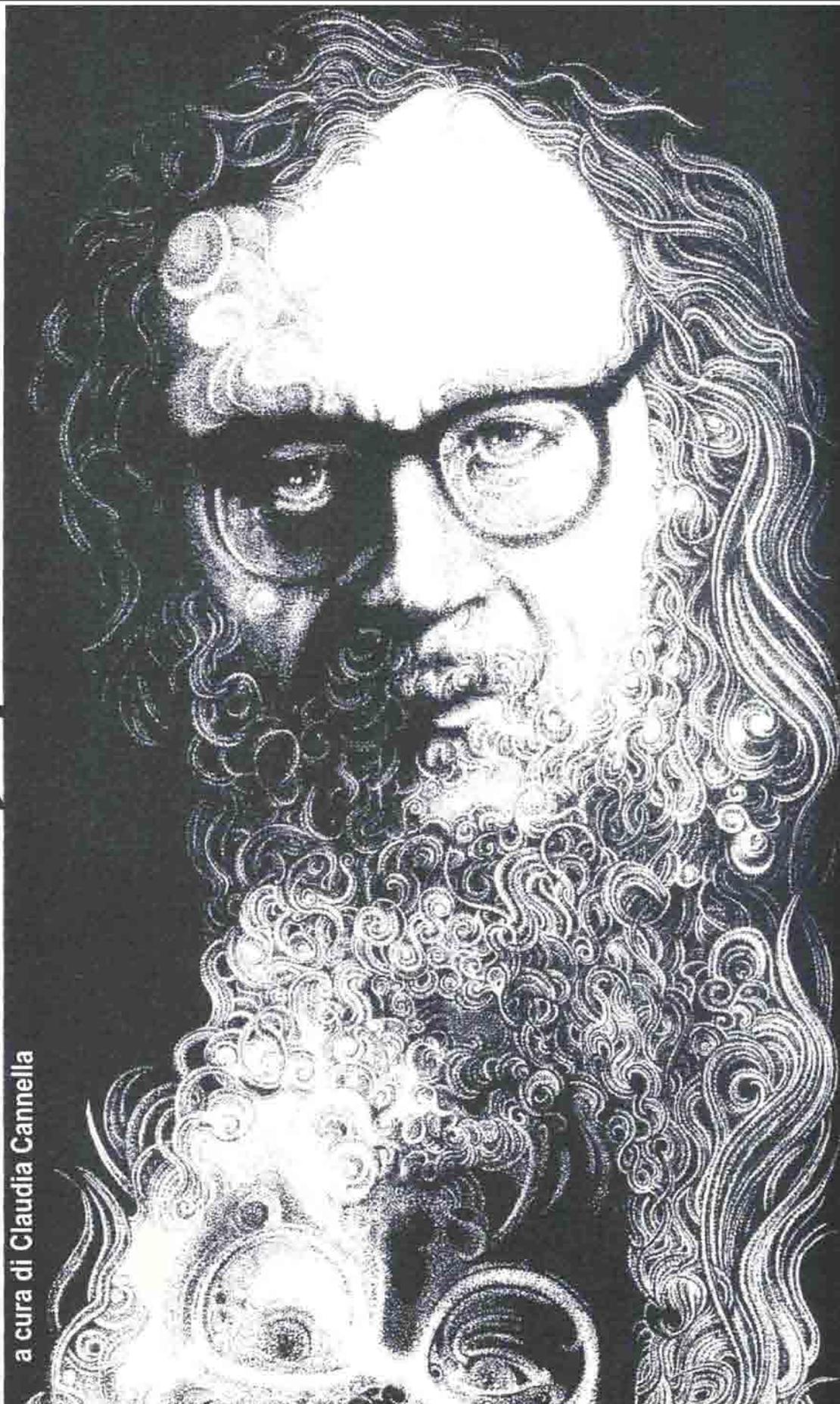


dossier  
**GROTOWSKI, quale eredità?**

a cura di Claudia Cannella



bon a tener  
Grot

di Antonio Attisani

L'importanza dei testi di Grotowski, l'attuale lavoro di restauro filologico e le nuove traduzioni. È questa la via fondamentale per la conoscenza di un sapere olistico, da molti acquisito in modo acritico, all'interno del quale confrontare le varie fasi di un percorso, cogliendo il *fil rouge* che le unisce nell'intreccio tra vita e ricerca

**Q**uando, nel secolo scorso, frequentavo la scuola di teatro, nulla ci dicevano di Nietzsche e Artaud, e in un certo senso è stata una fortuna, perché così sono state scoperte nostre, folgoranti, che hanno dato espressione e forza alla nostra irrequietezza, al nostro irragionevole eppure sacrosanto desiderio di cambiare noi stessi e il mondo attraverso il teatro. La stessa cosa succederà ai giovani di questo secolo e uno dei loro autori sarà sicuramente Jerzy Grotowski. Se non si è tra coloro che hanno avuto la fortuna di ricevere la sua personale trasmissione di sapere, Grotowski è soltanto un *corpus* di testi, oltre a qualche documento video. Sono testi anomali, quasi sempre nati come interviste o conferenze e poi scolpiti pazientemente in polacco, francese o inglese, fino a renderli veri e propri monumenti, opere di luce che svettano sulle rovine del Novecento.

