

RECENSIONE

Dariusz Kosiński e Wanda Świątkowska

*Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File*

Bologna, CuePress, 2024, 332 pp. (trad. it. Katarzyna Woźniak-Shukur; Cura traduzione: Laura Pillon)

di Matteo Paoletti

Quanto conosciamo, davvero, Grotowski e il suo teatro? A venticinque anni dalla scomparsa del regista polacco, esce in lingua italiana un libro importante, che ci costringe a fare i conti con il “culto” di Grotowski, con la sua narrazione e con la “elevazione quasi sacrale” (p. 329) di uno dei riferimenti imprescindibili del Novecento teatrale: scritto da Dariusz Kosiński, già vicedirettore responsabile per la programmazione dell’attività del Grotowski Institute di Wrocław, e da Wanda Świątkowska, *Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File* (Bologna, CuePress, 2024, 332 pp., euro 35,99) è un volume che ha il sapore dichiarato della profanazione, soprattutto per il lettore italiano che Grotowski lo conosce (e talvolta lo venera) da una prospettiva generalmente parziale.

Una profanazione documentatissima, sia ben chiaro, necessaria – spiegano gli autori – per “costruire una viva connessione tra l’opera di Grotowski e il mondo contemporaneo” (p. 330), per “porre fine alle fantasie sul teatro di Grotowski” e per “riportarlo al suo background storico e alla sua specificità” (p. 9). Attraverso l’analisi dei numerosi lavori che, a partire dal 1959, precedono *Il principe Costante* (1965) e la ribalta internazionale conquistata dal Teatr Laboratorium con *Akropolis* e *Apocalypsis cum figuris* (1968-69), Kosiński e Świątkowska ci guidano in un viaggio che disvela un Grotowski per molti versi distante dal “guru” e dallo “sciamano” consacrato da *Per un teatro povero* (1968), riscoprendo il gusto per il gioco di un indiscusso Maestro del teatro del Novecento, i suoi passi falsi, le aspirazioni, le cadute, il rapporto con il repertorio. Appoggiandosi a un ponderoso lavoro di scavo su fonti in larga parte inedite o non conosciute al di fuori della Polonia, Kosiński e Świątkowska reinscrivono Grotowski in una cornice assai più realistica, ne storicizzano la traiettoria evolutiva e ci obbligano a ripensare il consapevole processo di laica beatificazione di cui il regista fu oggetto (e promotore) a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Si tratta, con ogni evidenza, di un approccio potenzialmente esplosivo, sebbene il testo di Kosiński e Świątkowska, appoggiandosi alla ricerca documentale e a una narrazione quasi sempre oggettivante, eviti accuratamente il tono da pamphlet. Eppure, gli argomenti di polemica non mancheranno, giacché la ricostruzione talvolta smonta o comunque rimette in discussione – documenti alla

mano – persino le narrazioni ampiamente storicizzate di giganti come Eugenio Barba e Richard Schechner (che pure – come ricordano gli autori nell’introduzione – ha sostenuto il progetto).

