

RECENSIONE

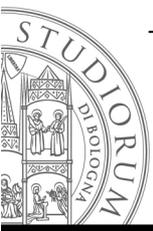
Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli (trad. it. Eva Marinai, Manlio Marinelli, Franco Perrelli), Bari, Edizioni di Pagina, 2014, 391 pp.

Di Mara Nerbano

Opera capitale per gli studiosi di teatro, e in particolare per i 'grotologi', è questo libro che raccoglie gli scritti teatrali del principale collaboratore di Jerzy Grotowski al Teatr Laboratorium. Il volume, curato magistralmente da Franco Perrelli, si basa su una precedente edizione in lingua inglese (*Grotowski & Company*, a cura di Paul Allain, Holstebro-Malta-Wrocław, Icarus PE 2010), arricchita d'una breve sezione di testi aggiunti, e riunisce in un corpus organico un insieme eterogeneo di testi, già in gran parte editi in italiano, ma qui offerti in una nuova traduzione riveduta dall'autore e corredata d'un utile apparato di note.

Oltre che per l'accurata veste filologica, la pubblicazione si segnala per l'interessante saggio introduttivo di Franco Perrelli, *Ludwik Flaszen, l'avvocato del diavolo* (pp. 9-31) che tratteggia la biografia artistica dello scrittore polacco e il suo rapporto con Grotowski utilizzando, fra l'altro, fonti altrimenti inaccessibili al lettore, come il dvd *Conversazioni con Ludwik Flaszen* realizzato presso il DAMS di Torino il 16-17 marzo 2010 e i ricordi di colloqui privati.

Ludwik Flaszen, nato a Cracovia nel 1930 da una famiglia ebrea, dopo un'infanzia da profugo e deportato, rientrato in patria nel 1946, frequenta l'università e inizia una brillante attività critica e pamphlettistica. Con fortune alterne, a causa delle sue posizioni avverse al realismo socialista, collabora con la rivista "Życie Literackie" e, in veste di critico teatrale, col quotidiano "Echo Krakova", finché, nel 1959, gli viene offerta la direzione artistica del piccolo Teatr 13 Rzędów nella cittadina universitaria di Opole. Questa circostanza è all'origine d'una delle più eccezionali avventure del teatro novecentesco. Egli, infatti, che era già un critico affermato e che precedentemente aveva avuto una deludente collaborazione col Teatro Slowacki di Cracovia, decide di girare la proposta a Grotowski, giovane regista che iniziava la propria carriera allo Stary Teatr di Cracovia, riservando per sé il ruolo di direttore letterario. L'incontro tra le due personalità si



rivela particolarmente felice e segnato da molti interessi comuni, intellettuali e spirituali. I dieci anni seguenti sono contrassegnati dalle grandi regie grotowskiane e vedono lo scrittore impegnato principalmente sul fronte della stesura dei programmi di sala, imprescindibile strumento di promozione per la piccola compagnia sperimentale, che assume il nome di Teatr Laboratorium e che, nel 1965, si trasferisce nella più importante città di Wroclaw. Flaszen segue poi Grotowski nella fase di fuoriuscita dal teatro degli spettacoli, conducendo, a partire dal 1970, alcuni laboratori parateatrali, e partecipando nel 1972 alla redazione del testo *Holiday*, in cui venivano riassunti i principi del *Parateatro*. Negli anni seguenti partecipa ad altri progetti del Teatr Laboratorium, fino ad assumerne la direzione nel 1980 per volontà dello stesso Grotowski, che intanto, inaspritasi la crisi politica polacca, prolunga i soggiorni all'estero e inizia a far conoscere la sua più recente sperimentazione denominata *Teatro delle Fonti*. Il gruppo è però prossimo a disgregarsi. Il primo a lasciarlo è proprio Grotowski che, in seguito all'istituzione della legge marziale, decide di abbandonare definitivamente la Polonia e chiede asilo politico agli USA alla fine del 1982. Nel 1984 Flaszen chiude il Teatr Laboratorium per evitare qualunque complicità col regime comunista e si stabilisce in Francia. Da questo momento le strade dei due artisti divergono. Grotowski trascorre gli ultimi anni di vita dedicandosi alla ricerca sull'*Arte come Veicolo* presso il Workcenter di Pontedera, fondato nel 1986. Flaszen, dopo aver debuttato nel 1989 come attore e regista, prosegue sviluppando un'autonoma attività registica e pedagogica in Europa e nelle Americhe, collaborando fra l'altro con diverse realtà teatrali italiane.

