

MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «Mimesis Journal»
Rivista semestrale di studi sulla vita e le forme del teatro

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Franco Perrelli Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Roberto Tessari Università degli Studi di Torino

Eric Vautrin Université de Caën

aA

MIMESIS JOURNAL BOOKS

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**

a cura di Antonio Attisani

pp. 224 isbn 978-88-97523-29-1

ebook www.aAccademia.it/grotowski

2. **Logiche della performance.**

Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi

di Antonio Attisani

pp. 160 isbn 978-88-97523-27-7

ebook www.aAccademia.it/performance

aA

**Jerzy
Grotowski.**
L'eredità
vivente

a cura di
Antonio Attisani

aA

**Jerzy
Grotowski.
L'eredità
vivente**

aA

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

© 2012
aAccademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2012
isbn 978-88-97523-29-1
ebook www.aAccademia.it/grotowski

book design boffetta.com
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

Premessa	aa	IX
Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire	Bénédicte Boisson	3
La prima tournée all'estero di Grotowski	Franco Perrelli	16
A gift of freedom from Grotowski and Kantor	Maria Pia Pagani	44
Grotowski and Kantor. Theatre and theory	Magda Romanska	46
Investigate the memory or investigate oneself through the memory	Tatiana Motta Lima	55
Cinq documents audiovisuels	Antonio Attisani	71
Zbigniew Osiński, Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo	recensione di Giulia Randone	97
Human praxis in the light of Grotowski's works. A response to the call for an Act	Iwona E. Rusek	104
Un art de la rencontre	Éric Vautrin	120
L'art de la rencontre, un art de l'Évitement. De Thomas Richards et Mario Biagini à Jerzy Grotowski	Yannick Butel	131
The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy	Kris Salata	153
One Movement after I Am America. Impression en cours de route	Isabelle Schiltz	169
L'humain en action au Workcenter	Mario Biagini	171
Gli autori		185
Indice dei nomi		189



La prima tournée all'estero di Grotowski*

Franco Perrelli

1.

Nel 1962-63, l'artista danese Dea Trier Mørch visita la Polonia – «febbricitante e ansimante paziente, saltata sul letto – che, in una luce rembrandtiana, ora tendeva le mani, invitando ad avvicinarsi per comunicare le sue più radiose visioni».¹ Qui, tramite Eugenio Barba, viene in contatto con «un piccolo teatro assolutamente sconosciuto», il Teatr Laboratorium 13 Rzedow, guidato dal ventinovenne Jerzy Grotowski e dal poco più anziano Ludwik Flaszen.

Dea Trier Mørch si reca apposta a Opole per visitare questo teatro, nel quale «viene annullata la separazione fra attore e pubblico e tutta la sala si riduce a uno spazio oscuro, semplice, privo di scenografie, mentre la rappresentazione implica che lo spettatore partecipi».² In un ristorante, incontra Barba e con lui c'è Grotowski,

* Articolo pubblicato in versione parziale come *Grotowski's First Tour Abroad: The Constant Prince in Scandinavia*, «New Theatre Quarterly», 104, November 2010, pp. 307-318.

1. D. Trier Mørch, *Polen*, Rhodos, København 1970, p. 36.

2. *Ivi*, p. 44.

un giovanotto, seminascoato dai suoi occhiali scuri, pallido e molliccio [che] parlava francese [...]. I capelli erano biondi. Il naso appuntito. L'espressione del viso singolarmente riservata, ipersensibile e contemporaneamente attentissima. Il portamento chino, l'abito – biondo come i suoi capelli o forse incolore. Ci porse una mano molliccia di benvenuto e fece posto al tavolo che serbava tracce di un pranzo abbondante. Sembrava cos  largamente perso nelle sue fantasie che c'era davvero una distanza – quasi di anni – fra lui e il mondo circostante, sebbene si sforzasse amichevole e curvo d'interessarsi ai discorsi di chi gli sedeva intorno.³

L'Opole del socialismo reale appariva agli occhi dell'artista scandinava amabilmente «dimessa e scialba»:

C'era uno spiazzo con una sorta di verzura al centro. Le case attorno allo spiazzo erano intonacate di giallo ocra, giallo limone o erano semplicemente colorate dalla polvere, che continuamente sciamava dal corso principale. C'era gente che si fermava, guardava le vetrine dei negozi, restando assolutamente tranquilla nei suoi informali completi scuri, con una sigaretta pendula a un angolo della bocca. Corpulente giovani madri oltrepassavano gli uomini con le loro carrozine dalle ruote alte, mentre le scolarette con le uniformi scure consunte e i nastri bianchi annodati ai capelli camminavano tenendosi per la vita e lanciando sguardi alle spalle dei ragazzetti, che con i berretti e in leggeri impermeabili tornavano a casa stanchi morti dalle loro scuole. E a queste persone si offriva il teatro di Grotowski.⁴

Il teatro stava proprio al centro della cittadina, al numero 14 di Rynek:

Era piccolo e assai ordinato, in bianco e nero come un'opera di grafica. Nulla vi era lasciato al caso. Manifesti di varie rappresentazioni stavano appesi a due o tre pannelli di linoleum nell'atrio. Sugli scaffali di un angusto ufficio davanti al quale passammo c'erano a schiere contenitori e raccoglitori, cassette piene di ritagli e materiali di studio. Grotowski faceva allenare i suoi attori ogni giorno. Era molto esigente. Dovevano essere in forma come ginnasti, agili come artisti del circo e possedere il completo controllo della loro respirazione e della loro voce.

3. *Ivi*, p. 48.

4. *Ivi*, pp. 48-49.

Nelle rappresentazioni non si doveva utilizzare altra musica che quella che l'attore stesso poteva creare – o con la voce e il canto o con l'ausilio di strumenti.

Dopo gli esercizi ginnici, si faceva pausa, quindi si riprendeva a lavorare sulla rappresentazione che si stava provando.⁵

Un pomeriggio, Dea Trier Mørch poté assistere al *Faust* da Marlowe, da poco ultimato. Gli spettatori si potevano contare sulle dita di una mano ed erano

allocati a un lungo tavolo. Faust stava seduto a capotavola abbigliato con drappi bianchi. La sala era dipinta di nero, eppure la luce diurna ricadeva su di noi – voglio dire che avevo luce sulle spalle.

Grotowski seduto prendeva in continuazione note su un libricino. Quasi non alzava gli occhi per osservare gli attori. Forse era arrivato a un punto di elaborazione da riuscire a valutare ciò che si rappresentava esclusivamente con l'udito. Impevrava la massima concentrazione. Faust si muoveva su e giù sui bordi ai quali noi si stava seduti. Li congiungeva, giaceva sull'uno e sull'altro, gridava, esclamava, intimava, piangeva. Mai furono introdotti altri elementi scenici a parte quelli che già si trovavano al principio della rappresentazione.

Ci si accorgeva all'improvviso di essere completamente sudati in volto – e ci si destava dalla propria trance. Che cosa era accaduto propriamente? Era stato come un sogno brutto e bello. Qualcosa vi si muoveva in profondità, si liberava e fluiva. Si riprendeva fiato e ci si avvertiva come stranieri.

Nel breve resoconto, si rende essenzialmente l'idea di un teatro che «deve diventare una specie di purificazione, di catarsi».⁶

Che cosa poteva desiderare Grotowski dal suo minimo pubblico e dal fortuito contatto con un'artista straniera? si chiedeva infine Dea Trier Mørch. Grotowski – all'epoca isolato in una cittadina di provincia, poco amato dal regime comunista e quasi senza spettatori – aveva esigenze assolutamente primarie, sicché «guardò cortesemente con il suo viso insieme molliccio e aguzzo, e disse: – Non dimenticatemi!».⁷ Il regista avvertiva che il suo lavoro era una specie di messaggio affidato a una bottiglia, che poteva facilmente perdersi

5. *Ivi*, p. 49.

6. *Ivi*, p. 52.

7. *Ivi*, pp. 44 e 52.

non tanto nell'oceano internazionale, la cui navigazione gli era peraltro preclusa, quanto nelle paludi della burocrazia politica e artistica della sua patria.

2.