La narrazione si sviluppa intorno agli spettacoli prodotti dal Teatro delle 13 File di Opole, fondato nel 1958 presso Dom Związków Twórczych di Opole da due attori del Reduta (Stanisława Łopuszańska-Ławska e Eugeniusz Ławski), il famoso gruppo polacco di Osterwa e Limanowski a cui Grotowski si rifaceva spesso nel corso del suo lavoro ed era finanziato con fondi pubblici. Del teatro Ludwik Flaszen e Jerzy Grotowski assunsero la direzione nel 1959, quando Flaszen era stato chiamato dalle autorità di Opole per assumere la direzione dell’ente e aveva chiesto a Grotowski di unirsi all’avventura. A partire dal 1962, Grotowski e Flaszen ribattezzano la struttura “Teatro Laboratorio” (questa la traduzione proposta nel volume), che si guadagnerà la ribalta internazionale pochi anni più tardi, nell’ambito di un’articolata operazione che – aspetto spesso dimenticato dalla storiografia extra-polacca – unisce ricerca teatrale e diplomazia culturale della Polonia comunista. Il volume di Kosiński e Świątkowska si interroga su ciò che precede la circolazione mondiale di Grotowski ed è premessa indispensabile per lo sviluppo del suo pensiero: in nove capitoli si ricostruiscono nel dettaglio le produzioni dal 1959 al 1964, ovvero *Orfeo* di Cocteau, *Caino* da Byron, *Mistero buffo* di Majakovskij, *Sakuntalā* secondo Kalidasa, *Gli Avi* di Mickiewicz, *Kordian* di Słowacki, le quattro versioni di *Akropolis* prima delle grandi tournée internazionali, *La tragica storia del Dottor Faust* di Marlowe e gli studi su *Amleto* da Shakespeare e Wyspiański. Si tratta della produzione che precede gli ultimi tre grandi allestimenti di Grotowski, ovvero *Il principe Costante* (1965), la quinta versione di *Akropolis* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1968-69), che con il loro successo e le continue riprese nei festival internazionali consacrano Grotowski quale faro della riforma teatrale del Secondo dopoguerra.

Qui il volume è importante in una prospettiva di rivalutazione storiografica. Gli spettacoli di Opole descritti nel volume, spesso basati su titoli di repertorio e destinati a poche repliche, sono ancora oggi in larga parte sconosciuti al di fuori della Polonia e vennero trattati marginalmente (quando non rimossi) dallo stesso Grotowski, che già a partire dalla pubblicazione de *La possibilità del teatro* (1962) sistematizzava il proprio teatro intorno ad alcune parole-chiave (la prima fu “archetipo”, cui seguirono “teatro povero”, “atto totale” e molte altre) proiettando ex-post le nuove teorizzazioni sulle realizzazioni precedenti (p. 165). Non sorprende, quindi, che la principale letteratura internazionale dedicata al regista, da *Grotowski sourcebook* di Schechner e Wolford Wylam a *The theatre of Grotowski* di Jennifer Kumiega, abbia interpretato le prove del Teatro delle 13 File tra 1959 e 1964 come tappe di un percorso che trova nella teorizzazione del “teatro povero”, nell’attore “santo” e in un percorso “antropizzante” l’autentico *ubi consistam* di un “guru del rituale” (p. 9) in cui tutto appare teleologicamente orientato fin dal principio. Così, la produzione precedente del regista “sacro” – così umoristica,

dissacrante, in dialogo con la tradizione – agli occhi di molti studiosi andava derubricata a un processo di avvicinamento alla maturità e agli afflatti spirituali, irrimediabilmente condizionata da un eccessivo attaccamento alla materia e alle questioni ordinarie del teatro (non ultima, la necessità di riempire una sala con un pubblico per un ciclo di repliche). Secondo Kosiński e Świątkowska, invece, i primi spettacoli del gruppo vanno trattati come eventi teatrali indipendenti e autonomi, che dimostrano la capacità di Grotowski di operare al di fuori dell'immagine da "stregone ed eremita" intorno a cui il regista e i suoi seguaci tenderanno a polarizzarsi negli anni successivi. Grotowski torna a essere un figlio del suo tempo, un giovane intellettuale – come altri della sua epoca – impegnato politicamente, che negli anni che seguirono al terrore staliniano e al disgelo del 1956 "non avevano paura di usare grandi parole né di compiere azioni audaci e [...] credevano nella possibilità e persino nella necessità di attuare l'idea della rivoluzione sociale e ideologica totale" (p. 169). Di questa generazione, Grotowski fu addirittura, secondo Kosiński, "un campione modello", e in questa luce – e nel rapporto con Partito e società – occorre leggere (o meglio: ri-leggere) la produzione del regista e del suo gruppo, che – a dispetto di molta vulgata storiografica – fu in grado di guadagnare "l'accettazione delle autorità, quelle stesse autorità che negli anni Settanta avrebbero sostenuto la loro attività in quanto 'universalmente' apolitica" (p. 194).