Le varie fasi biografiche dell'artista si rispecchiano nell'architettura dell'antologia, suddivisa in cinque parti. Il periodo pre-grotowskiano è rappresentato nella prima parte, che comprende tre testi. Interessante è soprattutto il primo di essi (*I figli dell'Ottobre guardano all'Ovest*, pp. 37-65), trascrizione d'una conferenza tenuta alla Biblioteca Polacca di Parigi il 16 marzo 2007, in cui è rievocata la situazione degli intellettuali all'indomani dell'Ottobre polacco e sono descritte le circostanze dell'incontro tra Grotowski e l'autore, uomini legati dal comune destino d'essere due sconfitti dalla storia ("Ecco come ci siamo incontrati, ambedue reietti e falliti della Rivoluzione d'Ottobre polacca del 1956", p. 64). Incontro difficilmente prevedibile, date le premesse: i due testi seguenti sono infatti le recensioni che l'autore aveva dedicato alle regie giovanili di Grotowski de *Le sedie* di Ionesco (1957) e *Zio Vanja* di Checov (1959) – due stroncature.



Molto più consistente è la seconda parte, che conta una ventina di testi e riunisce gli interventi legati alle produzioni del Teatr Laboratorium e alla poetica del teatro povero: commentari, materiali di lavoro, articoli, contributi a convegni, un frammento di dibattito. Leggendoli in sequenza, essi evidenziano complessivamente significative linee di continuità con la riflessione e la pratica grotowskiana successive. Come l'autore stesso osserva: "Un lettore attento, consapevole della cronologia dello sviluppo di Grotowski e della sua 'dottrina', potrebbe rilevare che alcune formule del canone più tardo (o loro simili, embrionali forme) si riscontrano in queste prime, primitive elaborazioni letterarie dell'officina paleogrotowskiana" (p. 76). In tal senso possiamo leggere le numerose allusioni al rapporto del teatro col rituale, evocato espressamente, seppure con qualche slittamento di senso, a proposito di *Mistero buffo* da Majakovskij (1960), *Shakuntalā* da Kalidasa (1960), *Gli avi* da Mickiewicz (1961), *Studio su Amleto* da Shakespeare e Wyspiański (1964); o, ancora, gli accenni alla natura misterica del lavoro teatrale ("L'esperienza ci ha condotti verso un teatro misterico", p. 149), alla sua parentela con la magia ("Il teatro per natura si sovrappone al regno della magia, che è tanto imbarazzante per noialtri gente civilizzata", p. 122), alla sua prossimità ai fenomeni della trance ("D'altra parte, il processo di autopenetrazione spirituale, culmina in un atto esclusivo, intenso, solenne ed estatico. Lo stato di trance dell'attore che lo attua è [...] una vera trance", p. 137). Trattandosi di scritti perlopiù coevi e non elaborati *ex post*, essi acquistano statuto di fonti e rivelano un tratto essenziale della pratica creativa che il Teatr Laboratorium condivideva con le altre avanguardie artistiche: quello della sofisticata strategia comunicativa fondata sulla produzione di commenti e manifesti. D'altronde, come avverte l'autore, si tratta d'una produzione che occorre interpretare tenendo presenti le tattiche di camuffamento rese inevitabili dalla particolare situazione storica: "Prendendo in considerazione il primo proposito di questi testi, le condizioni in cui vennero stesi, il lontano contesto storico, il retroterra culturale e la terminologia ecc. non sono sicuro che ogni cosa sia comprensibile. Qualche volta dovrebbero essere letti indirettamente e intuitivamente per riconoscerci ciò che si nasconde nel sottotesto, le perifrasi, le strutture enfatiche, le allusioni, e in ciò che non è detto..." (p. 77).