Dea Trier Mørch, con Walter Weideli, Raymonde e Valentin Temkine, fu infatti tra i non molti stranieri che ebbe la possibilit  di avvicinare il periferico catacombale lavoro di Grotowski a Opole.⁸ Parallela per  si sviluppava l'instancabile «opera di missionario» di Eugenio Barba, che contribuì in maniera determinante a rompere l'isolamento attorno al regista polacco. In un suo ispirato libro di memorie del 1998, Barba si   soffermato, tra l'altro, sulla sua azione di convincimento e di organizzazione di un manipolo di prestigiosi critici internazionali, riuniti a Varsavia, nel giugno del '63, per un congresso ITI, al fine di far loro assistere a una rappresentazione del *Faust* a Lodz, suscitando «per la prima volta una eco internazionale attraverso una cinquantina di stranieri» e segnando in tal modo «una svolta nel destino» di Grotowski⁹.

Fu certo grazie a questa eco che, nel giugno del 1966, Grotowski – dopo due opportunit  mancate (a causa delle resistenze del governo polacco) nei cruciali anni 1964-65 –¹⁰

19

8. Cfr. anche R. Temkine, *Il teatro laboratorio di Grotowski*, De Donato, Bari 1969, p. 37 sgg.

9. E. Barba, *La terra di cenere e diamanti*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 77 e 81 sgg. Alcuni rappresentanti del teatro nordico coinvolti da Barba nella spedizione di Lodz (in particolare, lo svedese Hans Hilton e la finlandese Kristine Olsoni) sarebbero stati in seguito tramiti importanti per la prima tournée scandinava del gruppo polacco e riferimenti per alcuni dei suoi animatori in Svezia, come il maestro d'attori Carl-Erik Proft (vedi la nota 19) e la studiosa Ingegerd Hellner (A. J rleby, *Den heliga sk despelaren och publiken*, tesi discussa presso Teatervetenskapliga Institutionen di Stockholms Universitet, 1997, pp. 15-16 e 41).

10. Nel 1964-65, si parl , infatti, di un invito del *Faust* a Parigi. Dopo una grave crisi con le autorit  polacche attorno al 1964, l'anno successivo si verific  il trasferimento del teatro di Grotowski da Opole a Wroclaw, che costituì un passaggio importante per il suo consolidamento. Sempre nel '65, Eugenio Barba pubblicava il primo libro organico sull'esperienza del regista polacco, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, mentre Grotowski intensificava le sue attivit  seminariali all'estero e, tra l'altro, in Italia, assieme a Ryszard Cie lak, con presenze a Padova, Milano e Roma. Nello stesso anno, usciva in polacco il manifesto *Per un teatro povero* e si avviavano le prove di *Samuel Zborowski* da J. S owacki, che, attraverso complesse e lunghe trasformazioni, si sarebbe metamorfosato nell'ultimo spettacolo di Grotowski, *Apocalypsis cum figuris* (1968-69; cfr. J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989, p. 41 sgg.).

poté approdare con *Il principe costante* (1965) al Théâtre des Nations di Parigi, diretto da Jean-Louis Barrault, esplodendo come «una bomba»: «Conquistato dallo spettacolo, il pubblico non si muove, non fiata. Dopo tanti programmi che fanno dormire, eccone uno che ci cambia...», scrisse «L'Humanité». ¹¹

Se Parigi rappresentò senz'altro la consacrazione internazionale di Grotowski, non marcò, tuttavia, la sua apparizione all'estero. Questa avvenne invece – come anticipato nella nota 9 – immediatamente prima, in Scandinavia, tra il 6 febbraio e il 25 marzo 1966, con 23 rappresentazioni del *Principe costante* ed estese attività di seminario. ¹² Forza trainante del debutto internazionale di Grotowski fu ancora una volta Eugenio Barba, che – persona ormai sgradita alle autorità polacche – il 1 ottobre 1964, aveva fondato a Oslo l'Odin Teatret. ¹³