Purtroppo, Kosiński non va oltre nel delineare il rapporto tra Grotowski e il Partito comunista, al cui inquadramento potranno certamente giovare i documenti d'archivio. Una piccola precisazione: fino a qui si è parlato, soprattutto, di un solo autore; lo si è fatto a ragion veduta. Sebbene il volume sia firmato congiuntamente da Kosiński e Świątkowska, la paternità è, infatti, fortemente sbilanciata: se si escludono le 5 pagine di introduzione e le 7 pagine di conclusioni, scritte a quattro mani, Kosiński è autore di 8 capitoli e 274 pagine su 332 (ovvero, l'86% del testo nel suo complesso), mentre Wanda Świątkowska firma da sola un unico capitolo, ma di grande importanza, ricostruendo in 36 pagine le complesse vicende degli *Amlet*i di Grotowski, rimossi e marginalizzati dallo stesso regista. Sebbene risulti dall'assemblaggio e dalla riscrittura di pubblicazioni precedenti dei due autori, edite in Polonia e risultanti dal progetto di ricerca del Ministero dell'Università e della Ricerca polacco *Jerzy Grotowski – rappresentazioni 1957-1964*, il libro mantiene una sua forte coerenza interna anche grazie alla solida traduzione di Katarzyna Woźniak-Shukur, dell'Università di Wrocław, a cui si devono peraltro numerose revisioni di traduzioni italiane ampiamente storicizzate, tutte attentamente riportate in nota. Non si tratta di un esercizio di stile: come spiega la traduttrice, ad esempio, spesso "i traduttori italiani hanno eliminato i riferimenti ai riti religiosi, privando la descrizione di Flaszen <e, invero, di molti altri collaboratori di Grotowski> di importanti elementi di significato" (p. 162). Un neo in merito alla traduzione: desta perplessità la scelta di utilizzare sempre 'sceneggiatura'/'sceneggiatura teatrale' in luogo di 'drammaturgia' o 'copione', forse motivata da ragioni di aderenza alle traduzioni storiche ma comunque non precisata all'interno del volume.

La corposa e dettagliata analisi di Kosiński si avvia con *Orfeo* di Cocteau. Dalla ponderosa analisi d'archivio, apprendiamo che anche Grotowski era costretto, nelle sue prime prove, a lavorare di corsa, a fare i conti con le contingenze produttive e a montare gli spettacoli in neppure tre settimane. Alla luce di ciò che avverrà più avanti nel suo teatro, a un primo sguardo la produzione sembra assumere i contorni di una *pièce ben faite* piuttosto tradizionale; eppure, in occasione di una replica a Cracovia, il regista sceglie di trasporre la vicenda nel presente, trasformando l'Inferno di Cocteau nella macchina burocratica dello stato totalitario ed evidenziando una lettura scopertamente politica e polemica, che non piacque alla censura. Già a Opole, Grotowski negò la didascalia naturalista di Cocteau in favore di un impianto scenografico che, sfruttando gli spazi ridotti del Teatro delle 13 File (72 metri quadri complessivi), avvicinava pubblico e interpreti grazie alle intuizioni dello scenografo Jerzy Jeleński. La scena era dominata da un cavallo che si univa, in prospettiva, a una colonna per formare un richiamo fallico: una suggestione velata e ironica, funzionale alla lettura eretica di un Orfeo che si allontanava da Euridice per un suo malcelato desiderio omosessuale. Questo dettaglio è prova, secondo Kosiński, di quello spiccato "umorismo perverso" (p. 20) che caratterizza la prima fase del lavoro di Grotowski e che ritroveremo in *Mistero buffo*, nelle maschere buffonesche e nei richiami al cabaret di *Caino* e in tutte le prove che precedono *Il principe Costante*. Vi è poi, in *Orfeo*, "la prima di tante scene spavalde della negazione teatrale della morte come fine irrevocabile, che Grotowski mette in scena già nei suoi primi allestimenti" (p. 25), con Euridice che torna dall'Ade maturata e più "donna", mentre il regista già costruisce scene basate sull'improvvisazione – poi riassemblata – degli attori. Vi è, infine, un finale con una invocazione scritta da Grotowski, che sostituisce l'invocazione di Orfeo a Dio prevista da Cocteau e apre a una prospettiva di salvezza laica e terrena, tutta nelle mani dell'uomo. Una soluzione, quest'ultima, che fu ferocemente attaccata dalla critica e definita – probabilmente a ragione – "cattiva letteratura", seppur portata in scena da un regista già descritto dalla stampa come un maestro del "sapere che nasce dal fare".

