. Sempre lei presenziò alle riunioni con il Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale che hanno avuto come risultato la concessione di un finanziamento per la preparazione e la pubblicazione del libro.

Fin dalla seconda metà del 2009 sapevo che dall'inizio dell'anno successivo avrei ricoperto la carica di vicedirettore ai programmi dell'Istituto Jerzy Grotowski di Wrocław. Era dunque evidente, per me, che uno dei miei primi e più importanti compiti sarebbe stato quello di far entrare l'istituzione di Wrocław nel progetto di pubblicazione dei testi del suo patrono, e in seguito di portarlo felicemente a termine. Era ugualmente chiaro però che, dopo le tensioni che negli anni erano sorte tra Wrocław e Pontedera, e che durante l'Anno Grotowski si erano manifestate con decisione, non sarebbe stato un compito facile. Nel gennaio del 2010, quando Thomas Richards fu ospite del convegno di Varsavia «Grotowski - narrazioni», ebbi occasione, grazie all'aiuto di Igor Stokfiszewski, di incontrarlo per un breve colloquio, che sortì un invito a Pontedera. Per non perdere tempo, a febbraio andai in Toscana in pullman da Cracovia. Il fatto che avessi intrapreso un viaggio di molte ore per incontrare Mario e Thomas fece loro una certa impressione, e contribuì a rompere il ghiaccio. I colloqui non furono semplici, ma lasciai Pontedera con la speranza che il progetto di pubblicare una raccolta di testi di Jerzy Grotowski con la partecipazione dell'Istituto di Wrocław stesse prendendo forma.

Prese forma tre anni più tardi, quando dopo mesi di lavoro e molti incontri appassionati del gruppo redazionale e dei suoi collaboratori, venne dato alle stampe un imponente volume di millecentotrentuno pagine, contenente centotrentotto testi dell'artista (centoventi nella parte principale, cinque nell'Appendice A e tredici nell'Appendice B). Il testo più vecchio data 1954, il più recente venne dettato dall'autore, ormai gravemente malato, nel 1998, qualche mese prima della sua morte.

La forma assunta dall'edizione polacca dei *Teksty zebrane* è scaturita dai molti colloqui, dalle molte negoziazioni e perfino dai dissi-

di, nei quali si sono scontrate diverse concezioni e visioni su ciò che avrebbe dovuto essere quel volume e cosa avrebbe dovuto contenere. Fin dall'inizio tutti i membri del comitato di redazione furono d'accordo su alcune cose. La prima e più importante: l'obiettivo principe del nostro lavoro sarebbe stato la restituzione del corpus dei testi di Grotowski a una platea di lettori più vasta possibile, per renderlo accessibile a tutti gli interessati in modo diretto, autonomo, senza alcuna regolamentazione. Personalmente sono convinto che una delle cose che maggiormente danneggia oggi la tradizione di Grotowski sia il circondarla di un'atmosfera esclusiva, inaccessibile. La sensazione, formatasi in vario modo, che a parlare di Grotowski siano ammessi soltanto gli «iniziati», e che la conoscenza che lo riguarda sia un qualche sapere «segreto», esoterico, ha fatto sì che moltissime persone considerassero questa tradizione semplicemente come chiusa, arcaica e non interessante per il modo di vedere contemporaneo. La situazione è aggravata ulteriormente dal fatto che, da anni, in Polonia e nel mondo si parla di Grotowski sempre nello stesso modo e dicendo le stesse cose, collocandolo nel contesto dell'antropologia del teatro, del ritualismo, delle ricerche delle origini, ecc. Mentre invece il teatro e l'arte performativa di Grotowski, così come ogni altra parte del patrimonio culturale dell'umanità, possono essere oggetto di studi di un genere totalmente diverso e possono, quando non dovrebbero, essere analizzati con l'aiuto di strumenti e linguaggi diversi. Magari dovrebbero anche diventare un'ispirazione, un punto di partenza per le proprie ricerche artistiche, anche di quelle che originano da divergenze e contestazioni. Perché questo sia possibile, tuttavia, bisogna mettere a disposizione i materiali che permettano questa conoscenza alle generazioni successive, a coloro che vogliono condurre ricerche proprie e porsi domande personali. Nessuna tradizione può essere viva se appare inaccessibile, e tale purtroppo continua a essere considerata la tradizione di Grotowski. A fronte di una situazione legale enormemente complicata, che impedisce praticamente la pubblicazione della documentazione filmata, la cosa di primaria importanza e insieme possibile da realizzare era la pubblicazione di questi testi, per la maggior parte di difficile reperimento, sparsi tra riviste, a volte neppure mai pubblicati in precedenza. Il nostro obiettivo principale era, in parole povere, quello di sollevare una nuova ondata di interesse per Grotowski, grazie ai suoi testi ora accessibili in tutta la loro ricchezza. Io stesso ricordo come nel leggerli,

dopo averli riesumati da polverose riviste nella biblioteca universitaria di Cracovia, avessi avuto una rivelazione. Quell'esperienza rivelatrice, a volte perfino illuminante, volevamo ora renderla possibile agli altri.

Questo primo obiettivo di base, su cui tutti eravamo d'accordo, contribuì a tratteggiare un primo profilo della futura edizione. Per prima cosa, visto che avrebbe dovuto avere una larga diffusione ed essere accessibile ai non specialisti, non avrebbe dovuto essere appesantita da un apparato critico: commenti, appendici con la storia dei testi o delle loro varianti. Eravamo convinti, a questo proposito, che per produrre un'edizione critica, scientifica, ci sarebbero voluti anni di lavoro, e molti studi. Non avevamo né il tempo né le forze per questo. Ma non ne sentivamo nemmeno il bisogno.

Questo non vuol dire che riteniamo inutile l'edizione critica. Al contrario! Misurarsi con le complicate vicende dei testi di Grotowski ci ha reso molto consapevoli di quanto questo lavoro sia importante e necessario. Perfino Mario e Thomas, che avevano guardato con freddezza i commenti editoriali di Leszek Kolankiewicz pubblicati con la traduzione polacca di *Per un teatro povero*, dovettero a un certo punto ammettere che in realtà si erano rivelati incredibilmente utili. Ma non potevamo realizzare quel lavoro in occasione di questa pubblicazione. Il gruppo di specialisti interessati alle vicende dei testi, alle loro varianti e alle diverse versioni è un'élite, e noi volevamo destinare il nostro lavoro non a un'élite, non a un rispettabile club di *grotologi*, ma a chi, cercando la propria strada nell'arte e nella vita, forse ha sentito parlare di Grotowski ma non ne sa quasi nulla.

Anche per questo abbiamo deciso fin dall'inizio che, sebbene al lavoro sull'edizione polacca partecipassero sia l'Istituto Grotowski che l'Istituto Teatrale, dotati di una loro preziosa casa editrice, il libro venisse pubblicato da Krytyka Polityczna, un editore che ben rappresentava in quegli anni l'influente ambiente dei giovani intellettuali di sinistra, in alcun modo identificabili con Grotowski. Volevamo che, grazie a Krytyka, i testi di Grotowski si trovassero nella sfera di interesse di un altro genere di utenti. Contavamo inoltre sul fatto che Krytyka Polityczna, grazie alla sua collocazione sul mercato editoriale e alla sua efficiente distribuzione, assicurasse al libro una più ampia e forte presenza (cosa che è riuscita). Volevamo che Grotowski arrivasse a più gente possibile, e specialmente a coloro che fino ad allora non avevano pensato a lui e non ne avevano mai parlato.

Ai componenti polacchi del gruppo è stato chiaro fin dall'inizio che, sulla base di queste premesse del progetto, sarebbe stata necessaria un'edizione integrale, e non una selezione di testi. Su questo punto ci siamo differenziati dai nostri amici italiani, che all'inizio ritenevano di non dover includere necessariamente tutti i testi. Temevano infatti che raccogliere un numero troppo grande di testi, tra i quali ci sarebbero stati naturalmente i discorsi casuali, occasionali, incomprensibili al di fuori del contesto locale o storico, potesse annoiare il lettore, spaventarlo, col rischio inoltre che questi testi minori, di circostanza, potessero offuscare quei testi davvero importanti che stavano a cuore anche a noi. Un pericolo del genere in effetti esisteva e perciò fummo d'accordo, come prima cosa, sul fatto che avremmo riletto e discusso in comune tutti i testi, per eliminare eventualmente quelli che, a maggioranza dei voti (anche se il voto decisivo spettava a Mario e a Thomas), ritenevamo non necessari. Ci siamo accordati su questo protocollo di lavoro anche se nello stesso tempo non volevamo attribuirci il potere di giudicare cosa avrebbe potuto essere importante per un'altra persona. In definitiva non c'è modo di prevedere che cosa un futuro lettore a noi ignoto possa scoprire nei singoli testi.

Durante i vari incontri al Teatro Era di Pontedera, dove abbiamo discusso i singoli testi, è risultato che in realtà ognuno di essi era sotto certi aspetti importante e prezioso. Alla fine, dalla prima lista formata sulla base delle bibliografie redatte da Zbigniew Osiński e Grzegorz Ziółkowski, abbiamo eliminato soltanto quei testi che non soddisfacevano i criteri editoriali stabiliti (che spiegherò più avanti), nonché dei piccoli testi di carattere puramente occasionale (lettere di congratulazioni, dediche, necrologi). Abbiamo invece aggiunto ad essi un intero gruppo di testi suggeriti da grandi esperti del tema, che hanno svolto il ruolo di consulenti e di aiutanti, principalmente Leszek Kolankiewicz e Zbigniew Osiński. Il volume, nella sua forma definitiva, si è guadagnato pienamente il titolo di *Teksty zebrane* (Testi raccolti), e noi abbiamo potuto sentire che in nessun modo avevamo manipolato la scelta e imposto ai futuri lettori le nostre concezioni e i nostri punti di vista.

Prima di chiarire come abbiamo inteso il concetto di «testi» e a quali criteri ci siamo ispirati per decidere l'inclusione dei singoli interventi nel libro, devo chiarire il motivo per cui l'edizione polacca è in un unico volume. Questo punto è stato oggetto di molte discussioni,

durante le quali noi, rappresentanti della parte polacca, ci siamo battuti proprio per questa forma editoriale. I nostri partner avevano numerosi dubbi di carattere puramente pratico, sostenendo (in parte giustamente) che un volume così monumentale, di mille e cento pagine, sarebbe stato semplicemente troppo grande e troppo pesante. Per questo motivo infine, hanno deciso di dividere l'edizione italiana in quattro pratici volumi. Pur comprendendo queste ragioni pragmatico-utilitaristiche, noi ci siamo attestati sul volume unico, non desiderando imporre ai futuri lettori nessuna cornice, e non volendo avvalerci della facoltà di dividere in una periodizzazione il patrimonio testuale di Grotowski. La divisione della raccolta in parti, di fatto obbligava invariabilmente a questa periodizzazione. Accettare la versione del volume unico ci ha permesso di rinunciare, insomma, a delle conclusioni arbitrarie, e di rendere accessibili i testi come una raccolta unica sistemata in ordine cronologico. Ci ha permesso inoltre di giustificare la decisione di smontare raccolte già d'autore, come *Per un teatro povero*¹ o i *Testi 1965-1969*². Se ripartiti cronologicamente (come nell'edizione italiana), questi testi possono infatti dare l'impressione di essere delle «nuove versioni» di quelli, mentre un unico volume contenente tutti i testi è un libro che ha, in modo evidente, un carattere e uno scopo del tutto differenti da quelle storiche pubblicazioni, nate in circostanze particolari e come risposta a determinate necessità del momento. Vale la pena inoltre ricordare che, sebbene *Per un teatro povero* sia stato attribuito a Grotowski come unico autore, una significativa parte di quel libro è formata da testi scritti da altri autori: Eugenio Barba, Ludwik Flaszen o Franz Marijnen. Era pertanto fuori discussione la possibilità di accogliere interamente il libro del 1968.

E ora è arrivato il momento di chiarire che cosa siano infine questi «testi» che abbiamo raccolto nella nostra pubblicazione. Per semplificare: sono articoli, discorsi e interventi di diverso genere, tutti autorizzati, pubblicati o approntati per la stampa da Jerzy Grotowski. Solo

¹ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, preface by Peter Brook, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968; edizione polacca: *Ku teatrowi ubogiemu*, traduz. dall'inglese di Grzegorz Ziółkowski, a cura di Leszek Kolankiewicz, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

² Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, a cura di Janusz Degler, Zbigniew Osiński, ed. 2 rivista e ampliata, Wrocław, Wydawnictwo «Wiedza o Kultury», 1990.

una parte di essi (soprattutto gli articoli prima del 1965) sono dei testi in senso stretto, e cioè degli interventi scritti, nati pensando alla loro pubblicazione. La stragrande maggioranza sono invece registrazioni di conferenze, trascrizioni di interventi e discorsi pubblici, registrazioni di incontri, interviste e conversazioni. Dalla metà degli anni '60 in poi la parte principale delle pubblicazioni di Grotowski è nata in questo modo, e cioè i suoi discorsi venivano trascritti, in seguito rielaborati (spesso da «scribi» suoi stretti collaboratori) e alla fine l'autore provvedeva alla redazione finale e li autorizzava alla pubblicazione. Proprio il fatto dell'autorizzazione ha avuto per noi un significato cruciale, sia nel caso della decisione di includere un certo testo nel volume, sia nella scelta della sua versione (su cui tornerò in seguito). In via di principio, non abbiamo considerato i testi non autorizzati, anche quando erano stati già pubblicati come registrazioni di interventi di Grotowski, o quando erano trascrizioni di discorsi diffusi pubblicamente grazie a media diversi dalla stampa (ad esempio le trasmissioni radiofoniche). Abbiamo preso queste decisioni spesso a malincuore, poiché alcuni interventi pubblicati e non autorizzati sono preziosi e di enorme interesse. Li abbiamo messi da parte però per il futuro, per un potenziale possibile volume che raccolga proprio queste relazioni, le registrazioni e le trascrizioni.

Abbiamo inoltre stabilito che dal volume sarebbero stati esclusi due gruppi diversi di testi: la corrispondenza di Grotowski pubblicata e le sue poesie. Questa decisione derivava per prima cosa da un problema di autorizzazioni, molto difficili nel caso di lettere e di poesie per la maggior parte rivelate postume, e secondariamente dalla preoccupazione di rendere il volume coerente e dalla convinzione che corrispondenza e poesie vi avrebbero introdotto una distorsione derivante dalla loro specificità.

Questi principi e criteri sembrano relativamente semplici quando li si formula genericamente, ma in molti casi particolari per accettarli e seguirli ci sono volute molte discussioni e l'assunzione di decisioni rischiose. Su alcune di esse vorrei soffermarmi più a fondo.