Barba ha rievocato la laboriosa organizzazione di questa tournée, che implicò una complessa concertazione con l'organizzazione culturale svedese Fylkingen (che si occupava di musica e arte sperimentale), il teatro studentesco universitario di Copenaghen e il Ministero degli Esteri norvegese. Almeno a Oslo, «un problema quasi insormontabile si rivelò trovare il locale giusto», servendo un ampio spazio, con il pavimento di legno e completamente oscurabile:

Impossibile far capire che serviva per uno spettacolo. A quel tempo, quando si parlava di teatro, tutti pensavano a un palcoscenico e a una platea. Alla fine, affittammo la sala degli industriali norvegesi... ¹⁴

Nonostante queste difficoltà, in Scandinavia – in quegli anni ovunque così straordinari per il nuovo teatro – non man-

11. R. Temkine, *Il teatro laboratorio di Grotowski* cit., pp. 19 sgg. e 25.

12. T. Burzynski - Z. Osiniński, *Le Laboratoire de Grotowski*, Editions Interpress, Varsovie s. d. [1979], p. 95 sgg.

13. In una conversazione privata (Copenaghen, gennaio 2006), Eugenio Barba ci sottolineava che il «cavallo di Troia» per la presenza di Grotowski in Scandinavia erano state le parti di *Alla ricerca del teatro perduto* che, tramite Jess Ørnsbo, era riuscito a far pubblicare sulla rivista danese «Vindrosen». In seguito, il primo numero di «Teatrets Teori og Teknikk» (ottobre 1965), organo storico-teorico dell'Odin Teatret, sarebbe stato dedicato a un artista totale come Jacques Poliera e a Jerzy Grotowski, contribuendo alla diffusione delle sue teorie in Nord Europa.

14. E. Barba, *La terra di cenere* cit., p. 110.

cavano fermenti o aneliti sperimentali e con il penetrante brechtismo interagiva ormai una diversa sensibilit . Certo a Oslo, Studiateatret – un «teatro d'attori», che aveva imposto Stanislavskij nel fervido dopoguerra norvegese – aveva chiuso i battenti fin dal 1950,¹⁵ e Barba «lavorava nella pi  assoluta oscurit », pur appoggiato da un drammaturgo del peso di Jens Bj rneboe,¹⁶ ma a Copenaghen, nel gennaio del 1962, era stato inaugurato l'intimo Fiolteatret, largamente legato all'affermazione di Beckett in Danimarca.¹⁷ In Svezia, inoltre, operava il Pistolteater di Stoccolma, dal 1964 attivo propagandista degli happening come di una nuova drammaturgia di orientamento radicale,¹⁸ e Carl-Erik Proft era l'animatore della Skara Skolscen (fondata nel 1962), che avrebbe avuto, con Barba, una parte di rilievo anche nella tournée nordica di Grotowski.¹⁹

Il 6 novembre 1964, si era verificato uno dei pi  significativi punti di rottura fra tradizione e nuovo teatro con l'intervento (e conseguente polemica), sul quotidiano liberale «Dagens Nyheter», di un intellettuale del peso di Olof Lagercrantz, che si era schierato, contro la regia di *Hedda Gabler* di Ingmar Bergman, a favore degli happening presentati nello spazio d'avanguardia di quel Moderna Museet che avrebbe

15. L. Lyche, *Norges teaterhistorie*, Tell Forlag A.S., Asker 1991, p. 198 sgg.

16. E. Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 109-10 e, in generale, E. Kvamme, *Kj re Jens, kj re Eugenio. Om Jens Bj rneboe, Eugenio Barba og oppr rernes teater*, Pax Forlag A/S, Oslo 2004 (si noti che Barba si era servito del prestigio di Bj rneboe, scrittore particolarmente attento alle nuove correnti del teatro, specialmente quella brechtiana, per sostenere Grotowski nel periodo del suo massimo isolamento; cfr. *ivi*, p. 121). Ricordiamo infine che l'Odin Teatret si sarebbe trasferito nel giugno del 1966 a Holstebro, nella pi  accogliente Danimarca, dove Grotowski gi  nel mese di luglio avrebbe tenuto uno dei suoi seminari (cfr. anche F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 12 sgg.; 22 sgg.).