Le attente e puntuali ricostruzioni di Kosiński, nei capitoli successivi, si articolano secondo uno schema grossomodo uniforme: analisi dei copioni, a partire dalle copie d'archivio (di lavoro e della censura), messe a confronto con la tradizione testuale 'maggiore' e con le note di lavoro di regista e collaboratori, quando disponibili; ricostruzione dello spettacolo attraverso frammenti video e fotografie in massima parte sconosciute, registrazioni radiofoniche e attenta lettura della rassegna stampa; riflessioni conclusive sulla produzione, la sua ricezione e la sua fortuna. Ne risulta un quadro solido, metodologicamente inappuntabile e talvolta un po' ripetitivo; tuttavia, il rigore ha lo scopo di rendere il lavoro sostanzialmente inattaccabile, a meno che si abbia la capacità (in primis linguistica) di attingere e verificare le medesime fonti.

Non mancano, poi, gli attacchi frontali a testi ‘sacri’ del pensiero grotowskiano e dei suoi esegeti. A proposito di un testo capitale come *Per un teatro povero*, Kosiński precisa che venne “tradotto in inglese molto frettolosamente ed è pieno zeppo di errori imbarazzanti (come l’ubicazione di Breslavia nella Polonia orientale nel testo introduttivo)” (p. 275), che in alcuni casi travisarono il pensiero di Grotowski e la sua ricezione in ambito internazionale. Tra le altre ‘colpe’ proprie della teatrologia non polacca, evidenziate dallo studioso della Jagellonica, si segnalano la scarsa importanza che il regista avrebbe attribuito alla dizione (smentita da copioni e registrazioni) e l’errata (forse) interpretazione di passaggi chiave di alcune drammaturgie, come la presunta trasformazione di Elena nel bambino che ha appena dato alla luce, secondo il ricordo di Eugenio Barba del *Faust*, nel quale le foto di scena e altri documenti suggerirebbero invece una chiara trasformazione di Faust (e non di Elena) nel bambino.

Lo scavo filologico condotto da Kosiński ha il merito di verificare con precisione molti dei riferimenti e delle fonti utilizzate da Grotowski per il consueto e stratificato riassetto dei copioni, talvolta smentendo i ricordi dei collaboratori del regista; è il caso, ad esempio, del prologo di *Mistero buffo*, che nei ricordi di Flaszen e di molti critici sarebbe basato su una non meglio precisata *pièce* medievale, mentre il lavoro sui documenti lo colloca senza dubbio quale rielaborazione di un morality play del sedicesimo secolo (p. 71). Allo stesso modo, i riferimenti visivi dello spettacolo di Majakovskij, frequentemente associati a Bosch, si richiamano invece a una versione polacca della *Nave dei folli* rielaborata da Wincenty Maszkowski a inizio Cinquecento. Le riletture attente delle fonti portano anche a nuove prospettive intorno all’interpretazione di spettacoli storicizzati come *Sakuntalā*, che secondo Kosiński proponeva non tanto un’esperienza sull’India o sulla recitazione, bensì sull’amore, in accordo con gli interessi di Grotowski che risultano dalla documentazione d’archivio alla stessa altezza cronologica. L’India, in sostanza, era per il regista “una maschera dietro la quale nascondersi e giustificare le proprie operazioni erotiche e le provocazioni contro le convenzioni e il sentimento di vergogna degli spettatori” (p. 102). E se intorno ai costumi di *Sakuntalā* lo stesso Flaszen aveva contribuito a costruire la leggenda che fossero stati creati da dei “bambini”, aggiungendo nella sua guida agli spettatori che probabilmente di trattava “del primo esperimento teatrale del genere”, la ricerca fa emergere come molto più prosaicamente fossero stati degli studenti delle scuole superiori a progettarli, nell’ambito di un laboratorio condotto dal costumista Wincenty Maszkowski (p. 101), e poi realizzati da sarti locali. Lungi dall’essere dettagli secondari, il susseguirsi di questi micro-assestamenti progressivi (ora una parola tradotta male, ora una foto o una recensione che smentiscono un particolare tramandato per mezzo secolo) fanno sì che il quadro di arrivo sia parecchio diverso da quello di partenza e l’impianto umano e ideale dell’artista ‘sacro’ ne escano di molto problematizzati.