Il problema maggiore si è manifestato con i testi scritti e redatti ma, per diverse ragioni, non pubblicati. Due esempi del primo periodo del lavoro di Grotowski mostrano molto chiaramente i problemi con cui abbiamo avuto a che fare. Il primo è il saggio intitolato *Arte - quotidianità - morte*. È sicuramente degli anni 1958-1959, e non è mai stato pubblicato. Si è conservato sotto forma di dattiloscritto con annotazioni

a mano dell'autore. È stato per anni insieme ad altri materiali trasmessi da Jerzy Grotowski e conservati dal fratello Kazimierz, che nel 2009 ha offerto l'intera collezione alla Biblioteca dell'Istituto Ossolineum di Wrocław, dove è stato creato l'Archivio di Jerzy Grotowski. La forma dattiloscritta, il genere di correzioni indicano che *Arte - quotidianità - morte* era stato preparato per la stampa insieme ad altri testi pubblicati alla fine degli anni '50, come *Il teatro e l'uomo cosmico*, *Morte e reincarnazione del teatro*, *Che cos'è il teatro?*. Formalmente esso non soddisfaceva i criteri accolti dalla redazione per la scelta dei testi, ma per via delle presunte circostanze della sua nascita, nonché per il suo valore eravamo molto maldisposti ad escludere dal libro questo reperto così prezioso. Alla fine abbiamo deciso di pubblicare questo testo in una delle due appendici create appositamente per risolvere situazioni così problematiche.

L'altro testo problematico era *Il «lavoro pratico» di regia su I voti delle fanciulle di A.[leksander] Fredro*, un manoscritto del progetto di messa in scena allegato alla tesi di laurea *Tra il teatro e l'attitudine di fronte alla realtà*, discussa alla Facoltà di Regia dell'Accademia d'Arte Drammatica Ludwik Solski di Cracovia nell'ottobre del 1960. Secondo le norme, per poter ottenere il diploma a conclusione degli studi, Grotowski doveva presentare un saggio teorico e la descrizione di un progetto di messa in scena. Il lavoro teorico venne costruito unendo insieme dei testi che aveva per lo più già pubblicato, riscrivendoli pazientemente a macchina. A questo dattiloscritto venne poi aggiunto il manoscritto di un interessantissimo progetto di messa in scena di una classica commedia polacca del XIX secolo. Abbiamo considerato la tesi di laurea come una pubblicazione, e abbiamo messo nella parte principale del volume tutti i testi che ne facevano parte (tra cui il saggio mai presentato prima *Il dialogo con lo spettatore*). Anche il saggio pratico l'abbiamo considerato come parte della tesi di laurea, e come tale l'abbiamo incluso nel corpo principale del volume.

Scrivo di questi due casi anche perché i curatori dell'edizione italiana dei *Teksty zebrane* non hanno pubblicato nessuno dei due testi citati sopra nella loro versione del libro, evidentemente ritenendo che la loro natura problematica li obbligasse ad eliminarli dal gruppo dei *Testi*.

Ma il problema costituito da questi due testi è un nonnulla in confronto alle difficoltà incontrate con i tredici testi degli anni Settanta

e inizio anni Ottanta, ancora inediti ma approntati per la stampa da Leszek Kolankiewicz, per un libro di Grotowski che avrebbe dovuto intitolarsi *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*. Doveva uscire per i tipi di Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe e raccogliere i testi e i discorsi di Grotowski degli anni Settanta. In poche parole doveva essere per il periodo post-teatrale ciò che *Per un teatro povero* era stato per il periodo degli spettacoli. Grotowski, occupato a ritmo serrato nel lavoro pratico, ne aveva rimesso la cura a un suo fidato e stretto collaboratore, il giovane ma già molto apprezzato studioso di teatro e docente dell'Università di Varsavia, Leszek Kolankiewicz, il quale aveva incluso nel volume sia alcuni testi di Grotowski già pubblicati che le trascrizioni dei suoi discorsi da lui curate. Nel caso di queste ultime, Kolankiewicz aveva spesso unito in un unico discorso degli interventi fatti da Grotowski in luoghi diversi ma su temi simili. Inoltre egli aveva composto il libro in modo organizzato, per mostrare l'evoluzione del pensiero e della pratica di Grotowski dalla fine del lavoro teatrale alla fase matura del Teatro delle Fonti. All'inizio degli anni Ottanta il libro era pronto, venne firmato perfino il contratto con l'editore. Tuttavia, quando Grotowski decise di rimanere all'estero e di richiedere l'asilo politico negli Stati Uniti, proibì quella pubblicazione. Il dattiloscritto restò per anni nell'archivio privato di Leszek Kolankiewicz, poi Grotowski, molto più tardi, autorizzò e pubblicò alcuni testi di quella raccolta (ad es. *Sulla genesi di Apocalypsis*, apparso in italiano nel 1984). Per farla breve, dei trentatré testi che dovevano trovarsi nel libro *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*, venti vennero pubblicati in diverse occasioni. Mentre altri tredici testi rimasero unicamente dattiloscritti. Leszek Kolankiewicz ci ha fornito l'intero libro, suggerendoci al contempo di pubblicare i testi finora inediti. Fin dall'inizio ho appoggiato decisamente l'idea, anche se mi rendevo conto della problematicità della situazione. Quei tredici testi non erano stati infatti autorizzati formalmente e ufficialmente da Grotowski, e la sua decisione di non pubblicare quel libro in Polonia poteva significare esattamente che l'autore non volesse che quei testi venissero pubblicati. La questione fu oggetto di molte accese discussioni nel gruppo redazionale. Alla fine venne stabilito che dodici dei testi inediti³ avrebbero trovato posto nel volume ma non nella sua

³ Dodici e non tredici perché alla fine abbiamo rinunciato a pubblicare il te-

parte principale, bensì in un'appendice creata allo scopo, preceduta da un commento chiarificatore. Così è stato, e personalmente lo ritengo un grande successo e un vantaggio dell'edizione polacca. Sono inoltre molto grato a Carla Pollastrelli, che ci ha aiutato a convincere gli eredi di Grotowski a prendere questa decisione. Alla fine, di fronte alla qualità, al peso e al valore della raccolta curata da Kolankiewicz, le complicate questioni di autorizzazione passano in secondo piano, e testi come *Il tempo spesso*, *Le riserve della cultura* o *La via* (per citare solo quelli che ritengo più importanti) sono di grande significato per la comprensione dell'attività e del pensiero di Grotowski non solo negli anni Settanta. Questi testi, pubblicati nelle appendici, i lettori li troveranno soltanto nell'edizione polacca, poiché i curatori italiani hanno deciso di non includerli in quella italiana.

Dunque, ricapitolando, nell'edizione polacca si trovano due appendici. I testi che avevano più problemi di autorizzazione si trovano nella seconda, mentre la prima è stata concepita in seguito alla scoperta, da parte del collettivo redazionale, di un altro genere di problema derivante dalla specificità della scrittura di Grotowski. Mi riferisco alla pratica dell'autocorrezione, o autoriscrittura, intrapresa dall'artista specie a partire dagli anni Ottanta, dopo aver lasciato la Polonia e dopo aver assunto un atteggiamento di forte critica nei confronti del periodo parateatrale. In quel periodo, Grotowski cominciò (per ovvie ragioni) a controllare rigorosamente la pubblicazione dei suoi testi, e allo stesso tempo a creare nuove versioni di interventi già pubblicati e ben noti, tra cui alcuni conosciuti da anni, a volte a memoria. Il culmine di questa pratica è stato il lavoro sul *The Grotowski Sourcebook*, per la cui edizione Grotowski ha creato nuove versioni definitive di testi precedentemente noti in Polonia, come *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* e *Il Teatro delle Fonti*. Naturalmente, anche in precedenza Grotowski aveva fatto queste autocorrezioni, o atti di rivisitazione dei testi, e il più importante di questi è costituito da uno dei più famosi testi polacchi dell'artista, *L'attore denudato*. Pubblicato sul mensile «Teatr» il primo settembre 1965 (pp.

sto *Organicità ed espressione*, basato sulla trascrizione di una delle lezioni tenute da Grotowski nella primavera del 1982 all'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma. Gli stenogrammi di quelle famose «lezioni romane» saranno in futuro pubblicati integralmente, per questo motivo abbiamo rinunciato a includere nei *Teksty zebrane* la versione non autorizzata di alcuni di essi.

8-10), questo testo era un frammento, abbastanza modificato, ritagliato dall'intervista a Grotowski di Eugenio Barba, conosciuta in tutto il mondo come *Il Nuovo Testamento del teatro*. Poiché da vivo Grotowski non aveva mai autorizzato la pubblicazione della traduzione polacca del libro *Per un teatro povero*, la versione polacca del *Nuovo Testamento del teatro*⁴ è stata pubblicata solo nel 2007, insieme all'intero libro⁵. Per anni, dunque, per i lettori polacchi il testo canonico è stato *L'attore denudato*, pubblicato anche nei *Testi degli anni 1965-1969* curati dall'autore.

Il problema dei testi importanti esistenti in diverse versioni è stato uno dei più difficili e più controversi che abbiamo affrontato. Naturalmente ci sono state molte situazioni piuttosto semplici in cui le modifiche fatte dall'autore erano relativamente piccole, e i testi non erano particolarmente noti. Tuttavia, i tre testi *L'attore denudato*, *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* e *Il Teatro delle Fonti* erano dei casi eccezionali. Gli ultimi due sono testi in circolazione da anni nella loro versione originale polacca, e dunque molto noti, da alcuni conosciuti quasi a memoria, e ritenuti addirittura «sacri». Così, esistevano valide ragioni per la pubblicazione della prima versione e, allo stesso tempo, in conformità con i criteri adottati per l'intero volume, si dovevano pubblicare le versioni definitive autorizzate. Invece, nel caso dell'*Attore denudato* e del *Nuovo Testamento del teatro*, al di là dei criteri di importanza e di notorietà di entrambi i testi, c'era ancora un disaccordo fondamentale su quale fosse la versione «definitiva autorizzata». La situazione è tale infatti che, mentre in Polonia forse viene considerata versione definitiva solo *L'attore denudato*, nel resto del mondo questa variante non è nota, mentre la versione definitiva è *Il Nuovo Testamento del teatro*, pubblicata in *Per un teatro povero*. Per uscire in qualche modo da questo caos, abbiamo proposto la creazione di un'appendice, che raccogliesse proprio queste varianti problematiche dei testi. Nell'edizione polacca, in questa Appendice A si sono dunque ritrovati: la traduzione di *Nuovo Te-*

⁴ *Il Nuovo Testamento del teatro*, «Sipario», VIII-IX 1963. Ripubbl. con modifiche in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio Editori, 1965, pp. 83-116. La più nota è naturalmente la ristampa nella traduzione inglese di Jørgen Andersen e Judy Barba, pubblicata in *Towards a Poor Theatre*, cit., pp. 27-53.

⁵ *Nowy Testament teatru*, in *Ku teatrowi ubogiemu* (Per un teatro povero), cit., pp. 25-50.

stamento del teatro, le versioni originali di *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* (1972) e del *Teatro delle Fonti* (pubblicato nel 1987), e un piccolo testo uscito in Occidente, *L'arte del debuttante*, che è una parte modificata del testo pubblicato in Polonia con il titolo *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*. Invece, nella parte principale del volume abbiamo pubblicato *L'attore denudato* e le versioni di *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* e del *Teatro delle Fonti* del *Grotowski Sourcebook*. Tale soluzione ci ha permesso di rendere giustizia alla storia, e allo stesso tempo mantenere intatti i criteri di selezione dei testi.

Nell'edizione italiana si è rinunciato a questa appendice. Essa è stata del resto fin dall'inizio concepita per i lettori polacchi, che ben conoscono le prime versioni di *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* e del *Teatro delle Fonti*, e che hanno potuto leggere *Il Nuovo Testamento del teatro* in polacco soltanto otto anni dopo la morte di Grotowski. I curatori italiani hanno ritenuto che per il lettore italiano, che non ha mai conosciuto altro che la versione definitiva di *Holiday (Święto): Il giorno che è santo* o del *Teatro delle Fonti*, la pubblicazione di traduzioni delle prime edizioni polacche non avrebbe avuto molto senso. Diverso è il caso del *Nuovo Testamento del teatro*. Questo testo, molto ben conosciuto in Italia, non è stato pubblicato dai curatori italiani nella raccolta poiché si è scelto di pubblicare al suo posto *L'attore denudato*. I curatori hanno ritenuto che se Grotowski aveva scelto proprio questa versione per la raccolta polacca dei suoi testi della metà degli anni Sessanta pubblicata a Wrocław nel 1990, significava che quella era la sua versione definitiva. Il caso, però, non è così chiaro, perché i *Testi degli anni 1965-1969* erano destinati solo ai lettori polacchi, mentre nel mondo erano apparse fin dal 1968 le diverse edizioni di *Per un teatro povero*, che contiene *Il Nuovo Testamento del teatro*. A me sembrava perciò giusto pubblicare questa intervista, molto più lunga, se non nella parte principale, almeno in appendice.

Un altro testo problematico che abbiamo pubblicato nella raccolta polacca, e che non è stato incluso nella raccolta italiana, è la trascrizione di un incontro con i seminaristi della professoressa Maria Janion all'Università di Danzica nel 1981, intitolata *Grotowski ripetuto. Parole, parole, parole*⁶. Naturalmente lo stato di questa trascrizione, redatta

⁶ *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa*, a cura di Stanisław Rosiek,

dopo l'incontro da tre diverse persone in parallelo, è problematico, ma una lettera di Jerzy Grotowski, pubblicata nella versione a stampa, che riconosceva questa trascrizione come estremamente preziosa e autentica, è stata considerata durante la discussione da parte del team editoriale come un'autorizzazione particolare che avrebbe consentito l'inserimento di *Grotowski ripetuto* nei *Teksty zebrane*. I curatori italiani hanno però deciso diversamente.

Durante il lavoro sull'edizione dei *Teksty zebrane*, e subito dopo la sua pubblicazione, siamo stati spesso criticati per non aver approntato un'edizione scientifica, per aver incluso troppo pochi commenti, per l'assenza di un apparato critico, di una bibliografia, ecc. Ho sempre risposto a queste critiche, affermando di ritenere sinceramente che il senso della pubblicazione dei testi di Grotowski, nonché delle trascrizioni delle sue lezioni, prima di tutto di quelle romane e parigine (la cui edizione è prevista in futuro), non consista tanto nel pubblicare il libro di un famoso artista, per arricchire così il patrimonio culturale del mondo, e nemmeno di accrescere le risorse materiali di base per lo studio del suo pensiero e della sua pratica. Per me la cosa più importante è rendere questi testi utilizzabili senza esercitare il controllo su come e per cosa verranno utilizzati. Anche se alcuni metodi di utilizzo saranno riconosciuti da questi o altri esperti come una profanazione, non c'è altro modo per fare della tradizione di Grotowski una tradizione veramente viva. Naturalmente si può sollevare ancora un'altra obiezione su tutto il nostro lavoro: che attraverso la pubblicazione dei testi diamo l'impressione che si possa conoscere Grotowski dalla lettura. Lui stesso ha più volte detto di essere un pratico e che – come scrive nel *Performer* – «la conoscenza è questione di fare». Tutto questo è vero, ma non si può dimenticare che nel corso della sua attiva vita creativa Grotowski ha commentato quasi costantemente la sua pratica e spiegato gli obiettivi, influenzando attraverso i suoi testi e i suoi discorsi non solo il modo di percepire e comprendere la sua attività, ma soprattutto le scelte altrui. Già durante la vita di Grotowski, la lettura delle sue parole ha spinto molte persone a interessarsi del suo lavoro, a cercare le opportunità di incontrarlo o di intraprendere un proprio lavoro artistico. L'artista stesso si era molto preoccupato del modo di raggiungere quei «nostri che non

conosciamo», ecco perché fornire il massimo accesso all'eredità dei suoi scritti a tutti gli interessati mi sembra essere uno dei modi migliori per garantire alla sua opera una vera presenza e una continuità creativa.