L'Italia, il paese che più di tutti ha accolto Grotowski, è fortunata, perché tra coloro che gli furono vicini ci sono persone come Carla Pollastrelli e Mario Biagini, e realtà come il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e la Fondazione Pontedera Teatro, senza le quali sarebbe inimmaginabile l'attuale imponente lavoro di restauro filologico e traduzione, lo frequento da alcuni anni e ogni volta che mi capita di prenderli in mano sono stupefatto dalla precisione e propulsione di senso che questo scienziato dell'azione umana vi ha saputo depositare, sempre incardinando i concetti più rivoluzionari e difficili in citazioni, esempi e metafore che, senza mai banalizzarle, consentono al lettore di entrare in contatto

con un sapere olistico che costituisce una immensa riserva di energia per gli attori del secolo successivo.

Vorrei accennare ai motivi di interesse di alcuni di questi testi. Il testo di Grotowski pubblicato in tutto il mondo è *Per un teatro povero*. L'edizione italiana di **Bulzoni**, del 1970, è ancora quella in commercio. La traduzione sarebbe da rivedere e il libro ha una fama dai contorni non del tutto positivi, poiché deve la sua fortuna all'essere stato inteso da una parte come una sorta di dogmatica dispensatrice di giudizi definitivi, dall'altra come un prontuario di esercizi, e dunque trasformato nella caricatura di se stesso. Non si è tenuto conto, per esempio, che in quelle pagine Grotowski parlava del *proprio passato* di regista e che stava per lasciare il teatro degli spettacoli, fatto che dovrebbe suggerire una prospettiva di lettura affatto diversa.

#### Traduzioni, equivoci e dogmatismi

Quale? Per trovarla si pensi per esempio al titolo, che dovrebbe essere più correttamente tradotto come *Verso un teatro povero*. Ebbene, *povero* per Grotowski significava *essenziale*: non privo di mezzi, semplificato e rinunciatario, ma un teatro realizzato da persone in cammino verso l'essenza. C'è una storicità del linguaggio grotowskiano da prendere in considerazione, come suggerisce il suo collaboratore Ludwik Flaszen in un altro libro fondamentale (*Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari, La casa Usher, 2007). Come fare passare, in pieno '68, una concezione che poteva sembrare religiosa? Quel titolo

lo suonava corretto in un mondo che si risvegliava all'idea della lotta dei poveri contro i ricchi, degli oppressi contro gli oppressori, mentre un concetto dalle risonanze più "metafisiche" avrebbe destato una certa diffidenza. La coincidenza tra essenzialità e povertà ha un'oggettiva implicazione etica e comporta, tra l'altro, una coerenza tra mezzi e fini (al contrario delle lotte per il potere). In ogni caso, solo accettando l'idea di una strategia spirituale del teatro e dell'attore, peraltro subito ben delineata nel libro, si può comprendere il suo parlare di teatro mentre lo sta abbandonando. Il percorso verso l'essenziale sarebbe continuato, per Grotowski, con le tecniche del teatro, anche se non più applicate alla produzione di spettacoli.

Con la raccolta di interventi e citazioni di diversi autori che è quel suo primo e unico libro, Grotowski voleva mostrare una strada, o meglio il modo in cui un piccolo gruppo di persone aveva compiuto il percorso dalla scelta del mezzo teatrale all'abbandono della rappresentazione. In effetti bisogna fare riferimento ad altri testi se si vuole comprendere quella vicenda e i suoi motivi di straordinaria attualità. Il primo da prendere in considerazione è quello già citato, curato da Flaszen e Pollastrelli, che arriva appunto fino al 1969, al congedo dal teatro degli spettacoli. Lì sono presentati per la prima volta diversi articoli che, a partire dagli anni Cinquanta, mostrano un Grotowski alla ricerca della conoscenza per mezzo dell'esperienza teatrale, e vi si trova la descrizione della svolta. In due capitoli intitolati rispettivamente *La voce* e *Esercizi* sono esaminati i principali aspetti del *training* professionale. Grotowski, di fronte a una platea di persone accorse da tutto il mondo per apprendere i segreti di un grande teatro, sembrava accondiscendere alla richiesta del *come*, e spiegava molto dettagliatamente in cosa consistesse l'attività del *Teatr Laboratorium*. Ma poi, verso la fine delle conferenze, quasi al di fuori di esse e rispondendo alle domande del pubblico, fece un'affermazione che indicava una prospettiva del tutto diversa: «La tecnica emerge dal compimento».