Particolarmente interessante il capitolo dedicato alla vicenda produttiva di *Akropolis*, andato in scena per sole sei volte nel 1962, in seguito rielaborato e infine ripreso nel 1964 su richiesta della Commissione nominata dal Reparto Teatri del Ministero della Cultura: grazie al determinante aiuto di Eugenio Barba, *trait d'union* con i principali soggetti produttori esteri, lo spettacolo si sarebbe imposto come una formidabile vetrina della cultura polacca all'estero, coniando al contempo la fortunatissima definizione di "teatro povero", nata proprio in occasione di questa quinta edizione (p. 221). Se Kosiński non scomoda la categoria di *soft power*, forse varrebbe la pena farlo. Di sicuro, l'operazione, sostenuta a livello governativo, introdusse Grotowski e *Akropolis* nel canone del teatro mondiale, imponendo lo spettacolo come "merce da esportazione", quale parte di una "strategia se non artistica, almeno di marketing" (p. 227).

In definitiva, l'analisi degli spettacoli 'sconosciuti' di Grotowski evidenzia come, fin dall'inizio, la poetica del regista si definisca intorno alla ridicolizzazione universale di un messia (vero o presunto), inscrendosi però al contempo nella grande storia delle polemiche tutte polacche intorno al rapporto con il repertorio romantico nazionale (e l'allestimento de *Gli Avi* di Mickiewicz ne è l'esempio perfetto). Il volume di Kosiński e Świątkowska ha un grande pregio: quello di contribuire a colmare la drammatica divergenza di prospettive tra la teatralogia polacca e quella internazionale, offrendo ai lettori italiani un importante spaccato su fonti e letteratura altrimenti difficilmente consultabili. A proposito di un testo così importante, spiace però dover constatare alcuni limiti. Il primo, riguarda l'inquadramento della storia polacca e dell'Unione sovietica, che risultano talvolta poco comprensibili per un lettore straniero. Al riguardo, gli autori mettono in chiaro nell'introduzione di non sentirsi "obbligati a fornire una serie completa di nozioni su questioni relative alla cultura e alla storia polacche" (p. 11). Eppure, alcuni agili riferimenti avrebbero guidato la comprensione di passaggi complessi, dei quali si perde la profondità del contesto storico. Mancano poi, quasi del tutto, la dimensione produttiva e il rapporto con il Partito comunista, che pure paiono essenziali nell'evoluzione, anche internazionale, del Teatro delle 13 File. Auspichiamo di leggerne in una pubblicazione dedicata.

In un libro costruito con cura dal punto di vista storiografico, spiace constatare una certa sciattezza dell'adattamento editoriale, che stride con il rigore degli autori e della traduttrice: se uno dei principali studiosi italiani di Grotowski diventa sempre, invariabilmente, tal "Franco Perelli", sono moltissimi i refusi (a caso: "la commedia di Fredro", p. 98; i "*V-Effekts* di Brecht", p. 196; "la notte di nozze di con Rachele", p. 229).

In ogni caso, un libro da studiare con attenzione, per guardare con rinnovato slancio a un mostro sacro del Novecento secondo una prospettiva più ricca, sfaccettata e, in definitiva, umana.