Per me l'accesso ai testi di Grotowski ha anche una dimensione personale. Ebbene – l'ho più volte sottolineato – io appartengo a una generazione che non ha conosciuto Grotowski, ma che è stata in qualche modo formata dalla generazione dei suoi sodali e testimoni del suo lavoro. La mia è una generazione di transizione, con una posizione particolare anche nei confronti delle nuove generazioni a venire, che non solo Grotowski non lo conoscono, ma troppo spesso hanno un moto di repulsione verso lo stereotipo del misterioso guru, circondato dal culto dei seguaci e da ricordi di reduci dalla natura fortemente esclusiva. Penso che la mia missione e il mio dovere siano di fornire ai più giovani questo materiale che mette in discussione la loro perniciosa ignoranza, in realtà spesso basata sulla pigrizia mentale e sui pregiudizi alla moda. Un materiale che permetterà loro di conoscere Grotowski da soli. Sono fermamente convinto che tale comprensione sia possibile e che siano proprio i testi a costituirne lo spazio e gli strumenti, perché io stesso ho conosciuto Grotowski unicamente dai testi. Confesso francamente che ad oggi egli è più importante per me come autore di *Holiday* (*Święto*): *Il giorno che è santo* (in polacco, la versione originale), che come regista del *Principe costante*. È possibile che i modi in cui uso questo e altri testi siano delle profanazioni, ma credo che senza il consenso alla profanazione, della grande e ribelle tradizione di Grotowski rimarrà soltanto un sempre più sterile e anacronistico culto del Grande Artista. Io credo che la pubblicazione dei suoi testi possa impedirlo. Ed è per questo che sono così orgoglioso e grato di avere avuto la possibilità di prendervi parte.

Tadeusz Kornaś

LA VIA¹

La via è il titolo dell'ultimo testo dell'imponente volume che comprende la raccolta completa dei testi di Jerzy Grotowski. Ho scelto questo titolo anche per la mia breve recensione, sentendomi un po' intimorito a scrivere di questo libro. Oltre mille e cento pagine, l'intera esistenza creativa di Grotowski... Un'esistenza tanto variegata come lo sono i testi contenuti nel libro. Il percorso creativo di Grotowski è stato raccontato ormai molte volte in diversi libri e articoli su di lui, perciò il mio resoconto non aggiungerà granché. Partendo da questi testi potrei certamente ingaggiare una discussione anche polemica sui saggi che su di lui sono stati scritti, così come potrei indicare le incongruenze o le contraddizioni che si trovano nelle formule dello stesso Grotowski. Potrei enumerare i prestiti rintracciabili nel suo pensiero, biasimarne il tono da guru saccente, esaltarne le realizzazioni, mostrarne le innovazioni creative... Invece comincerò nel modo più semplice, da un elogio del libro. Per prima cosa: sono contento che sia finalmente uscito. Secondariamente: sono contento che sia uscito così «nudo», senza tentativi di interpretazione, senza eccessivi commenti (perfino editoriali), in effetti senza nessun tipo di ingerenza. Per tutta la vita Grotowski è stato attento alla ricezione delle sue opere, curando perfino le proverbiali virgole. La maggior parte dei testi contenuti nel libro è composta da trascrizioni dei suoi incontri o di interviste. Grotowski non voleva che i suoi discorsi venissero registrati o anche solo annotati, credeva innanzitutto nella parola viva, nell'incontro. Ma alla fine le trascrizioni autorizzate furono numerose, fatto testimoniato se non altro dalla consistenza di questo libro. Bisogna aggiungere che alcuni vecchi testi ebbero una vita lunga, e Grotowski spesso li modificò in vista dell'ennesima pubblicazione. Certamente in alcuni casi ritenne di aver dato definizioni improprie, oppure l'esperienza del lavoro lo portò a sottolineare elementi

¹ Tadeusz Kornaś, *Droga*, «Didaskalia», n. 117, 2013, pp. 144-147.

non evidenziati in precedenza. O forse ci furono altri motivi. Nel libro si è seguito il principio di pubblicare l'ultima versione (in appendice sono state riportate – in casi specificati – anche le versioni precedenti).

L'arte di Grotowski è stata oggetto di numerosi scritti, tra quelli polacchi cito qui soltanto i lavori di Zbigniew Osiński e di Leszek Kolankiewicz, sebbene l'elenco sia molto più lungo. Abbiamo letto tutti con passione, man mano che uscivano, i libri di questi autori. La loro scienza ha anche influenzato il nostro modo di leggere i testi dello stesso Grotowski, è diventata una chiave per interpretarli, specialmente nel caso dei testi «post-teatrali». Perché, ad esempio, che cosa si potrebbe capire di un testo come *Performer*, senza aver mai sentito parlare di Grotowski e delle sue ricerche nell'ambito dell'«arte come veicolo»? Come interpretare quel testo? Di come è organizzato il lavoro al Workcenter, almeno del suo aspetto esteriore, non ci fa sapere praticamente nulla. Dunque il racconto di tutto il contorno, fatto dagli studiosi dell'opera di Grotowski, assume un enorme significato. In questo senso, l'esemplare testo del *Performer* rimanda al nucleo del lavoro concreto di Grotowski, mentre i testi degli altri completano il quadro dei suoi tratti e delle sue forme. Dopo la morte di Grotowski questa situazione è molto cambiata. Si sono mescolati i racconti più diversi, buoni e cattivi, ognuno voleva raccontare il proprio Grotowski o la propria immagine di lui. Bastava saper scrivere appena un po' e nella sua opera ci si poteva mettere di tutto, costruire leggende oscure e luminose, creare un maestro o un impostore, un genio o un ciarlatano. Questa «nudità» del discorso di Grotowski nei *Teksty zebrane* mi è dunque sembrata incommensurabilmente chiara e trasparente. In grado di respingere le manipolazioni, le forzature di lettura, l'eccessiva contestualizzazione in un tempo concreto.

Forse è proprio per questo che la sua lettura mi ha condotto in territori sorprendenti. Giorni e giorni immerso in questa pubblicazione mi hanno allontanato sempre di più dal pensare al teatro. E questo non perché i testi del periodo teatrale compaiano (per forza di cose) soprattutto nella prima metà del volume. Forse il vero motivo è stato il mio modo di leggere il libro come un «romanzo». O forse la decisione di non voler ricostruire, durante la lettura, il percorso artistico di Grotowski, che in sé ben conosco, ma di rivolgere invece la mia attenzione a qualcos'altro. Abbastanza presto ho smesso di riferire i testi agli spettacoli concreti di Grotowski (che conosco dalle registrazioni filmate), alle mie modeste esperienze parateatrali, ad *Action*, che ho visto due

volte a Wrocław... Il paradosso di questo tipo di lettura è che il libro mi raccontava di più quello che Grotowski voleva dire sulla gente, sul mondo e su se stesso. Quello che diceva su «come si potrebbe vivere». L'atteggiamento di Grotowski verso le domande fondamentali non è semplice da raccontare. È lampante e mutevole, specie perché abbiamo a che fare con le sue successive trasformazioni (i testi abbracciano un periodo di quasi mezzo secolo). Per di più i discorsi di Grotowski sono spesso paradossali e ambivalenti. Se ne rendeva conto lui stesso:

Avete ragione a pensare che in quello che dico ci siano molte contraddizioni. Sono consapevole di dire cose contraddittorie, ma ricordatevi che sono fondamentalmente un pratico. E la pratica è contraddittoria. Questa è la sua sostanza².

Da tutto questo grande magazzino di pensieri in forma di discorso provo a scegliere solo qualche tema che mi ha particolarmente interessato. E spero che questo non venga scambiato per un tentativo di reinterpretare il modo di pensare di Grotowski. Comincio dal tono che emerge da tutto il libro. Grotowski diceva tutto seriamente, a volte con estrema serietà. Difficile trovare in lui una leggerezza di tono o anche dell'ironia disarmante. Piuttosto l'esigenza, continua, intransigente di trattare ogni questione seriamente. Grotowski è tuttavia sempre consapevole, perfino ai tempi della sua sbornia di socialismo negli anni Cinquanta, che un simile atteggiamento è difficile da accettare per gli altri. Che a portare profitti immediati, sia nella creazione teatrale che nella vita quotidiana, è proprio l'atteggiamento contrario: affilare l'ironia, praticare la derisione, sconfessare quei valori che per gli altri sono importanti per motivi puramente mercantili e futili. Nel 1959 scriveva:

Gli atti di affermazione (di qualsiasi cosa) che propongono risposte (a qualsiasi cosa) e «non per far ridere» (di qualsiasi cosa) sono riprovevoli e compromettenti; gli atti di «ribellione» (contro qualsiasi cosa), di sfiducia (di qualsiasi genere) e di presa in giro (di qualsiasi cosa) sono meritevoli e intelligenti³.

² Jerzy Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu* (Praticare il romanticismo), in *Teksty zebrane* (Testi raccolti), a cura di Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards e Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012, p. 665.

³ Jerzy Grotowski, *Indignazione teatrale*, in *Grotowski. Testi 1954-1998. Vol.*

Non è un caso che in questa frase abbia messo tra virgolette il termine «ribellione». Infatti anche lui si era ribellato molte volte contro il mondo e contro le tendenze dominanti nell'arte. In questo caso, tuttavia, egli intendeva la ribellione contro quei valori altrui che non sono sostenuti dalla testimonianza della propria vita e dall'assunzione di un qualche rischio. Negli anni del teatro povero parlerà molte volte della dialettica di derisione e apoteosi che compariva nei suoi spettacoli. Più tardi menzionerà due atteggiamenti: la profanazione e la blasfemia. Il primo è il gesto derisorio che deve ferire gli altri e farsi beffe dei loro valori, il secondo è la lotta con la propria vita e con i propri problemi. Si può profanare tutto senza pagare con la propria vita, la bestemmia è invece legata alla tensione e ai valori, che restano importanti. Sembrava dire: non si può bestemmiare impunemente. Era chiaro che, specie nella fase matura della sua ricerca creativa, solo questa seconda categoria lo interessava. La prima non portava con sé nulla di vitale. La ricerca creativa di Grotowski, in tutti i periodi del suo lavoro, si riferiva a questioni difficili da esprimere a parole e che erano quanto meno tutt'altro che trascurabili. Negli anni Cinquanta, ad esempio, scriverà di «liberazione dalla solitudine e dalla morte»⁴, più tardi avrebbe usato spesso la definizione di «santità laica», parlerà di sacrificio dell'attore, di fratello, di luminescenza, per concentrarsi infine sulla costruzione della scala di Giacobbe. Grotowski ha più volte sottolineato che il suo campo è quello del lavoro pratico, e che queste definizioni zoppicanti sono in qualche modo necessarie per essere compresi. Sotto questo aspetto ha sempre trattato i suoi discorsi in modo molto pragmatico, anche se in totale serietà.

Ma leggendo questo libro di oltre un migliaio di pagine, non c'è modo di eludere la domanda: dal momento che il campo d'azione principale dichiarato da Grotowski era quello dell'«agire», qual era dunque il suo posto in esso? Tanto quanto nel periodo teatrale si era autodefinito «spettatore di professione» (dunque colui che stimola gli attori e realizza il «montaggio» dello spettacolo), così nel periodo dell'«arte come veicolo» alcuni aspetti del suo lavoro restano un mistero. Allora si auto-definisce insegnante del Performer. Ricordo che in quel periodo diceva

I. La possibilità del teatro, trad. di Carla Pollastrelli, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2014, p. 154.

⁴ *Conversazione sul teatro con Jerzy Grotowski* (a cura di Jerzy Falkowski), in Idem, p. 110.

che durante *Action* l'attuante doveva raggiungere livelli di luminosità per portarli, nel corso della propria azione, al nostro livello terreno, mantenendoli nell'azione. È proprio questa la «scala di Giacobbe» da cui salgono e scendono gli angeli. Ma da dove viene questa conoscenza di Grotowski? Lui l'ha sottolineato più volte che questo processo non lo si può inventare, lo si può toccare soltanto in azione. Ma lui è mai stato in azione? Ha mai raggiunto i livelli luminosi? Mi rendo conto che le mie divagazioni si infrangono sulle mie parole. Subisco la magia di quei testi «nudi», come li ho definiti, mentre provo a disarmarli razionalmente.

Grotowski, per chiarire la sua opera ma anche il suo modo di pensare, si è richiamato a diverse tradizioni e culture. Più volte, per dare un'immagine del proprio mondo di pensiero e d'azione, parlerà di tradizioni e di mistica orientali, principalmente dell'India (è lì infatti che ordina di spargere le sue ceneri dopo la morte), si richiamerà alle culture afro-caraibiche, alla gnosi, al *dhikr*. Ma anche ai circoli legati al cristianesimo: diverse volte ricorda i padri del deserto, i filocalici, evoca Eckhard, San Giovanni della Croce. Nel novero delle «autorità» merita di essere incluso anche Martin Buber, che forse era il patrono del parateatro. Grotowski evoca anche diverse volte Dostoevskij... L'elenco potrebbe allungarsi, e alla fine sarebbe facile lanciargli accuse di eclettismo mistico, di multiculturalismo. Ma la faccenda non è così semplice e inequivocabile. Lo stesso Grotowski, nei suoi testi, ha più volte avvertito che non era la sintesi dei culti a interessarlo. Al contrario, scherzava dicendo che lo yoga in dieci lezioni non funziona mai. Che immergersi nella tradizione è di enorme importanza per scegliere i giusti elementi di lavoro. Cercava piuttosto ciò che precede la differenziazione culturale, ed è vitale per l'uomo, ma il punto di svolta – cosa che sottolinea nei suoi testi sul Teatro delle Fonti o sull'«arte come veicolo» – è la propria cultura.

I canti vibratorii, suoi fondamentali strumenti nell'ultimo periodo di lavoro, sono canti della tradizione. Li cantava un tempo un antenato, e anche il suo antenato. Chi lo sa quanto indietro possono datare alcune strutture musicali contenute nei canti? Cantandoli, tocchiamo qualcosa di molto vecchio, che esisteva un tempo ed esiste ora, mentre li cantiamo. Ma l'avo dell'avo dell'avo... ha provato la stessa cosa che prova chi, oggi, canta quello stesso canto?

È un po' ingenua la mia spiegazione di Grotowski, lo so. Ma lo sottolineo di nuovo: leggendo questo libro, ho messo da parte la co-

noscenza accumulata e l'ho letto «semplicemente». Tornando al tema di prima... Poiché l'uomo è immerso nella tradizione, anche lo stesso Grotowski doveva formulare la propria «immersione». Alcuni suoi discorsi trattano di questo argomento. Negli anni Settanta disse:

Il nostro rapporto con la tradizione polacca.