La terza parte è formata da sei testi di natura parimenti eterogenea, quasi tutti inediti in italiano, che si riferiscono principalmente ai motivi affrontati da Flaszen nelle sue ricerche parateatrali: la voce e il suo correlativo, il silenzio. Dopo la rottura di Grotowski con la pratica della regia, infatti,



l'autore diviene responsabile d'una cellula creativa chiamata, in fasi successive, "Dialoghi di Gruppo", "Meditazioni ad alta voce" e, infine, "Voci". È inoltre uno degli 'attori-animatori' del progetto denominato *l'Albero delle genti* e dirige un programma dal titolo *Realizzazioni* nell'ambito d'un festival organizzato dal Teatro Libero di Palermo nel 1981. Nella sezione sono raccolti gli interventi relativi a tali sperimentazioni o che svolgono temi ad esse inerenti (com'è il caso dell'articolo *Grotowski e il silenzio*, pp. 204-215, un ricordo del maestro risalente al 2004). Si tratta di documenti interessanti d'una attività che resta poco conosciuta, anche per l'impossibilità di tradurla in una forma discorsiva. Sia che assumano la forma di appunti frammentari (come in *Meditazioni ad alta voce*, pp. 166-181, pagine sciolte scritte nel 1976), sia che abbiano carattere più strutturato, essi appaiono accomunati dal tentativo di restituire i contorni d'una esperienza che resta, nella sua sostanza, ineffabile. L'obiettivo è infatti quello di usare la voce come mezzo per trascendere i confini dell'esistenza ordinaria: "E la voce cos'è? È il catalizzatore dell'Esperienza. Un veicolo che ci trasporta qualcosa che non è la voce. È un tappeto volante che ci trasporta in una dimensione insolita" (p. 177); "*La voce umana, agire con la voce, è un veicolo che usiamo per farci strada verso le energie dormienti e dimenticate negli esseri umani, verso le fonti delle esperienze e differenti modalità di percezione*" (p. 183, corsivo dell'autore). Tutto ciò, beninteso, non va confuso con una speculazione di tipo metafisico o con un'evasione dalla storia. Al contrario, si tratta d'una questione squisitamente pratica che trova fondamento in uno specifico quadro epocale. Il corpo stesso, nel suo funzionamento biologico, è figlio d'una cultura. Così si esprime in proposito l'autore: "Siccome è già stato detto qui che sto costruendo una sorta di ontologia poetica della crisi, mi piacerebbe aggiungere che la nostra (dei compagni di Grotowski) prospettiva è soprattutto pratica. È, diremo, un orientamento somatico. Essa è collegata alla maniera in cui il corpo funziona: in quale modo le energie circolano e pulsano all'interno del corpo e che cosa si dovrebbe fare per accedere a tali energie. Dovrei aggiungere: in un particolare momento, in una situazione storica definita. Se si vivesse abbastanza a lungo da provare una varietà di punti di svolta, si vedrebbe chiaramente che i cambiamenti nella vita collettiva influenzano la vita del nostro corpo, la maniera in cui funziona, la sua fisiologia, in un modo sorprendente, perché è un modo assolutamente letterale" (pp. 197-198). Ma lo sconfinamento in territori altri è messo anche in relazione con pressioni più immediate. Che senso poteva avere, del resto, per un polacco, fare arte al tempo dei fatti di Bydgoszcz? "La realtà è



così densa, così potente, che non esiste un luogo per la compensazione, per il *double* (proprio nel senso artaudiano), o per la finzione che serve da schermo su cui proiettare le nostre vite. Oggi direi così: la metafisica è scesa nelle strade” (p. 201).