17. E. Rask, *K b-og-smid-v k-samfundet. Intimscenerne*, in Aa. Vv., *Dansk teaterhistorie*, Gyldendal, K benhavn 1993, II, p. 209 sgg. Christian Ludvigsen, tra i fondatori di Fiolteatret, era stato anche il primo traduttore danese di Beckett e, dopo l'espatrio dell'Odin, sarebbe diventato il consigliere letterario del teatro di Eugenio Barba (vedi anche F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino* cit., p. 122 sgg.).

18. Subito dopo e in iniziale simbiosi con il Pistolteater, si affermer  anche un altro importante gruppo alternativo, Narren (T. Forser, *Institutioner, fria grupper och teatervanor*, in Aa. Vv., *Ny svensk teaterhistoria*, Gidlunds f rlag, Stockholm 2007, III, pp. 455-6). Nella primavera del 1966, il Pistolteater ospit  un'altra tournée influente per l'avanguardia nordica, quella di La Mama di New York.

19. Sui rapporti fra Grotowski e questo appassionato pedagogo, vedi C.-E. Proft, *Skara Skolscen – fr n id  till f rverkligande*, V sterg tlands Tryckeri, Skara 1992, pp. 34-35; 40 sgg.; A. J rleby, *Den heliga sk despelaren* cit., p. 41.

ospitato anche Grotowski: «Al Dramaten» – scriveva il critico – «[ho visto] il germoglio degenerato di un vecchio albero teatrale. Un dramma scritto per l’eternità, ma che puzzava di morte... Contro questo i quadri viventi di Moderna Museet. Qui nulla era pensato per durare, niente realizzato per l’eternità. E per questo c’era la vita».²⁰ Al di là delle contingenze, Lagercrantz contrapponeva ormai il luogo teatrale o, meglio, una sorta di brookiano *hollow space* all’istituzione; l’informale della *performance* alla regia studiata; un’arte dell’evento e della presenza del *performer* al mito di un drammaturgo garante della più raffinata tradizione psicologica; il pregnante effimero del vivente all’eternità statuaria del classico.

Sempre in Svezia, alla fine del 1965, dopo tempestose recite a Vienna, era infine approdato il Living Theatre, con *Mysteries* e *The Maids*, a Malmö, Lund, Göteborg, Stoccolma, Uppsala,²¹ spinto dai direttori Michael Meschke di Marionetteatern e Gösta Folke del Malmö Stadsteater. I giornali si erano subito chiesti: «Ne verranno nuovi scandali o successo?», ma intanto dovevano registrare che, «all’Intima Teatern di Malmö, gli applausi non volevano mai finire» («Aftonbladet», 6 dicembre 1965). Il Living appariva come «un gruppo senza pari nella moderna scena d’avanguardia», esponente di «un teatro politico che ha bisogno d’intensa partecipazione sociale». Julian Beck predicava, infatti, «un teatro di esperienze forti, per metà sogno e per metà rito, con il linguaggio del nostro tempo e sui nostri problemi» («Arbetet», 6 dicembre 1965). Il critico Leif Zern, su «Stockholms Tidningen» del 13 dicembre, esaltava la crudele capacità del Living di rendere corporea la drammaturgia di Genet, già conosciuta in Svezia in termini decisamente più convenzionali.

Leif Zern, nel settembre del ’65, era stato fra i padri della rivista «Dialog», particolarmente aperta ai movimenti d’avanguardia,²² sul cui primo numero, in un articolo di Göran O. Eriksson, redattore culturale di «Stockholms Tid-

20. Cfr. Aa. Vv., *Kungliga Dramatiska Teatern 1788-1988*, a cura di E. Näslund - E. Sörenson, Bra Böcker, Högånäs 1988, p. 187 sgg.; K. Aspelin, *Nya impulser i 60-talets svenska teater*, in «Teatrets Teori og Teknikk», 7, 1972, pp. 52-53.

21. La tournée scandinava del Living toccò la Svezia tra il 5 e il 21 dicembre (con una deviazione a Helsinki, il 18-19 dicembre) e proseguì a Copenaghen (tra il 25 e il 30 dicembre, con rappresentazioni anche a Fiolteatret) e quindi a Aarhus, il 1° e il 2 gennaio 1966.