Sono un prodotto di questa tradizione. I miei compagni sono prodotti di questa tradizione. Penso che in ogni istante in cui non mentiamo a noi stessi siamo in contatto con questa tradizione. Non bisogna prendersi la pena di cercarla in modo cosciente. La tradizione agisce in maniera reale, se è come l'aria che si respira, senza pensarci. Se qualcuno deve costringersi, compiere degli sforzi spasmodici per ritrovarla, celebrarla ostentatamente, vuol dire che in costui non è viva. Non vale la pena di fare quello che non è vivo in noi, perché non sarà vero⁵.

In un altro testo del 1980 disse che una delle esperienze formative più efficaci della cultura polacca è stato il nostro romanticismo. Non a caso i vati riposano nella cattedrale del Wawel accanto ai re. Aggiunse inoltre che alla base di tutto vi è ciò che si vive personalmente. «La biografia di ognuno di noi come dei nostri genitori è profondamente immersa nella storia». Mi sembra che, lavorando con persone di diversi ambiti culturali, non si considerasse uno sradicato. Era di un qualche luogo, era – usando il titolo di uno dei suoi discorsi (*Tu es le fils de quelqu'un*) –, figlio di qualcuno. Non veniva dal nulla. A questa appartenenza alla tradizione polacca spesso è legato un sentimento religioso. Grotowski nuovamente racconta di se stesso. Ad esempio dell'iniziazione infantile, della lettura segreta del Vangelo. Sotto di lui, nel porcile, grugnivano i maiali, e lui leggeva con il viso in fiamme. Ma nel testo *Praticare il romanticismo* v'è un passo più lungo, direttamente collegato a questa questione:

[Nell'*ashram* indiano], quando poco dopo mi stavo per rimettere in viaggio, Griffith mi chiese se ero cristiano. Gli risposi che la mia famiglia era cattolica ma che io... non avrei potuto dire di credere che Gesù fosse Dio. Per quanto mi riguarda, non ho il diritto di dire queste cose. Al che mi rispose: «Vedi, quando Gesù interrogò Pietro, non gli chiese: Pietro, mi consideri Dio? Lui gli chiese: Pietro, mi ami?». Allora mi accadde di tornare in qualche modo a quei giorni

⁵ Jerzy Grotowski, *Ciò che è stato*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, trad. di Carla Pollastrelli, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 239.

dell'infanzia, e rivedere quella persona che girava i villaggi, amico mio e di quel cavallo mezzo cieco... Oh, e tutte quelle complicazioni psicologiche interiori o quella lotta con il proprio retaggio, se volete...⁶

Questa «lotta con il proprio retaggio», nell'arco della vita di Grotowski rivela diversi momenti. Sfugge alla presa, oscilla, è dinamica. Il libro permette di toccare il modo di pensare di Grotowski, ma non può iscrivere la sua vita entro confini coerenti, univoci. Pulsa delle sue trasformazioni, di un'incessante aspirazione ad afferrare l'impossibile. E questo continuo confrontarsi, pragmatico e pratico (nell'azione), con le questioni che oltrepassano la condizione umana mi sembra la caratteristica particolare della sua personalità e della sua creatività. Grotowski sentiva il mondo come un tutto, anzi animisticamente, tutto ciò che stava intorno a lui era vivo. Lo evidenzia in modo particolare nel periodo parateatrale e del Teatro delle Fonti. Pone un accento speciale sul suo amore per gli alberi. Nella raccolta dei suoi testi viene menzionato molte volte e su piani diversi l'essere-albero. Credo fosse un modo opportuno e forte di definire il proprio atteggiamento. Nell'infanzia, Grotowski è il sacerdote di un piccolo melo, l'albero è in *Holiday* l'esempio dell'essere-fratello, l'albero è la metafora per descrivere in che modo un muro ci separa da ciò che è vitale, poiché conosciamo attraverso il pensiero e non direttamente (e Grotowski quel muro lo vuole abbattere), infine esso è al centro di un bel racconto su un uomo maturo che per la prima volta vede un albero... Che altro si potrebbe aggiungere?

Torno ancora su quella *Via* da cui ho iniziato il mio testo. Grotowski menziona diverse volte anche l'errare, il percorrere una strada. Ricorda che spesso ha suggerito agli altri di mettersi in viaggio, finché alla fine anche lui intraprende un viaggio erratico (erano gli inizi del parateatro). Più tardi, quando c'era già lo stato di guerra, viaggia sui treni di notte e ascolta, conversa, incontra. Nel periodo del parateatro avevano inventato anche un genere speciale di incontro chiamato appunto *La via*. Si percorreva uno spazio, procedendo per alcuni giorni. In *L'impresa Montagna*, per arrivare in un posto bisognava anche lì marciare in silenzio, in un piccolo gruppo, per almeno tre giorni. A che scopo? Grotowski diceva:

⁶ Jerzy Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, cit., p. 664.

A qualcuno che osservasse dal di fuori potrebbe sembrare espressione. Ma non è espressione. Ciò che accade è una reazione al «qui e ora». Ovviamente tutto può diventare fonte di menzogna. C'è il vento e qualcuno arde dal desiderio di esprimere la propria reazione al vento. Un'idiozia totale. In questo modo si rinuncia alla percezione del vento, si rinuncia al contatto. È sterile. Se arriva il vento, arriva. Non dobbiamo esprimere nessuna reazione⁷.

Ed è così Grotowski: tra il fare e l'astenersi dal fare. Tutto ha un suo tempo. Tutto è connesso. Lo so, i miei sono pensieri un po' sgraziati, ma derivano dalla lettura del libro. Che contiene molti testi ben noti, ma anche molti tradotti in polacco per la prima volta. I più curiosi – perché nuovi – sono i testi che si trovano nella seconda appendice. Vengono in misura decisamente maggiore dagli anni Settanta. Li aveva curati per la stampa Leszek Kolankiewicz, ma Grotowski non si decise a pubblicarli in quegli anni, possiamo leggerli soltanto adesso. Essi riguardano, evidentemente, soprattutto il periodo del parateatro e suggeriscono la nascita del Teatro delle Fonti. Per me è stata una lettura appassionante. Questi testi chiudevano il libro, per questo forse hanno influenzato il tono della mia recensione, in cui c'è poco teatro e ci sono molte divagazioni. Perché il libro mostra un Grotowski disuguale. Alcuni periodi, come quello teatrale (*Per un teatro povero* e molti altri discorsi) e quello parateatrale (tra cui i testi curati da Kolankiewicz), hanno dominato la scena. Ciò che è accaduto in seguito, è raccontato dallo stesso Grotowski in testi di enorme importanza sebbene in numero minore. E leggendo questo libro bisogna tenerlo presente, per non lasciarsi ingannare: Grotowski è cambiato. Ma forse per questo lo ha fatto così bene.

⁷ Jerzy Grotowski, *Droga* (La via), in *Teksty zebrane, Aneks B*, cit., p. 1116.

Weronika Szczawińska

GROTOWSKI E IL SUO FANTASMA

ALCUNE NOTE SUI «TEKSTY ZEBRANE»

Difficile non esordire con una ovvietà: qualsiasi tentativo di commentare il volume di oltre mille pagine dei *Teksty zebrane* di Jerzy Grotowski è un'impresa che suscita un certo disagio. Un disagio che bisogna subito vincere, le dimensioni stesse del volume infatti garantiscono che un eventuale commento dovrà essere per principio frammentario, soggettivo e selettivo. Dovrà, per principio, opporsi di natura alla narrazione che scaturisce da quelle mille e più pagine; una narrazione che, in tutta la sua eterogeneità, produce un'apparenza di coerenza.

Il discorso intorno all'opera di Jerzy Grotowski (forse non solo quello prodotto dagli studi sul teatro o dagli studi culturali polacchi, ma anche quello generato dagli studi internazionali) spinge a qualcos'altro, la necessaria, quando si parla o si scrive di Grotowski, definizione della propria posizione, l'individuazione del proprio posto nella memoria collettiva che riguarda questo artista. Come regista e studiosa della cultura nata nel 1981 appartengo ai «nipoti tardivi» (o piuttosto alle nipoti). Una simile definizione (presa dai versi del poeta ottocentesco Cyprian Kamil Norwid) è stata usata dalla studiosa Dorota Sajewska durante la conferenza internazionale «Grotowski - narrazioni» organizzata nel 2010, per ricordare la presenza e la voce di coloro che (a causa della loro data di nascita) non hanno avuto la possibilità di essere diretti testimoni o partecipanti delle attività condotte da Jerzy Grotowski e si muovono in un ambito fortemente mediatizzato della memoria su di lui e sulla sua opera¹. Le poche os-

¹ Cfr. *Grotowski - narracje* (Grotowski - narrazioni), redaz. Agata Chałupnik, Zofia Dworakowska, Małgorzata Terlecka-Reksnis, Joanna Woźnicka, introduz. e redaz. scientifica Leszek Kolankiewicz, Warszawa-Wrocław, Uniwersytet Warszawski e Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2013, p. 142.

servazioni e annotazioni qui raccolte sono generate proprio da questo tipo di prospettiva.

Come premessa devo inoltre sottolineare che l'edizione polacca dei *Teksty zebrane* nel 2013 è diventata parte di un complicato paesaggio teatrale. Tanto più complicato se si considera la paradossale posizione assunta in esso da Grotowski. È difficile analizzare una pubblicazione del livello qui ricordato senza quantomeno tratteggiare il profilo di questo paesaggio. Sul terreno della cultura polacca, per Grotowski funziona ormai da tempo il sistema della celebrazione ufficiale: dà il suo nome a scuole, ha avuto monumenti, è diventato perfino una sorta di marchio da esportazione della cultura polacca (i cui esempi si sono potuti osservare, tra l'altro, durante le celebrazioni dell'Anno Grotowski nel 2009). L'istituto che porta il suo nome agisce rigorosamente e intraprende molte importanti iniziative artistiche, di ricerca e di formazione, esplorando incessantemente il campo del teatro e delle arti performative intese in senso ampio. D'altra parte Grotowski è sempre restato e resta un artista in larga misura sconosciuto, ermetico e misterioso, perfino per la gente di teatro in Polonia. La sua pratica è stata quasi totalmente estromessa dalle scuole teatrali (o piuttosto non ci è mai entrata veramente) ed è circondata da pregiudizi. Un'eccezione alla regola può essere rappresentata soltanto dal Corso di Recitazione della Scuola Teatrale di Stato a Wrocław che, in virtù della sua collocazione, mantiene un certo legame con la tradizione del fondatore del Teatro Laboratorio, o anche lo Studio Teatrale gestito dallo Stabile di Olsztyn, dove insegna tra gli altri Przemysław Wasilkowski, che in passato ha partecipato al lavoro condotto a Pontedera. Le facoltà che formano i registi saltano accuratamente l'insegnamento di Grotowski nei programmi di formazione pratica (esclusi forse i casi sporadici di analisi della messa in scena del *Principe costante*) – in molti casi i pedagoghi si sforzano al contrario di scoraggiarne l'approccio, servendosi continuamente di logore argomentazioni sul cosiddetto «settarismo» del fondatore del Teatro Laboratorio.

Grotowski continua ad essere tuttavia circondato da una forte leggenda che influenza significativamente il giudizio sui fatti. Mirosław Kocur, teorico e pratico della scena (e inoltre diretto testimone del lavoro di Grotowski), recensendo i *Teksty zebrane* per il mensile «Teatr», ha presentato l'edizione del volume in una prospettiva chiaramente trionfalistica:

Grotowski agisce e ispira ancora con forza. Come sempre, sono i giovani a recepire le sue idee in modo più vitale. [...] Non molto tempo fa, dopo la prima di un saggio di diploma alla Scuola Teatrale di Wrocław, Paweł Passini, uno dei registi attualmente più interessanti, regalò i *Teksty zebrane* di Grotowski al proprio assistente, uno studente del secondo anno di regia. Quello studente, il ventenne Grzegorz Grecas, me lo ha raccontato mentre correva alle prove, conquistato dalla lettura, con le guance in fiamme, posseduto dalla visione della creazione di un proprio gruppo teatrale².

Per me è molto importante commentare una prospettiva simile. Quel Grotowski che «agisce con forza» non trova, purtroppo, nessuna traduzione sui palcoscenici dei teatri pubblici nazionali, i quali determinano il carattere dell'arte teatrale in Polonia. Il regista Paweł Passini menzionato dal recensore, nato nel 1977, è l'unico tra gli artisti che lavorano nei teatri di repertorio a confessare così apertamente la sua ammirazione per Grotowski e ad ispirarsi a lui nel pensiero e nella pratica. Passini è un artista che si muove nell'ambito di una carriera ufficiale: diplomato all'Accademia Teatrale di Varsavia, ha collaborato tra gli altri anche con Gardzienice, e unisce il suo lavoro nei teatri pubblici alle attività prodotte indipendentemente. Si tratta di un tipico esempio di artista che attinge ostentatamente alla ricca tradizione di Grotowski – e, bisogna aggiungere, in realtà l'unico. Oltre al suo nome però si dovrebbe fare anche quello di Marcin Cecko, drammaturgo e performer (la cui collaborazione con il regista Krzysztof Garbaczewski ha ottenuto grandi successi nei maggiori teatri nazionali), che ha iniziato la propria attività teatrale nella compagnia indipendente Studium Teatralny guidata da Piotr Borowski (legato in passato sia al Teatro Laboratorio, che a Gardzienice e a Pontedera); tuttavia Cecko (e con lui anche Garbaczewski) attinge al patrimonio artistico di Grotowski in modo molto indiretto, ignorandone la parte strettamente artigianale ed estetica del lavoro, trattando l'artista piuttosto come un filosofo della cultura e un teorico del teatro.

Naturalmente esiste ancora in Polonia una rete abbastanza ampia di teatri non di repertorio e di gruppi indipendenti che continuano ancora un lavoro che deriva dalle attività di Jerzy Grotowski. Alcuni di

² Mirosław Kocur, *Wreszczie jest* (Alla fine è arrivato), «Teatr», n. 6, 2013; accessibile sul sito: http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/508/wreszczie_jest/, visitato il 24 giugno 2015.

essi, come Gardzienice o il Teatr Pieśni Kozła, continuano ad essere considerati fenomeni su scala mondiale. Tuttavia la loro forza si sta affievolendo in modo evidente. Il passare del tempo, l'inevitabile istituzionalizzazione, sono solo alcuni dei fattori che hanno determinato il loro ruolo marginale sulla mappa del teatro polacco. Significativamente più importante sembra essere una certa pietrificazione della tradizione, che non si sforza di allacciare rapporti con la realtà socio-culturale della tarda modernità, rinchiudendosi nell'ambito di ricerche motorie o vocali e del perfezionamento delle tecniche ma anche in un anacronismo estetico e concettuale, nella replica dell'ispirazione di Grotowski nei diversi periodi del suo percorso artistico.