Sulla situazione politica della Polonia dell’inizio degli anni ottanta, Flaszen insiste anche in alcuni contributi della quarta parte, che, come la quinta, contiene note, ricordi e articoli composti nel periodo post-grotowskiano, perlopiù inediti. Essa viene prepotentemente alla ribalta in *Finale di partita* (pp. 346-369), un testo importante che offre informazioni di prima mano sulla fase di disgregazione del Teatr Laboratorium e sul suo definitivo scioglimento. L’autore ne parla anche nel lungo saggio *Grotowski ludens* (pp. 250-325), in cui, tuttavia, tratta soprattutto dell’attitudine del maestro a mascherarsi e a giocare con la propria identità (“Si divertiva a cambiare identità, per varie ragioni: pratiche, politiche, ma anche per divertimento”, p. 251). Il testo è particolarmente interessante perché, oltre a descrivere le successive metamorfosi grotowskiane, fornisce anche molte informazioni sulle fonti delle sue strategie d’azione, del suo pensiero e della sua formazione spirituale: dal *Principe* di Machiavelli, all’esoterismo nelle sue declinazioni gnostiche, chassidiche, induiste, con letture che includevano, ad esempio, Teilhard de Chardin, Martin Buber e Georges Gurjeff, di cui aveva avvicinato le pratiche tramite l’amico Peter Brook (e di cui prediligeva soprattutto il primo libro *I racconti di Belzebù a suo nipote*). Si tratta dunque d’una testimonianza preziosa, data la reticenza di Grotowski a svelare i propri riferimenti iniziatici. L’autore ne accenna in uno dei testi sul Teatr Laboratorium aggiunti all’edizione italiana (“Non amava neanche confessare le fonti delle sue iniziazioni spirituali. Quelle teatrali più volentieri, ma non sempre”, p. 385; “Gli scritti dei mistici e dei maestri spirituali di ogni epoca e di ogni cultura facevano parte, evidentemente, delle letture segrete di Grotowski”, p. 386). Anche in questo sincretismo il maestro polacco fu pioniere di mode che si sarebbero diffuse poco più tardi, e che non amava: “Grotowski non voleva appartenere – era la sua strategia di sempre – a nessun movimento, scuola, gruppo o ‘orientamento’ – né nel teatro, né nel non-teatro – e neppure a una di quelle scuole di spiritualità così popolari in Occidente alla fine del secolo ...” (p. 321). Il suo approccio a questi territori fu, come viene altrove sottolineato, personale ed empirico: “È fuori discussione che Grotowski non avesse nessun guru permanente in forma umana. [...] Come confessò, spiava e si appropriava di vari elementi che trovava utili per se stesso” (p. 230). Fu maestro e allievo di se stesso, dunque. E ciò



anche nella pratica dello yoga, cui si era ispirato fin dall'adolescenza e di cui arrivò, al termine della vita, a forgiare una propria versione originale: "Le pratiche yoga di Grotowski, inclusa la loro caratteristica d'interiorità – arricchite da vari metodi di lavoro con l'attore -, erano la sua carica dichiaratamente segreta. Molti anni più tardi affermò apertamente di aver inventato il proprio yoga, e che questa era stata la fondamentale aspirazione nelle tortuosità della sua vita creativa. Per decenni, dal periodo mitico di Nienadówsa in poi, Grotowski era segretamente ispirato dallo yoga... e alla fine del suo percorso creò la propria versione di yoga, come parte della discendenza eterna della Tradizione, così come avrebbe dichiarato nel suo testamento" (p. 314).

Molti altri motivi, oltre a quelli evidenziati, possono enuclearsi dalla lettura di questa fondamentale antologia, che contribuisce in modo decisivo a gettare luce su una delle più celebri collaborazioni creative della storia del teatro. Lo stesso Grotowski, in una lettera confidenziale a Zbigniew Osiński, eminente storico del Teatr Laboratorium, aveva paragonato il proprio rapporto con l'autore a quello di Kostantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko al Teatro d'Arte di Mosca, e a quello di Juliusz Osterwa e Mieczyslaw Limanowski al Teatro Reduta. Flaszen ricorda con orgoglio l'affermazione del maestro sul "ruolo stimolante" che gli attribuì nel suo sviluppo artistico, e ne riporta questa frase semischerzosa: "Ludwik ed io incarniamo amicizia e polemiche costanti – seriamente e per divertimento. Koko e August. Interessante" (cit. a p. 251).