22. Su «Dialog» e, in generale, la situazione svedese degli anni Sessanta, vedi an-

ningen», gi  s'imponeva una comparazione fra l'esperienza del Living e quella di Grotowski:

Julian Beck e Judith Malina pensano addirittura che il tema dell'agitazione sia troppo ristretto: non vogliono considerare *The Brig* come una rappresentazione di denuncia bens  come un attacco contro la mancanza di libert  che blocca tutti noi, contro la linea di gesso che separa gli individui. Jerzy Grotowski sembra avere lo stesso fine, se dobbiamo credere al suo *Nuovo Testamento* e alle relazioni da Wroclaw e Opole. Il Living Theatre   sfociato nel misticismo, Grotowski in una visione psicanalitica della societ  come   accaduto per il pensiero degli anni Venti e Trenta. Comune per loro   la necessit  di motivare l'arte della scena con un'idea pi  grande, una visione che abbracci l'intera societ .²³

Sogno, rito, corpo, ma anche *denuncia e abbraccio sociale*: dilagava ormai, pur con inevitabili ancora incerte declinazioni, la terminologia e la sensibilit  di base di quella che proprio Grotowski, nel 1994, avrebbe individuato come la «Seconda Riforma» del teatro (successiva alla prima dei maestri russi e di Craig, Artaud, Copeau, Piscator).²⁴ Il terreno era dissodato e le porte del Nord Europa, e da li del mondo, erano pronte a spalancarsi anche per la rivoluzione del regista polacco.²⁵

3.

La tournée scandinava del 1966 fu preparata da una trasmissione televisiva e da una serie di seminari svedesi che Grotowski tenne insieme a Ryszard Cie lak, Antoni Jaholkowski e Rena Mirecka, soprattutto a Stoccolma (6-7 febbraio) e a Skara

che P.A. Tj der, *Den alvarsamma lekplatsen*, Arbetarkultur, Stockholm 1984, p. 51 sgg.

23. G.O. Eriksson, *Sk despelarnas teater*, «Dialog», 1, 1965, p. 10. *The Brig*   il famoso spettacolo del Living Theatre dal testo di K.H. Brown del 1963; *Il Nuovo Testamento del teatro*   il programma grotowskiano raccolto nel 1964 da Eugenio Barba in forma di intervista (cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 33 sgg.). Sul numero 2 di «Dialog» del 1966 (pp. 25-26), uscir  anche un articolo di Ludwik Flaszen, *Det romantiska upproret*, che evidenzia il nesso profondo con la tradizione romantica nazionale del teatro polacco e, in particolare, di quello grotowskiano, che comunque ha intrapreso una «terza strada» nell'approccio a questo repertorio di riferimento: «il conflitto con le idee del poeta» per attingere «una fedelt  pi  elevata di quella letterale».

24. Cfr. F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 3 sgg.

25. Z. Osiński, *Grotowski and His Laboratory*, PAJ Publications, New York 1986, p. 95. Sul seminario di Skara, vedi in particolare A. J rleby, *Den heliga sk despelaren* cit.

(9-14 febbraio). Le idee di Grotowski – abbiamo visto – avevano già avuto qualche diffusione in Svezia e, in particolare, sul numero 2 del 1965 della prestigiosa rivista «Ord och Bild», oltre che in un articolo di I. Hellner su un programma di sala del Dramaten relativo a una regia di Gombrowicz curata da Alf Sjöberg. Così, Leif Zern, su «Stockholms Tidningen» del 5 febbraio 1966, poteva già parlare del lavoro grotowskiano come di qualcosa di peculiare, che mirava ad avvicinare attore e spettatore al fine di conferire al teatro «una funzione davvero psicologica e sociale, diventando una sorta di terapia», riportandosi in tal modo all'origine «del rito e della magia»:

L'attore deve attingere alle fonti del proprio essere e lo spettatore dev'essere indotto alla stessa finalità. Perciò Grotowski ritiene che il teatro non possa immediatamente attaccare le facciate esteriori della società. Al contrario, può spingere avanti tutte le idee che egli suppone si nascondano nell'inconscio dell'umanità o, secondo la sua definizione, nel «complesso collettivo della società».