Lo spazio in cui l'opera di Jerzy Grotowski continua ad essere viva e fortemente presente è uno spazio di pratica teorica, dominio di ricercatori, studiosi di teatro, antropologi, studiosi della cultura, specialisti di *performance studies*. Gli studi polacchi su Grotowski sono un settore in continuo e rapido sviluppo, che genera ennesime conferenze, convegni scientifici, pubblicazioni. Ma anche qui si può riscontrare una certa crisi, che cercherò di illustrare. Nell'aprile del 2013 l'Istituto Grotowski di Wrocław organizzò un incontro durante il quale il comitato di redazione polacco dei *Teksty zebrane* presentò il volume appena pubblicato e analizzò i diversi contesti legati alla sua curatela. Durante l'incontro fu chiesto ai curatori di parlare delle motivazioni personali che avevano nutrito il lavoro di ognuno sulla raccolta degli scritti di Grotowski. Agata Adamiecka-Sitek, un'eccellente studiosa di teatro, e uno dei redattori, ha dato questa risposta:

Ecco, io prima di fare questo lavoro ero profondamente convinta che Jerzy Grotowski fosse stato capace, come nessun altro artista del teatro polacco, di progettare e realizzare la ricezione della propria arte. Infatti tutte le opere e i commenti più importanti, i temi più importanti, le tracce seguite e sviluppate dagli studiosi sono stati indicati dallo stesso Grotowski. Lui ha delineato il campo ideologico su cui si sono svolte le discussioni sulla sua arte. Ero dunque convinta che il lavoro di ricerca che viene svolto attorno a Grotowski fosse una sorta di esegesi «biblica», di meticolosa ricerca e interpretazione dei significati contenuti nei testi sacri, nello spirito dell'interpretazione canonica. Si tratta ovviamente di un lavoro straordinariamente importante, assolutamente fondamentale. Ma avevo anche la sensazione che fosse ugualmente importante superare quel campo ideologico, quella rete di concetti che erano stati indicati agli studiosi dallo stesso Grotowski. Mi sembrava che fosse necessario risvegliare un movimento di pensiero attorno a Grotowski, porgli le domande che perfino lui non si poneva, o anche di iscriverlo

in un contesto che lui non aveva mai attivato. [...] Perciò ho pensato che raccogliere tutti i testi di Grotowski, riordinarli, dotarli di un elementare strumento editoriale e renderli accessibili a un pubblico il più ampio possibile avrebbe dato nuovo impulso alla riflessione critica intorno a Jerzy Grotowski. Questa era la mia motivazione più importante. Sono convinta che succederà proprio questo. Del resto io stessa sono un esempio di questo processo, perché la lettura dei testi di Grotowski e il lavoro su di essi hanno fatto sì che cominciassi a porgermi delle domande che Grotowski non si era posto, e che per me erano importanti per il pensiero sul teatro e sul mondo³.

La Adamiciecka-Sitek ha qui sinteticamente definito il problema dell'attuale ricerca polacca su Grotowski: la sua reclusione nel discorso del «maestro», sostenuta – va aggiunto – dal primato della narrazione prodotta dai testimoni diretti del lavoro di Grotowski.

Dalla pubblicazione dei *Teksty zebrane* sono ormai trascorsi due anni. Per il momento mancano validi motivi per affermare che questa edizione abbia aperto nuovi campi nelle ricerche su Grotowski o, meglio, un nuovo capitolo nelle ricerche culturali condotte attraverso il prisma di un insieme complesso di testi, opere, registrazioni e ricordi etichettati come «Jerzy Grotowski». Ciò non significa che non esistano affatto studi innovatori. Quelli più interessanti, perché di maggior respiro per gli studi culturali, sono stati però condotti da ricercatori che li hanno intrapresi un attimo prima dell'uscita del volume: lo studio di Agata Adamiciecka-Sitek, che ha svolto un'analisi pionieristica sul lavoro di Grotowski utilizzando gli strumenti della critica femminista e della teoria di genere; il lavoro di Grzegorz Niziołek (evocato nell'intervento della Adamiciecka-Sitek già citato), autore de *Il teatro polacco dell'Olocausto* (2013), un libro di svolta per l'umanistica polacca in cui ci sono, tra le altre cose, testi su Grotowski che lo collocano in quella complessa rete di negoziazione culturale ed economia degli affetti, rappresentata dalla reazione polacca alla Shoah; o anche il saggio di Martin Kościelniak, che si richiama al lavoro di Grotowski attraverso l'arte e il pensiero del regista e drammaturgo Helmut Kajzar, a

³ Agata Adamiciecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Igor Stokfiszewski, «*Teksty zebrane*» *Jerzego Grotowskiego - zapis spotkania przedstawiającego tom* (I «Testi raccolti» di J.G. - registrazione dell'incontro di presentazione del volume), <http://www.grotowski.net/performer/performer-6/teksty-zebrane-jerzego-grotowskiego-zapis-spotkania-przedstawiajacego-tom>, accesso effettuato il 2 giugno 2015.

lui contemporaneo, offrendo così una visione radicalmente diversa del modello di soggettività proposto dall'avanguardia.

La prospettiva che ho descritto sopra mostra come l'edizione polacca dei *Teksty zebrane* sia nei fatti paradossale: centinaia di pagine di importanti materiali vengono diffusi in una situazione di crisi acuta, dimostrata non solo dalla pratica scenica ricordata prima, ma anche dai postulati formulati in modo sempre più deciso negli ultimi anni dai ricercatori della generazione dei «nipoti tardivi» per liberarsi dalla narrazione esistente su Grotowski. La radicalità di quelle voci – a me molto vicine – indica un certo esaurimento del modello di ricerca precedente che, anche se necessario, affascinante ed elaborato da ricercatori eminenti, è riuscito ad allontanare Grotowski dalle nuove generazioni grazie ad una procedura gelosamente custodita di distribuzione della conoscenza, dei diritti e di una profonda familiarità con i contesti, senza la quale la scrittura su Grotowski o sulle attività che lo riguardano hanno cominciato a sembrare impossibili. Dorota Sajewska, già evocata prima, si è chiesta semplicemente se «l'unica possibilità, forse, di salvare Grotowski in noi, nipoti tardivi e nipoti futuri, non fosse dimenticarlo per salvarlo dall'oblio»⁴. Il corposo volume dei *Teksty zebrane* sembra essere, a mio parere, una risposta paradossale a questo tipo di domanda. I testi di Grotowski, spogliati da note e commenti critici, provvisti solo di note editoriali assolutamente necessarie, sembrano promettere un nuovo inizio, «un oblio per salvare dall'oblio». In questo caso un oblio (temporaneamente necessario, forse) del «Grotowski di prima», quello cioè emerso dalla pratica della ricerca precedente.

Trovo difficile valutare quanto la lettura di quei testi senza commento risulti comprensibile a chi non li abbia mai conosciuti prima. Da molti anni leggo i testi di Grotowski, ho familiarità con l'apparato critico che di solito li accompagna, ma leggere queste interviste così nude, le note e i discorsi apre un campo di potenzialità completamente nuovo. A patto, però, che questi testi nudi non vengano nuovamente affrontati dagli studiosi con un atteggiamento di tipo post-secolare: considerandoli come testi sacri, da non commentare per non disturbare la loro trasmissione. Nonostante l'assenza, finora, di una nuova dinamica linea di ricerca su Grotowski, come già detto, si può ancora sperare che

⁴ *Grotowski - narracje*, cit., p. 142.

l'atteggiamento coerente dei curatori del volume comporterà, ad esempio, quel che Paweł Soszynski ha postulato nel suo articolo del 2009, intitolato *Grotowski, ciò che non si deve fare*: ovvero la collocazione di Grotowski in un contesto che dimostri l'assenza di contraddizione tra la sua pratica e la pratica, ad esempio, degli scrittori francesi influenzati da Roland Barthes o Maurice Blanchot⁵. O, dovrei aggiungere, Jacques Derrida. La lettura di questo volume porta a intuizioni sorprendenti – un'attività in cui Grotowski stesso può diventare un alleato. La cosa che incuriosisce nei *Teksty zebrane* e spinge a vedere diversamente tutta la pubblicazione e il suo autore è la costante disponibilità di Grotowski a una particolare auto-decostruzione, a minare la propria posizione, anche se questa prospettiva non sembra emergere a prima vista dalla pubblicazione. Nonostante il tono deciso, quasi autoritario che traspare dagli scritti di Grotowski, una lettura attenta rivela ancora un altro punto di vista, espresso, tra l'altro, nel testo *Nie jestem cały, jeśli Ty nie jesteś* (Non sono intero, se Tu non ci sei), incluso nell'Appendice B, che contiene i testi inediti curati da Leszek Kolankiewicz, una parte della raccolta, questa, che in ogni caso merita particolare attenzione. L'autore vi scrive:

È stato chiesto cosa penso di questo o quello spettacolo. Che ve ne fate del mio parere? Che importa se dico che uno spettacolo non è buono, o che un altro non è molto interessante? Se rispondo a queste domande, comincio a funzionare come una persona che sentenzia. Io non sono il depositario dell'unica verità. Non accetto questo ruolo⁶.

Di testimonianze del genere nei *Teksty zebrane* ce ne sono altre. Il volume e l'autore incoraggiano l'indipendenza artistica e di ricerca. Incoraggiano la polemica e la risposta personale: ma intanto è facile vedere come questo atteggiamento sia soggetto a un blocco immediato

⁵ Cfr. Paweł Soszyński, *Grotowski i czego robić nie trzeba* (Grotowski, ciò che non si deve fare), dwutygodnik.com, rivista su internet: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/25-grotowski-i-czego-robic-nie-trzeba.html>, accesso del 1 luglio 2015.

⁶ Jerzy Grotowski, *Nie jestem cały, jeśli Ty nie jesteś* (Non sono intero, se Tu non ci sei), in Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Rochards, Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wrocław-Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, p. 1014.

nel discorso corrente, come si può osservare dalle reazioni al volume. I recensori di due riviste polacche del settore, «Teatr» e «Didaskalia», hanno incluso nelle loro discussioni sui *Teksty zebrane* un elenco di dubbi minori legati alla lettura degli scritti di Grotowski. Mirosław Kocur scrive: «Grotowski espone tesi radicali, spesso assume un tono da mentore, si esprime in modo bizzarro sulle donne, abusa di immagini guerresche»⁷. Dall'altra parte, Tadeusz Kornaś fa intendere la direzione che prenderebbe il suo discorso se non avesse deciso di cominciare «nel modo più semplice, da un elogio del libro»⁸. E dunque: «Partendo da questi testi potrei certamente ingaggiare una discussione anche polemica sui saggi che su di lui sono stati scritti, così come indicare le incongruenze o le contraddizioni che si trovano nelle formulazioni dello stesso Grotowski. Potrei enumerare i prestiti rintracciabili nel suo pensiero, biasimarne il tono da guru saccente, esaltarne le realizzazioni, mostrarne le innovazioni creative...»⁹. Questi dubbi e queste incongruenze non troveranno mai una soluzione. «L'atteggiamento bizzarro verso le donne» o le «incongruenze» sono sintomo di qualcosa che viene accuratamente nascosto dai numerosi elogi e luoghi comuni (Kocur ha scritto: «È l'affascinante testimonianza del percorso di un artista e di un pensatore, delle sue ricerche e delle sue realizzazioni, così come degli errori e dei dubbi, una testimonianza tanto più notevole perché espressa dalle parole dello stesso Grotowski, spesso in un dialogo vivo con altre persone.»¹⁰). Nel frattempo, dal mio punto di vista, queste incoerenze e incongruenze, forti del loro migliaio di pagine, forniscono un interessante punto di partenza per nuove discussioni su Grotowski. La tensione tra l'individuo e la collettività, l'artificialità e l'autenticità, la storia e il mito, l'esaltazione e il rifiuto della corporeità umana, il desiderio di una pienezza rivestita di vuoto, sono tutti argomenti per nuovi studi, per espandere la rete dei paradossi in cui ha funzionato Grotowski.

L'edizione polacca dei *Teksty zebrane* di Jerzy Grotowski rivela, a mio parere, la sua vita autenticamente spettrale nella cultura del suo paese d'origine. Non intendo riferirmi qui all'idea semplicistica che lui sia il «grande assente» dell'arte e del pensiero polacchi (anche se in

⁷ Mirosław Kocur, *Wreszcze jest*, cit.

⁸ Tadeusz Kornaś, *Droga* (La via), «Didaskalia», n. 117, 2013, p. 144.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Mirosław Kocur, *Wreszcze jest*, cit.

qualche modo è vero che Grotowski, poiché tocca le questioni chiave della mentalità polacca, non viene analizzato troppo spesso da questo punto di vista, ma resta piuttosto in un ghetto estetico-teatrale). Mi riferisco a una particolare modalità della sua non (presenza): l'enorme ricchezza della sua eredità e il rifiuto che questa incontra; un enorme corpo di opere di testi specialistici che ne accompagnano l'espulsione dalla vita teatrale e dalla formazione degli operatori teatrali; stratificate risorse mai utilizzate di scoperte tecniche, di ispirazioni e di pratiche. Il fenomeno etichettato come «Jerzy Grotowski» è in qualche modo un fantasma che infesta il teatro polacco. Ma non nel senso del fantasma, ad esempio, degli spiriti degli antenati, ai quali si è ripetutamente riferito lo stesso Grotowski, ma del fantasma simile a quelli che vivono nello spazio dell'*hauntologist* (spettrontologo) Jacques Derrida. La derridiana spettrontologia, più marcatamente esposta nel suo libro *Spectres de Marx* dei primi anni Novanta, consente l'elaborazione di strategie specifiche degli studi culturali, legate principalmente al «deglungimento del tempo» di Shakespeare (il *time out of joint* di *Amleto*). Jakub Momro, ricercatore polacco che esplora la spettrontologia della modernità, ha così definito il fantasma derridiano: «Non è tanto una forma di materia decostruita, quanto l'oscillazione tra presenza e assenza, visibilità e invisibilità, tra emergere del fenomeno e sua scomparsa, memoria del passato e ficcante attualità»¹¹. Una dinamica del non-essere così descritta, sembra corrispondere in qualche modo al paradosso di Grotowski nella cultura polacca. Grotowski-fantasma appartenente sia al passato che al futuro del teatro polacco; Grotowski perso, dimenticato o pietrificato, e allo stesso tempo portatore di una promessa di ispirazioni tonificanti che definiscono campi costanti di potenzialità per futuri artisti.

Per inciso, è interessante che sia in Grotowski, che in Derrida emerga una chiamata etica di responsabilità per tutti i tempi: passato, presente e futuro. Grotowski dice nel testo *Le riserve della cultura*: «Ecco che si stabilisce un legame con un'eredità quando si è in presenza di qualcosa che appartiene al passato remoto. Si ha come la sensazione che stia parlando a me. Ma se si vuole guardare la questione da

¹¹ Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (Spettrontologie della modernità. Una genesi), Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2014, p. 474.

una prospettiva ancora più importante, si scopre che questa comunità è la comunità dei morti, dei vivi e dei nascituri. Quando dico i nascituri, non intendo tanto qualcuno che nascerà domani. [...] È guardando così lontano che si vede qualcosa»¹². *Spectres de Marx* apre a un punto di vista simile¹³: assumersi la responsabilità per il futuro che sta arrivando, facendo riflessioni che sono vicine alla formula di Grotowski, al titolo di uno dei suoi testi, *Come sarebbe possibile vivere*; la ricerca di uno spazio in cui i tempi siano intimamente collegati, uno spazio non inteso come sfogo metafisico, ma come un'insieme di esperienze in bilico tra pieno e vuoto. In uno spazio così inteso si muovono i fantasmi derridiani. E la temporalità presente negli scritti di Grotowski può essere interpretata anche in modo spettrontologico, e non antropologico, come spazio di spettri ambigui che costantemente testano la loro (non) presenza, e non l'eterno ritorno dell'eredità ancestrale delle origini.