In pochi potevano permettersi di capire che ciò contraddiceva le loro aspettative, ovvero che lì era stato delineato un percorso e non un sistema, e il futuro di Grotowski sarebbe stato assai diverso. Anni dopo, a una giornalista che gli chiedeva perché avesse abbandonato il teatro, Grotowski rispose: «Perché cominciavano a circolare i grotowskiani». Santa crudeltà. Dopo di allora i grotowskiani, cultori del "metodo" e del *training*, bisogna ammetterlo, hanno trionfato, mentre lo straordinario lavoro del maestro con alcune persone si è come inabissato, per poi riemergere nell'attuale *Workcenter*, che ha inaugurato una fase nuova, di apertura e rilancio. Ma restiamo ai testi.

## Le due letterature: saggio e autobiografia

Ognuno di essi, ben oltre le schematiche coordinate qui fornite, è molto dettagliato nella descrizione dei processi. Prima di indicarne alcuni altri, però, è bene ricordare ciò che raccomandava in proposito lo stesso Grotowski negli anni Novanta, ossia che è utile, nel leggerli e metterli alla prova dell'oggi, non privilegiare una sola delle tre fasi che contraddistinguono la sua opera (il Teatro degli spettacoli, fino al 1969, il Parateatro, fino alla metà degli Ottanta, e infine l'Arte come veicolo e il *Workcenter*), come se bisognasse scegliere da che parte

stare, ma confrontarle e cogliere il filo rosso che le unisce, anzitutto tenendo presenti le due componenti principali della vicenda: le singole vite delle persone implicate, che sono sempre storie particolari e irripetibili, e i motivi di ricerca che le attraversano tutte e ne costituiscono l'elemento attuale. Leggere quei testi significa perciò operare una distinzione tra due letterature, autobiografia e saggio, che qui si presentano intrecciate, e soprattutto, poi, realizzare lo stesso lavoro nella propria vita. È con questo spirito che un prezioso libretto messo assieme di recente da Carla Pollastrelli riunisce un testo sulla genesi di *Apocalypsis cum figuris* con *Holiday e Teatro delle Fonti* (La casa Usher, 2006).

L'edizione più recente, in attesa dell'opera completa e assieme alle pubblicazioni di Thomas Richards e Mario Biagini, è costituita dal secondo volume di *Opere e sentieri*, dedicato ai *Testi di Jerzy Grotowski 1968-1998* (Bulzoni, 2007). Qui, dopo un paziente lavoro di restauro testuale, sono riuniti i frammenti di un vero e proprio libro segreto che, assieme ai già citati, avrà la funzione vitale di cui s'è detto. I testi sono proposti in ordine cronologico e vanno da una conversazione del 1968 con alcuni giovani americani fino all'ultima nota di Grotowski, praticamente un testamento culturale in cui si dice che Richards e il *Workcenter* stanno *sviluppando* il lavoro da lui intrapreso. Si presentano dunque come testimonianza di fasi successive, ma questo vale per il piano biografico, mentre su un piano logico si tratta di diversi aspetti di una medesima indagine che riguarda l'essere umano e le tecniche performative che possono aiutare la sua consapevolezza e il suo sviluppo. Ecco allora che l'intervento del '68 aiuta a comprendere la necessità di liberarsi dai luoghi comuni del ribellismo, da una parte, e dal rispetto per il "mercato" dall'altra, due equivoci che allora come oggi offuscano la capacità dei più giovani di produrre vero cambiamento. Lo stesso discorso vale, sempre con puntuali osservazioni pratiche, per l'intervista con Marc Fumaroli (1969), mentre la successiva *Risposta a Stanislavskij*, del 1980, è un testo capitale per una rilettura del Novecento teatrale, oltre che di magistrale chiarezza, e consente di "vedere" l'asse, o nuova tradizione, dell'arte scenica che si attua dall'attore-regista-pedagogo russo all'uomo di scienza polacco. Segue *Tu es le fils de quelqu'un*, del 1986, con cui Grotowski stila praticamente un bilancio del percorso parateatrale, indicandone i limiti ma anche le istanze che non devono essere lasciate cadere. Quindi con *Performer*, il suo scritto più denso e alto, il maestro acclamato nel mondo, che si è stabilito in un magazzino agricolo della campagna toscana per lavorare in povertà ma liberamente, indica il proprio obiettivo supremo e fa intendere che le persone alle quali sta trasmettendo il proprio sapere, in particolare Thomas Richards, possono realizzarlo. Con *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993) disegna complessivamente fasi e aspetti dell'arte teatrale contemporanea, stigmatizzando le tentazioni di cedimento e spiegando che la ricerca può e ancora deve essere il cuore pulsante dell'arte scenica. Con *Ciò che resterà dopo di me* (1995) spiega infine come e perché il *Workcenter* sia un organismo vivo destinato a *sviluppare* il sapere da lui trasmesso e, perché no?, nel caso riunire di nuovo i due aspetti che era stato necessario separare: quello del lavoro su se stessi e quello dell'opera scenica che incontra gli spettatori più diversi. ■