Mark Fisher, un critico britannico che ha dato un impulso creativo all'*hauntology* di Derrida, ha indicato un aspetto della figura del fantasma molto importante nel contesto delle nostre considerazioni: è qualcosa che non tanto esiste, quanto piuttosto è indice di una relazione, di una tensione tra il «non è più» e il «non è ancora»¹⁴. Sembra riflettere, in qualche modo, lo status della teoria-pratica di Jerzy Grotowski nella cultura polacca contemporanea. L'oscillazione costante tra questi due poli, designati anche da due interpretazioni della malinconia: come oscillazione intorno a una perdita irrecuperabile e come un processo creativo di non accettazione della perdita, che porta in sé una resistenza e una ribellione contro la realtà. La pubblicazione dei *Teksty zebrane* nel 2013 sarebbe dunque una sorta di manifestazione spettrale, il lampeggiare di un campo ancora non realizzato delle potenzialità che porta con sé. È interessante notare che lo stesso Grotowski ha utilizzato nei suoi scritti la figura del fantasma: «Penso che sarò in mezzo a voi come un fantasma. Come qualcuno presente in apparenza, ma che non

¹² Jerzy Grotowski, *Rezerwy kultury* (Le riserve della cultura), in Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, cit., p. 1112.

¹³ Cfr. Jacques Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trad. Peggy Kamuf, Routledge, New York and London 2006, pp. XVII-XX.

¹⁴ Por. Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester-Washington, Zero Books, 2014, pp. 18-19.

è più presente. Sarà una sorta di discorso funebre al proprio funerale. Sarà un modo di prendere commiato da voi»¹⁵ – ha detto ai partecipanti a un workshop, durante un riepilogo del lavoro (e invitando a resistere contro la creazione di un sistema chiuso). Come «nipote tardiva», recente destinataria dell'eredità di Grotowski, cerco nei *Teksty zebrane* quei fili che possano tessere un racconto ancora inesistente sulla cultura polacca, il teatro e Jerzy Grotowski. Sto cercando quei fili che non siano ancora segnati dalla categorizzazione di una narrazione chiusa – di una narrazione dominante su una comunità che, persistendo nella ricerca della pienezza, porta ad esclusioni estreme (come nell'inquietante frammento del testo *Tu es le fils de quelqu'un*: «Non sei un vagabondo, sei di qualche parte, di qualche paese, di qualche luogo, di qualche paesaggio. C'era gente reale attorno a te, vicino o lontano. Sei tu – duecento, trecento, quattrocento, o mille anni fa, ma sei sempre tu. Perché colui che ha cantato le prime parole era figlio di qualcuno, di qualche posto, di qualche luogo; allora, se ritrovi tutto ciò, tu sei figlio di qualcuno. Se non lo ritrovi, non sei il figlio di qualcuno; sei separato, sterile, infecundo.»)¹⁶.

Mi auguro che in futuro la discussione sul fondatore del Teatro Laboratorio seguirà il sentiero di quel fantasma che si muove negli interstizi di testi così eterogenei, come quei manuali di arte registica già pronti e ancora validi (anche se non utilizzati), (ad esempio i testi *Il montaggio nel lavoro del regista* o anche *Il regista come spettatore di professione*), o quei documenti ormai storici legati all'esperienza del giovane ideologo Grotowski, testi che mettono in discussione l'istituzione del teatro e la possibilità di cambiare il sistema (per esempio, *Solo la qualità è in grado di salvare il teatro di gruppo*) o infine quegli articoli ispirati al periodo del Teatro delle Fonti. Il sentiero del fantasma, non dello spirito, che permetterà ai futuri lettori di scoprire non un «Grotowski», ma alcuni «Grotowski» e quindi consentire eventuali risposte. Come quella che Grotowski ha dato a Stanislavskij o a Osterwa.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Discorso di addio agli allievi*, in *Testi 1954-1998. II. Il teatro povero (1965-1969)*, traduz. di Carla Pollastrelli, p. 187. Grotowski pronunciò questo discorso a Holstebro nel luglio 1969. (N.d.T.)

¹⁶ Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* (1986), in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni Editore, 2007, pp. 79-80.

Oliviero Ponte di Pino

TRACCE DI UN ROMANZO DI FORMAZIONE
NELLA POLONIA DEGLI ANNI CINQUANTA
APPUNTI DI UN NON-GROTOWSKIANO

Il primo volume delle opere di Jerzy Grotowski, tradotte e curate con appassionata dedizione da Carla Pollastrelli (*Jerzy Grotowski, Testi 1954-1998. Volume I. La possibilità del teatro (1954-1964)*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2014), è un libro prezioso: ci regala le tracce intermittenti di uno straordinario romanzo di formazione.

Straordinario, perché eccezionale è il protagonista: un giovane colto e sensibile, ambizioso e ispido di talenti, che diventerà un solido riferimento della cultura del secondo Novecento. È destinato, quel ragazzo per certi aspetti già maturo, a essere riconosciuto da molti come un maestro: una figura carismatica e ammantata di misteri (veri e presunti), e dunque circondata da un'aura numinosa. È come se in queste pagine vedessimo in filigrana la fabbricazione (o meglio, l'autopoiesi) di un profeta.

Personalità di questo genere possono nascere solo in circostanze particolari. Questo apprendistato è prezioso anche per lo scenario in cui si impartisce questa dissonante educazione teatrale: la Polonia degli anni Cinquanta, appena passata dalla truce e sanguinosa dominazione nazista al grigio entusiasmo del «socialismo reale», di impronta sovietica. È un periodo difficile, intreccio di ferite e speranze, zavorrato da ipoteche ideologiche (in un mondo rigidamente bipolare), spaccato da profonde tensioni politiche, destinate a scatenare rivolte e repressioni.

Raccogliendo i testi del giovane Grotowski, *La possibilità del teatro* consente di ricostruire diversi aspetti di un tortuoso ma affascinante percorso intellettuale. Non è facile farlo riemergere nei suoi risvolti e nelle sue implicazioni. Più che i riferimenti puntuali a nomi e fatti, quello che è difficile recuperare è il contesto storico, politico, culturale, e anche umano, che è profondamente cambiato.

Del resto, quello che leggiamo non è un vero romanzo di formazione, nemmeno nella sua forma autobiografica. Consente però di ripercorrere le orme del protagonista, all'inizio un po' casuali: si tratta di scritti su commissione, o d'occasione, o estemporanei, nei quali però si avverte il corpo a corpo dell'autore con se stesso e con la propria epoca.

Della lotta restano impronte, calchi, indizi. È divertente provare a immaginarsi le tappe di questa tambureggiante educazione teatrale, lavorando su questo negativo. Ricordando che il giovane autore non era ancora padrone del proprio destino, incerto della propria autentica vocazione, e si andava cercando lungo varie direttrici. È anche ovvio che, quando si è dedicato alla scrittura, in alcune occasioni l'autore si dev'essere sentito in dovere di rispondere a sollecitazioni esterne: richieste che qualche anno dopo avrebbe ignorato, o che nessuno gli avrebbe fatto. Dobbiamo dunque essere grati ai suoi committenti, o alle circostanze che l'hanno obbligato a compilare queste pagine.

Il viaggio inizia con un segreto. Quel ragazzo possiede un segreto teatrale che nutrirà tutta la sua parabola. Grotowski aveva studiato all'Accademia d'Arte Drammatica di Cracovia, era un allievo brillante, di quelli che sfoggiano la propria intelligenza, forse già carismatico. È ossessionato da Stanislavskij. Si guadagna la possibilità di andare a studiare per un anno a Mosca, là dove Stanislavskij aveva iniziato la rivoluzione della regia. Grotowski ha capito qualcosa che molti avevano solo creduto di capire. Per certi aspetti, diventerà l'allievo più conseguente e radicale del Maestro russo, e dunque il più paradossale. Perché il suo è uno Stanislavskij che ha accantonato le puntigliose, magistrali messinscene dei testi di Čechov, le regie che hanno reinventato il teatro moderno; il suo Stanislavskij ha pure superato il geniale psicologismo della «riviviscenza», la tecnica sulla quale il Maestro aveva tentato di rifondare scientificamente il lavoro dell'attore. Grotowski gli ha tolto i due schermi che nascondevano il segreto che vuole affinare.

Il primo testo del volume, *Il testamento artistico di K.S. Stanislavskij*, approfondisce proprio la lezione del Maestro, e in particolare il suo lavoro negli ultimi anni, dal 1930 al 1938. Quello che interessa a Grotowski sono «le affermazioni fondamentali del metodo delle azioni fisiche» (p. 26). Il corpo, il gesto. Sarà il nucleo fondante della pratica teatrale del Teatr Laboratorium: «Bisogna sottolineare con forza che non si tratta affatto di gesti o di forme per esprimere i sentimenti, né, al contrario, si tratta unicamente di atti di volontà, di desideri momenta-

nei, ma di reali atti concreti, di risoluzioni fisiche, per mezzo dei quali l'uomo realizza i propri obiettivi» (pp. 27-28). «Le azioni scelte devono essere precise, organiche, motivate ed efficaci» (p. 29). Sono già le immagini del suo attore-feticcio, Ryszard Cieślak.

Il segreto che ha approfondito nel periodo moscovita lo lascerà a volte trapelare, quando rivendicherà la sua diretta discendenza da Stanislavskij. Da quel segreto parte una riscoperta del corpo – nutrita anche di altre discipline e di altre sapienze, e condotta in parallelo dal Living Theatre di *Mysteries and Smaller Pieces* – che rivoluzionerà la cultura dell'Occidente moderno. Sarà la sua arma segreta, ma è un segreto che confida subito. Resta invisibile, perché in quei primi anni Cinquanta, ancora chiusi nelle vecchie forme sociali e di conseguenza anche teatrali, è impossibile capire la potenza eversiva di quell'atteggiamento. Ma il principio delle azioni fisiche conduce alla danza della libertà interiore ed esteriore, e soprattutto della conoscenza di sé attraverso il gesto espressivo.

Quel segreto sarà il talismano del suo viaggio teatrale. Ma ci sono anche i viaggi reali, variamente avventurosi. Come gli eroi delle fiabe, Grotowski è un vagabondo. Non si ferma nella capitale dell'impero sovietico, ma si spinge fino alle sue periferie asiatiche, verso l'Oriente. Ne resta una chiara traccia nel reportage *Tra Iran e Cina*, con un incipit disincantato e ironico che ricorda quello di *Tristi tropici*: «I cammelli non sono per niente creature nobili. [...] Non fidatevi dell'aspetto dei cammelli allo zoo. Nel deserto non sono così ben nutriti, non hanno un mantello così folto» (p. 61). Ovviamente a interessarlo non è la fauna dell'Asia Centrale, e nemmeno le curiose usanze matrimoniali dei turkmeni. Rivela la sua vera motivazione in un altro, curiosissimo testo, quasi un pezzo di *gonzo journalism*. A Parigi, «Babilonia di tutte le fedi», s'intrufola tra gli «ultimi successori viventi di Zarathustra». Vuole partecipare al loro misterioso rituale (ovviamente dietro questa curiosità c'è un altro segreto, che lo spinge a interrogare quelle «facce di gente in cerca di contemplazione e preghiera. Facce di gente bistrattata dalla vita, umiliata, sola, in cerca di un sostegno»). Racconta: «In Russia ho visto i riti della Chiesa ortodossa. In Asia Centrale sono venuto a contatto con l'Islam, con la religione tradizionale dei Curdi, chiamata dai musulmani "culto del diavolo", con i riflessi del buddismo e dell'induismo. Nell'Europa Occidentale mi sono imbattuto in nuove sette quasi ad ogni passo – dal luteranesimo e dal calvinismo

tradizionali alla magica “scienza cristiana”» (p. 140). Dalla cattolicissima Polonia, dalla patria del materialismo storico e ateo, il fragile eroe, finito nel cuore dell’Asia per curarsi, esplora le pieghe del rito, in tutte le sue forme. Vuole cogliere nel corpo le tracce del trascendente, o l’eco dell’origine. Ma anche questa ossessione deve restare un segreto, nella Polonia cattolica e comunista, che va dissimulato sotto la patina del disincanto.

Non c’è solo il fascino dell’Oriente. L’avventuroso giovane potrebbe essere quasi una reincarnazione di Simon del Deserto, così come se l’era immaginato Luís Buñuel. Nella prima parte del film Simone è un monaco eremita dei primi secoli del cristianesimo. Nelle ultime sequenze lo vediamo aggirarsi nella New York beat e underground degli anni Cinquanta, gli stessi capelli e barba incolti ma con un paio di occhiali scuri. Grotowski passa con naturalezza dalla solitudine delle steppe asiatiche alla concitazione mondana di Parigi e Avignone, come documentano i suoi reportage di cultura e spettacolo. Curioso, colto e aggiornato (come molti altri giovani del suo tempo, affamati di idee e di chiavi per capire il mondo), forse un po’ snob, sembra a perfetto agio negli ambienti dell’avanguardia cosmopolita e nelle polemiche culturali *à la page*. A Parigi corre a vedere il film di cui parlano tutti, *Peccatori in blue jeans* di Marcel Carné, dedicato ai «nuovi Manfred senza amore e senza speranza. Giovani annoiati da tutto fuorché dalla ginnastica sessuale e da certi piccoli brividi al limite tra crimine e psicopatìa» (p. 122). Questa variazione francese sul tema di *Gioventù bruciata*, che ha visto un anno prima sempre a Parigi, è stata accolta da scandali e premi. A Grotowski interessa il tema del film, «la questione dei ventenni». Spiega di averla analizzata proprio in quei mesi con due spettacoli, *Gli dei della pioggia* e *Gli Iellati*, nel tentativo di «arrivare alla verità sulla mia generazione» (p. 125). In questa apparizione dalle venature autopromozionali (vuole convincere che le sue regie sono meglio del film di Carné), rivendica il proprio ruolo di artista «generazionale». Ha cercato di dare voce al disagio e alle speranze dei suoi coetanei, alla loro novità e diversità. E si legittima come portavoce critico dei «ventenni pessimisti», privi delle basi per elaborare il proprio «progetto di vita» e senza «risposte alla “problematica ultima del destino umano”: alla problematica del senso della vita, del valore dell’uomo, della questione della solitudine dell’uomo e della sua morte» (p. 126).

Un secondo reportage dalla Francia è dedicato a Marcel Marceau. Visto l'interesse per le azioni fisiche, non sorprendono l'attrazione per il maestro della pantomima e l'attenta analisi della sua arte. Ma la doppia imprevedibile conclusione è un colpo di frusta. Il primo affondo: «Un uomo “nudo” sta in piedi sulla scena, come se fosse la personificazione dell'esistenza umana. Nello spazio di qualche decina di secondi, con movimenti mimici rapidi, semplificati, coerenti, racconta le quattro fasi dell'esistenza umana: giovinezza, maturità, vecchiaia, morte. E torna alla posizione iniziale. Ecco i presupposti fondamentali del mimo nel XX secolo: il carattere filosofico, l'essenzialità, il coraggio di affrontare i “problemi ultimi”. [...] Un'arte dalle ambizioni filosofiche sarà l'espressione del XX secolo. Il che non vuol dire: un'arte pessimista». Un'altra scheggia di (auto)consapevolezza profetica. Il sottofinale filosofico apre a un finale cosmologico, dove Grotowski racconta della «pantomima del mondo». La rivelazione è il dono di «un vecchio afgano di nome Abdullah», che gli ha spiegato: «La pantomima è come il grande mondo e il grande mondo è come la pantomima». Commenta l'autore: «Mi sembrava allora di ascoltare i miei pensieri» (p. 130). Il teatro, il rito. L'uomo, il vecchio saggio, il cosmo.

Nel frattempo il nostro giovane eroe ha iniziato la lotta contro il drago. In apparenza i draghi muoiono. Era morto nel 1945 a Berlino Adolf Hitler, è morto nel 1953 a Mosca Iosif Stalin. Nel corso del XX Congresso del Partito Comunista Sovietico, nel febbraio 1956, il nuovo segretario, Nikita Chruščëv, denuncia i crimini di Stalin e apre un varco alla speranza. Una generazione intera ci crede, ci prova, lotta. Fiorisce l'«Ottobre polacco», ma dura poco: a novembre l'invasione sovietica dell'Ungheria spegne con il sangue quel sogno di democrazia. La lezione arriva subito in Polonia. Tra quelli che hanno creduto alla morte del drago, e ancora ci credono, c'è un giovane regista polacco. Quel giovane Amleto innamorato del teatro si sente costretto ad agire. È assai apprezzato dai compagni, nel 1954 era stato nominato «presidente del Circolo di Studio dell'Accademia d'Arte Drammatica di Cracovia», «una fucina di ambizioni, discussioni e sperimentazioni» (Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2011, p. 68; proprio sulla rivista del Circolo aveva pubblicato il suo saggio su Stanislavskij). Ha l'autorevolezza e il seguito necessari per costituire un punto di riferimento anche politico. All'inizio del 1957, a Varsavia, diventa un guer-

riero. Tiene un discorso alla II Seduta Plenaria del Comitato Centrale Provvisorio dell'Unione della Gioventù Socialista, in cui è appena stato eletto. Sta cercando di tenere aperta la porta alla speranza, anche se la battaglia è già persa. A Mosca, a Budapest, a Varsavia.

Bisogna fare attenzione nel leggere queste pagine, come avverte nella sua prefazione Włodek Goldkorn: «I giovani che a quel punto iniziano a uscire allo scoperto usano il linguaggio dominante: quello comunista. Altro non hanno, perché il vecchio lessico democratico liberale risulta fallito, inutile» (p. 18). Il campo di battaglia sono i dibattiti politici, che sconfinano spesso nell'estetica. Le parole, armi a doppio taglio, vanno usate con la massima cautela: l'ideologia impone l'uso di una *langue de bois*, di un gergo attentamente calibrato, dove le parole sembrano innocenti ma pesano come macigni. Anche oggi domina il «pensiero unico», un'ideologia alla quale è difficile sottrarsi, talmente è pervasiva: ma le parole dette o ascoltate non comportano più un pericolo di tortura e morte o deportazione, la massima pena è l'indifferenza nell'assordante chiacchiericcio globale. Forse per questo ci è così difficile decifrare quei codici e quei virtuosismi verbali, e le ironie che li illuminavano. Mentre a volte rischiamo di prendere alla lettera, come verità sincere, le speranze di umanità e giustizia, i sinceri auspici di pace e fratellanza, ovvero quello che era semplicemente il linguaggio d'ordinanza, con la sua retorica e le sue frasi fatte.

Agli intellettuali progressisti toccava un duplice compito: da un lato mettere a confronto le parole d'ordine dei gerarchi e dei burocrati con la realtà; dall'altro operare per sottili slittamenti semantici, aprendo nuove opzioni. Grotowski lotta con passione e astuzia per un «socialismo nelle condizioni di democrazia e libertà» che «ancora non esiste» (p. 75). Si ribella alle etichette con cui viene zittito chi dissente: sono riprese, denuncia, dal «vecchio gergo militare: “deviazioni” e “frazione”, “socialdemocratico”, “anarchico” e simili». Sbugiarda dunque «l'ipocrisia ideologica» di espressioni come «ragione politica», «intelligenza politica», «necessità del compromesso», «percorso oggettivo», «la politica non è la morale», ovvero tutto quello «che doveva servire e deve servire a giustificare quello contro cui la nostra coscienza protesta» (p. 73).

Il piccolo Jurek è un guerriero coraggioso e può diventare un polemista feroce, come dimostra l'acuminata risposta a «Paolino Dubel» (p. 92). Raccoglie un certo seguito. Quando s'accorge che nell'Unione della Gioventù Socialista la lotta s'impantana, lancia con un manifesto

il Centro Politico della Sinistra Universitaria (pp. 81-86). Non appena quel movimento giovanile prende forza e rischia di diventare un problema, viene normalizzato. Non è la prima nella storia, non sarà l'ultima. Ma per chi la combatte da ragazzo, è la battaglia della vita. La banda partigiana del Centro Politico brilla per tre mesi, dal marzo al maggio 1957, poi viene sciolta d'autorità.

Meglio dimenticare, meglio il teatro, meglio l'Occidente. A luglio Grotowski è ad Avignone, partecipa all'Incontro Internazionale della Gioventù che si tiene durante il festival. La guerra sul fronte della politica è finita, anche se lascia cicatrici e conseguenze. La prima è la paura. Una paura che non passa mai. Quelle prese di posizione pubbliche hanno fatto di Grotowski un eterno sospetto, sempre in pericolo. Basta un delatore, un collega invidioso, un critico zelante, e possono aprirsi le porte del carcere. Da quel momento, alla politica – e alla macina della storia, e ai macellai che pensano di muoverla – guarderà sempre con diffidenza, cautela e disprezzo. Il potere è un drago da tenere il più lontano possibile, e da ingannare quando ci arriva vicino.

Grotowski avrà sempre presente la lezione del 1956. La ricorda con appassionata intelligenza nei suoi spettacoli, dove in filigrana si legge una sofferta riflessione sulla storia e sulla cultura polacca. La ricorda nel 1968, a Parigi, a Praga e in tutto il mondo, i giovani inizieranno a lottare per socialismo, democrazia e libertà, e lui potrebbe proporsi come leader ma resta assai guardingo. Quel ricordo lo trafiggerà ancora con terrore quasi paranoide ai tempi del generale Wojciech Jaruzelski, che nel 1981 chiude con un'ondata di repressione un altro «Ottobre polacco», quello acceso da Solidarność. In quel crudele Ottobre del 1956, l'ha imparato: per cancellare l'entusiasmo di una generazione, se va bene basta un colpo di penna, altrimenti arrivano i manganelli, i lacrimogeni, i carri armati.

Un'altra eredità di quella stagione è la maniacale attenzione al linguaggio, dettata dalla consapevolezza che le parole sono un'arma a doppio taglio e possono essere usate come prova a carico. Dunque calibra una terminologia raffinata, precisa e inventiva, alla ricerca di espressioni in grado di comunicare il nuovo sapere che va costruendo empiricamente, giorno dopo giorno, senza alcun retroterra teorico stabile. Vuole mantenere il suo sapere in una condizione di fluidità, senza offrire troppi appigli a una critica ideologica, fidandosi in primo luogo della fascinazione dell'oralità.

La disavventura politica ha anche immediate (ma durature) conseguenze pratiche. Mettendoci la faccia, Grotowski si è bruciato qualunque seria possibilità di carriera. Verrà sempre guardato con sospetto. Probabilmente a riscattarlo non basterebbe nemmeno una pubblica abiura dell'«avventurismo». Il giovane e promettente regista è fuori dai giochi, bruciato.

La sua precaria navigazione dovrà forzare due correnti avverse. La prima è il materialismo storico «di regime», con la sua ideologia del progresso, la diffidenza contro ogni forma di «misticismo» (vera o presunta), il disprezzo del «formalismo», meticolosamente praticati dai custodi dell'ortodossia. La seconda è l'ideologia cattolica, l'unica opposizione al regime, con la sua deriva trascendente, l'orizzonte claustrofobico segnato dal senso di colpa, una fascinazione per il martirio che si rispecchia storicamente nelle sofferenze della nazione polacca. Una trappola micidiale, dalla quale sembra impossibile evadere. Servirà una rotta sghemba, zigzagante, discreta, ricca di diversivi, che renda difficile ai nemici individuare la meta finale, e che offra ai potenziali amici sufficienti motivi d'attrazione.

Il rifugio glielo offre, con generosa preveggenza, quello che diventerà il suo fedele scudiero. Si incontrano, lui e Ludwik Flaszen. Si parlano. Si riconoscono, «ambedue reietti o falliti della Rivoluzione d'Ottobre polacca del 1956». C'è un teatrino dimenticato in una cittadina dimenticata. «Nella primavera del 1959 mi fu offerta la direzione di un piccolo teatro in provincia nella città di Opole. In seconda battuta, decisi di cedere il posto a Jerzy Grotowski, regista che cominciava la carriera alla Sary Teatr di Cracovia» (Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, Edizioni di Pagina, Bari, 2014, p. 64). Per uno dei più promettenti registi teatrali della sua generazione, la gestione di una saletta di provincia è un vicolo cieco, un buco nero. Ma è anche un rifugio perfetto, finché non si calmano le acque.

Con sorpresa di molti, quel giovane intellettuale, lucido e generoso quanto arrogante e petulante, scompare. Lo scoperà un paio d'anni dopo la giornalista Rena Nalepa. Prima di informarsi su quel che sta facendo in quel bugigattolo, non nasconde la sorpresa: «È sparito da Cracovia in modo del tutto misterioso e da un anno non dà segni di vita sulle pagine delle riviste di Cracovia» (p. 205).

Ma ormai siamo alla fine di questo primo volume, ed è già iniziata un'altra storia. Ci sono molti scogli che affiorano, le onde sono

e resteranno alte, ma il vento gonfia le vele. Come annuncia a Jerzy Falkowski, il «Teatro del Giovane Spettatore» è ormai una realtà: «I “comuni mortali” non ci frequentano. Mentre a Opole – e in ognuno dei luoghi toccati durante le numerose tournée in Polonia – ci accompagnano fedelmente i giovani, soprattutto gli studenti, i giovani attivisti della cultura, ma anche anziani “giovani di spirito”, in particolare persone legate agli ambienti artistici» (p. 249).

In questi testi c'è un altro indizio prezioso, un filo rosso che gli amanti del teatro possono cogliere, un interesse che riemerge quasi ossessivamente, indizio di una riflessione profonda. Il suo fulcro è l'attenzione per lo spettatore.

L'attualissimo spunto da cui parte un testo ingenuamente programmatico del 1955, *Il teatro che sogniamo*, è «il sentimento di insoddisfazione con cui il nostro spettatore spesso esce da spettacoli riusciti sia sul piano della regia che del lavoro degli attori»: questo «dovrebbe indurci a ripensare radicalmente la concezione stessa, lo stile del teatro e il suo modo di influire artisticamente» (p. 42). È da questa insoddisfazione di spettatore che nasce tutto il nuovo teatro.

Tre anni dopo, in un altro testo programmatico, gli sembra di aver trovato la chiave «sfruttando ovviamente il complesso delle conquiste formali della prima metà del Novecento». Si tratta di passare «*dal teatro come spettacolo che crea l'illusione (più o meno deformata) della realtà al teatro come dialogo intellettuale, filosofico tra gli attori dello spettacolo e la platea*» (p. 107, corsivo nell'originale). Tanto che sogna un *Amleto* «realizzato con una compagnia di pochissimi attori, basato sul dialogo consapevole degli attori con la platea, un dialogo nell'ambito del quale un attore mostrerebbe a turno una serie di personaggi» (p. 112).

Finalmente, quando l'anno successivo torna a riflettere con maggiore consapevolezza sul «teatro del futuro», esplicita l'intuizione: «Il ponte tra l'anacronistico teatro contemporaneo, il teatro come “arte del teatro”, e il teatro del futuro sarà – credo – da un lato, l'ulteriore, decisivo sviluppo della messinscena teatrale intellettuale, antinaturalistica, impegnata nella riflessione filosofica, dall'altro, invece, lo sviluppo di forme reciproche di contatto diretto tra la scena e la platea, la graduale metamorfosi dello spettacolo, che rimarrà sempre meno “rappresentazione” (rappresentazione della storia agli spettatori da parte degli attori), mentre comincerà sempre più a diventare “dialogo” (dialogo

tra scena e platea, naturalmente sul materiale dell'azione scenica). Il che determina anche la necessità di un'evoluzione del materiale letterario del teatro» (p. 147). C'è in queste righe il fulcro del lavoro di Grotowski nei decenni successivi, e insieme il nucleo dell'evoluzione del teatro in generale: da un lato la regia critica, dall'altro il nuovo teatro, basato sul coinvolgimento dello spettatore: «“Neo-teatro”: dialogo diretto, scambio diretto di posizioni intellettuali tra platea e scena. Naturalmente stiamo parlando di un dialogo basato sul materiale della concreta azione scenica» (p. 150). La provocazione non passa inosservata: Grotowski si trova costretto a rispondere a Jerzy Broszkiewicz, che se l'è presa proprio sulla sua visione del teatro del futuro «inteso come “dialogo” intellettuale con la platea» (p. 185). L'autodifesa finisce nella tesi di laurea di Grotowski, discussa nel 1960 a Cracovia.

Nel frattempo la necessità di ridefinire il rapporto tra attore e spettatore inizia a concretizzarsi nel Teatro delle 13 File, a cominciare dall'invenzione di spazi non convenzionali, che sperimentano una diversa dialettica tra scena e platea. È una mossa decisiva, all'epoca dell'avvento della televisione, per difendere la «festività» del teatro, che «nasce nel contatto diretto di due gruppi di persone (gli attori e gli spettatori)» e le cui «forme sono scolpite nell'organismo umano – nei muscoli, nei nervi, nella voce» (pp. 245-246).

A Opole il romanzo di formazione del giovane Jurek, con le sue iniziazioni, i suoi viaggi, le vittorie e le sconfitte, i segreti e la scelta dei primi paladini, si avvia alla conclusione. Jerzy Grotowski ha trovato la sua identità. O meglio, le sue due identità: quella profonda e quella pubblica. Per quanto riguarda quest'ultima, è diventato il regista-demiurgo del Teatr Laboratorium. Negli anni precedenti, attraverso i suoi spettacoli e le sue riflessioni, si è liberato dei residui di un teatro che non gli serve più, attraverso un procedimento per prove ed errori. Tra poco arriverà il suo Giovanni Evangelista, Eugenio Barba, che assemblerà il libro-manifesto *Towards a Poor Theatre*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1968 e che prende il titolo dal testo originale di Grotowski apparso sulla rivista «Odra» nel 1965 (sulla vicenda, oltre al secondo volume dei *Testi, Il teatro povero (1965-1969)*, vedi Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Il Mulino, Bologna, 1998).

Nel cammino, il giovane guerriero ha indossato diverse maschere. È stato studioso di teatro, promettente regista, giornalista culturale,

gonzo journalist, viaggiatore, reporter di viaggio, portavoce generazionale, intellettuale di tendenza, dirigente politico... Ha dimostrato di essere uno scrittore autentico, dalla prosa efficace ed evocativa. Avrebbe potuto diventare studioso, regista, giornalista, viaggiatore, intellettuale, politico, scrittore... Sarà tutte queste cose insieme, senza però scegliere alcuna di queste professioni o carriere. La sua identità profonda, o meglio il suo *daimon*, emergerà pian piano, attraverso svolte spesso difficili da decifrare ma coerenti con quello che si è cristallizzato in quegli anni.

Gli anni dell'apprendistato sono finiti, Grotowski può finalmente spiccare il volo.

Mario Biagini
GLI SCRITTI DI GROTOWSKI

Cara Marina,*

Ho provato a rispondere nel modo più succinto e semplice possibile. Scusa se mi ci è voluto più del previsto, ma stiamo lavorando a tante cose (tra le quali anche il terzo volume, che è molto bello).

Con l'uscita del quarto volume (nella primavera del 2016) il lettore italiano avrà a sua disposizione circa 950 pagine di testi, tra i quali numerosi inediti, mentre le traduzioni esistenti sono state tutte riviste e corrette confrontandole con le versioni originali. Un gran lavoro, minuzioso, attento, e una ricchezza che può essere di nutrimento e stimolo per costellazioni di studi, analisi, confronti e riflessioni. A tutt'oggi sono state già pubblicate 530 pagine di testi. I sottotitoli dei quattro volumi fanno riferimento alle tappe essenziali del percorso creativo di Grotowski e sono, nell'ordine: *La possibilità del teatro, Il teatro povero, Oltre il teatro, L'arte come veicolo*.

Prima di iniziare a lavorare a questa pubblicazione Thomas e io avevamo già una certa familiarità con numerosi testi di Grotowski. Sono rimasto tuttavia sorpreso quando ho letto per la prima volta le traduzioni di Carla Pollastrelli del primo, secondo e terzo volume. Mi ha colpito la vulcanica attività di Grotowski in campi diversi, sempre coerente e portatrice di una contemporaneità che stupisce. Ho avuto inoltre l'impressione (sicuramente molto soggettiva) di riconoscere in questi testi, anche nelle pagine della giovinezza, il tono e il timbro della voce del Grotowski che ho conosciuto negli ultimi dodici anni della sua vita. Che non sia mai stato giovane? O meglio, che non sia mai invecchiato, e che in tutte le diverse tappe del suo viaggio abbia continuato a seguire in modi sempre nuovi le sue aspirazioni più profonde e urgenti?

* Lettera 67 (a Marina Fabbri).

Una sorpresa è stata anche la lettura dei testi che compongono *Per un teatro povero* nelle nuove e curatissime traduzioni dagli originali in polacco, che restituiscono a questi scritti che hanno fatto la storia di gran parte del teatro del Novecento una complessità e profondità inaspettate.

Per quel che riguarda i criteri editoriali, l'edizione italiana segue gli stessi criteri di quella polacca, criteri che sono descritti nell'Introduzione all'edizione italiana, a pagina 12 del primo volume e pagina 10 del secondo:

“L'edizione italiana in quattro volumi si attiene ai criteri definiti dai curatori della prima edizione polacca. Una delle questioni più ardue è stata la definizione dell'indice dell'opera: il fatto che lo stesso Grotowski ritenesse un testo pronto per la stampa è stato ritenuto il criterio decisivo per l'inclusione. La raccolta complessiva contiene articoli e saggi autorizzati, pubblicati o preparati per la stampa dall'autore, contiene inoltre trascrizioni di conferenze, discorsi e interventi pubblici di cui Grotowski ha curato la redazione (spesso con l'aiuto di collaboratori) o ha autorizzato la pubblicazione. Sono incluse anche le più importanti interviste, trascrizioni di incontri, lettere aperte e altri testi che riguardano soprattutto il lavoro creativo e la ricerca nell'ambito del teatro e della cultura. Non fanno parte della raccolta numerose trascrizioni di conferenze non autorizzate, resoconti giornalistici, appunti tratti da interventi e incontri pubblici e nemmeno quelle trascrizioni di interviste radiofoniche, televisive e filmate che non portano traccia di elaborazione e redazione per la stampa da parte di Grotowski; sono state escluse anche lettere di congratulazioni, dediche, poesie, brevi dichiarazioni d'occasione citate sulla stampa, materiali privati e la corrispondenza”.

È evidente che la nozione stessa di criteri editoriali per la pubblicazione di un corpus dinamico e multiforme come quello dei testi di Grotowski lascia un margine di scelta, di cui ci prendiamo la responsabilità, lucidamente. Abbiamo optato fin dall'inizio, assieme ai colleghi curatori polacchi, per una edizione di natura non filologica, che fosse di grande qualità ma con un apparato critico ridotto. I criteri che abbiamo deciso di utilizzare per l'indice di entrambe le edizioni, polacca e italiana, si basano sulle istruzioni lasciateci da Grotowski per la pubblicazione dei suoi testi, come anche altre scelte editoriali (la pubblicazione di testi da lui autorizzati o rielaborati o comunque preparati per la stampa, e dunque l'eliminazione di testi spuri o non au-

torizzati, l'assenza di commenti critici e di note esplicative, la presenza di note di natura unicamente bibliografica e storica dopo ogni testo, la successione cronologica dei testi, ecc.).

Paradossalmente, è l'edizione polacca a essere *sui generis*, nel senso che, considerando la specificità della storia delle pubblicazioni dei testi di Grotowski nel suo paese, dopo aver lungamente discusso e riflettuto con i colleghi del gruppo dei curatori, abbiamo deciso di affiancare nell'edizione polacca due appendici al corpus dei testi che rispondevano ai criteri definiti, pensando che questi materiali potessero essere significativi per i lettori o gli studiosi polacchi. L'Appendice A contiene le prime versioni, diventate un riferimento storico per il lettore polacco, ma significativamente modificate nella versione finale, di due testi fondamentali come *Holiday* e *Teatro delle Fonti*, oltre a *Il Nuovo Testamento del teatro*, pubblicato in Polonia solo recentemente nell'edizione di *Per un teatro povero* a cura del Prof. Kolankiewicz, un testo che non è circolato in Polonia. L'Appendice B contiene una serie di materiali dattiloscritti che facevano parte di un'ampia raccolta, a cura del Prof. Kolankiewicz, di interventi e conferenze di Grotowski che risalivano al periodo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. La raccolta era stata compilata in vista della pubblicazione, anche se numerosi testi erano già stati pubblicati soprattutto nella rivista «Dialog», sempre a cura del Prof. Kolankiewicz. All'inizio degli anni Ottanta Grotowski decise di non autorizzare la pubblicazione della raccolta. I testi pubblicati durante la vita dell'autore e da lui rielaborati e autorizzati sono entrati a far parte del corpus del libro, mentre sono stati inclusi nell'Appendice B dell'edizione polacca quei dattiloscritti che non sono stati pubblicati e che non recano traccia di elaborazione per la stampa da parte dell'autore. Questo per quel che riguarda la Polonia, con la sua specificità. Questi materiali non appaiono nell'edizione italiana, che preferiamo più aderente ai criteri editoriali che abbiamo stabilito.

Ovviamente le istruzioni più specifiche di Grotowski si riferiscono a un numero piuttosto ristretto di testi, soprattutto quelli di cui esistono varie versioni. Un'indicazione molto chiara riguarda proprio i testi da lui rielaborati negli anni, e di cui esiste una versione finale considerata definitiva dall'autore. Dunque, ogniqualvolta esista una versione rielaborata e considerata dall'autore come definitiva, essa rimpiazza la versione o le versioni precedenti.

Per quanto riguarda *Il Nuovo Testamento del teatro*, la complessa vicenda editoriale è spiegata nell'introduzione al secondo volume (pag. 12 e 13) dove appunto si menziona *L'attore denudato* e *Il Nuovo Testamento del teatro* e si chiariscono la situazione e i motivi della scelta. Il testo *L'attore denudato* è conosciuto soprattutto in Polonia e corrisponde, con alcune correzioni significative, al blocco centrale de *Il Nuovo Testamento del teatro* – conversazione con Eugenio Barba, pubblicata inizialmente in italiano in: Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padova 1965, e successivamente in inglese in: Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968 e nelle numerose traduzioni in altre lingue del famoso volume. *L'attore denudato* e *Il Nuovo Testamento del teatro* hanno circolato in modo indipendente – il primo unicamente in Polonia e il secondo all'estero. *Il Nuovo Testamento del teatro* è d'altronde disponibile in italiano (e in numerose altre lingue) perché regolarmente ripubblicato in *Per un teatro povero*. È dunque facilmente accessibile al lettore italiano. Il testo, non avendo una sua storia editoriale in Polonia (a parte nella relativamente recente pubblicazione in polacco di *Per un teatro povero*, come già ricordato), è stato pubblicato nell'Appendice A dell'edizione polacca, mentre *L'attore denudato* è stato incluso nel corpo del volume. Per quel che riguarda l'edizione italiana, il fatto che Grotowski, alla fine degli anni Ottanta, abbia scelto *Aktor ogolocony* per la raccolta da lui autorizzata *Teksty z lat 1965-1969* ha determinato la scelta di pubblicare questa versione in italiano. Sarebbe stato d'altronde fuori luogo pubblicare uno dopo l'altro due testi talmente simili, in una pubblicazione che non vuole essere un'edizione critica.

Le versioni finali si trovano per la maggior parte in pubblicazioni indicate dallo stesso Grotowski come fonti di riferimento, tra le quali appunto il già menzionato *Teksty z lat 1965-1969* (seconda edizione, 1990, con cambiamenti importanti rispetto alla prima edizione del 1989, che riguardano anche *L'attore denudato*), e *The Grotowski Sourcebook* (1997). Informazioni più dettagliate si trovano già nelle introduzioni al primo e al secondo volume dell'edizione italiana (rispettivamente pag. 13 e 10) e nelle note bibliografiche in calce a ogni testo.

Parole, parole parole, di cui mi chiedi, non è propriamente un testo di Grotowski. Si tratta infatti della trascrizione di appunti presi da tre diverse persone presenti a un incontro che si tenne il 20 marzo 1981 – in un periodo di gravissime tensioni sociali e politiche in Polonia –

all'Università di Danzica con i partecipanti al seminario di letteratura polacca tenuto dalla professoressa Maria Janion. Grotowski considerava quel testo un documento molto interessante e scrisse, anni dopo, una lettera all'editore al riguardo, ma il testo non soddisfa i criteri editoriali che ci siamo dati. Pur non soddisfacendo questi criteri, abbiamo deciso di inserirlo nell'edizione polacca perché già pubblicato due volte in Polonia e a causa dell'interesse storico che può rappresentare per il pubblico polacco. Certo, è un documento importante, e non avrei niente in contrario a vederlo pubblicato in italiano, magari accompagnato dalla lettera di Grotowski e dal testo di Buber a cui Grotowski fa riferimento. Ma – ripeto – è evidente che non può essere considerato uno scritto di Grotowski.

Ancora diversa la situazione dei materiali (e non «testi inediti») redatti dal Professor Kolankiewicz e mai preparati per la stampa da Grotowski. Mi riferisco ai dattiloscritti facenti parte dell'ampia raccolta di cui riferivo sopra. L'autore non ha elaborato questi materiali – con due eccezioni, entrambe presenti sia nel corpo dell'edizione polacca che in quella italiana. Si tratta di *Sulla genesi di «Apocalypsis»* e di *Discorso di addio agli allievi*. Entrambi i testi portano nella versione dattiloscritta correzioni a mano dello stesso Grotowski e la menzione del copyright «Grotowski © 1984». *Sulla genesi di «Apocalypsis»* è stato pubblicato per la prima volta quando Grotowski era vivo, nel 1985, e *Discorso di addio agli allievi* è stato invece pubblicato postumo in traduzione inglese nel 2008. I materiali redatti dal Prof. Kolankiewicz, non rivisti e non preparati per la stampa da Grotowski, non sono presenti nell'edizione italiana, che si attiene ai criteri stabiliti.

Per il futuro, a parte il lavoro che ancora ci aspetta per la pubblicazione del terzo e quarto volume dell'edizione italiana, stiamo preparando il terreno per le edizioni francese e inglese. Inoltre, dopo aver completato la pubblicazione dei testi, abbiamo intenzione di rendere disponibile un'ampissima scelta di materiali dalle lezioni di Roma del 1982 e la totalità delle lezioni del Collège de France. Anche in questo caso si tratterà di un lavoro impegnativo e complesso e chiediamo a tutti di essere pazienti.

Dunque, per quel che riguarda la pubblicazione di testi come *Parole, parole, parole*, o dei materiali collazionati dal Prof. Kolankiewicz, non ci occuperemo della loro pubblicazione. Del resto le decisioni in merito sono state ampiamente meditate. Personalmente, non ho nulla

in contrario a una pubblicazione online, per esempio, dei materiali non inclusi nell'edizione italiana, in cui si specifichi comunque perché non possano essere considerati testi «di Grotowski».

Chi si troverà a leggere i quattro volumi, resi possibili dal lavoro comune, durato tre anni, dei curatori dell'edizione polacca e dal sostegno della Fondazione Pontedera Teatro, si renderà conto della ricchezza messa a disposizione, e anche dello sforzo, la cura, l'amore, l'attenzione e la competenza di Carla Pollastrelli, Renata Molinari, Magda Złotowska, che ci offrono questo regalo, questa abbondanza di senso, per quel che riguarda i testi finora inediti in italiano e le nuove traduzioni di testi già conosciuti.

Nell'Introduzione (pag. 9 del primo volume) si legge: «La raccolta complessiva *Testi 1954-1998* costituisce la biografia artistica e intellettuale di Grotowski, scritta con le sue parole; permette di conoscere da presso la pratica, il pensiero, le riflessioni e le idee di Grotowski non solo sul teatro e sull'arte, ma sui problemi politici, sociali, umanistici con i quali si è misurato nel corso della sua vita».

Sono d'accordo, e spero proprio che nel leggere questi testi ci si concentri su ciò che attraverso di loro si rivela importante per la nostra vita, per il nostro mestiere, per la nostra epoca in cerca di senso e piena di speranze. Grotowski pone a se stesso, ai suoi colleghi, e a noi, domande concrete, essenziali e reali. Quale sarà la mia, la tua risposta?

Fammi sapere, cara Marina, se hai bisogno di altri chiarimenti. Ti mando un abbraccio in questa bella e torrida estate, e ti ringrazio del tuo interesse e della tua disponibilità – Mario