Al di là delle teorie, il seminario di Stoccolma fece immediatamente impressione, sia per le dichiarazioni di Grotowski che – riguardando trance, sacrificio e atto totale – risultavano spiazzanti in un paese come la Svezia, protestante, ma secolarizzato e razionalista, sia per le dimostrazioni dei suoi attori che, in virtù di un allenamento quotidiano di ben quattro ore, «s'avvicinavano all'incredibile». Ingrid Luterkort, pedagoga alla Statens Skola di teatro, dichiarò: «Fantastico! Ma sono pure i suoi attori a essere fantastici. Quale incredibile controllo del corpo e della voce, quale energia e intensità, quale vita vivente in ogni movimento»; come riconosceva lo stesso Grotowski, il training in sé non era una novità, ma in Svezia gli attori erano troppo «impigriti». Insomma, l'«ispirazione» che veniva da Grotowski risultava provocante, anche se restava giusto che ogni scuola e tradizione scenica mantenessero le proprie peculiarità.

Così leggiamo su «Dagens Nyheter» dell'8 febbraio, dove pure campeggia una fotografia di Grotowski alle prese con un allievo della Statens Skola impegnato nel training vocale. La didascalia informa:

I due passeggiano tranquillamente [...], l'allievo leggendo il *Padre nostro*, mentre Grotowski dirige con infinita pazienza: «Parla come se la bocca fosse sulla sommità del capo,

parla come se la bocca fosse sulla parete l  in fondo, adesso la bocca   collocata fra le scapole, molto bene, bene. Adesso canta: prima gravemente, assai profondamente di stomaco, ora al centro del petto, al centro della testa, su in alto sulla sommit  del capo. Via!».

L'articolo di «Dagens Nyheter» colloca il fenomeno Grotowski all'incrocio fra Stanislavskij, il teatro cinese e lo yoga, ma non senza un vago influsso psicanalitico, sempre presente – secondo lo stesso regista polacco – «in ogni vera arte. Anche prima di Freud e che la psicanalisi fosse propriamente teorizzata». Il pezzo si conclude con un'osservazione piuttosto critica sulla scarsa presenza di attori del Teatro Reale (appena una mezza dozzina) al seminario grotowskiano, abbozzando cos  gi  una certa contrapposizione (che troveremo ripresa in seguito) fra il lavoro dei polacchi e il pi  prestigioso professionismo nazionale.

Il seminario di Stoccolma era stato caldeggiato dalle autorit  comuniste per motivi di prestigio e d'immagine, ma fu forse quello, pi  ampio, tenuto a Skara, cittadina del V sterg tland, faticosamente promosso da Carl-Erik Proft, con i fondi dei Circoli Lions, la prima vera vetrina internazionale del training grotowskiano, che venne proposto – come puntualizz  lo stesso regista polacco – in tutta la sua complessit , «incluso ogni aspetto dell'arte dell'attore [...] e i mezzi appropriati a rimuoverne i blocchi». Proft – che individua nel seminario di Grotowski «il punto di svolta» e di affermazione della sua allora periferica scuola, che in quella circostanza si trasform  in un «centro teatrale nordico», affollato da una settantina di partecipanti (fra cui gli attori dell'Odin Teatret) – ricorda la qualit  e l'intensit  del lavoro grotowskiano, ma anche la sofferenza fisica, troppo spesso messa in ombra dai suoi strepitosi risultati tecnici:

Grotowski era instancabile. Ora dopo ora, giorno dopo giorno, sviluppava e portava a compimento il programma di training fisicamente durissimo, che stava alla base del suo metodo, dapprima facendo dimostrare ai suoi tre attori gli esercizi in assoluto pi  difficili, quindi portando i partecipanti a cimentarsi con essi. Allora s'instaurava una lotta, una lotta sovrumanamente dura, peraltro non solo con il corpo, ma pure con la voce; con tutti gli strumenti propri dell'attore e che andavano dominati alla perfezione. E una lotta, consideravo, che doveva essere sostenuta quattro o cinque

ore al giorno, se lo strumento doveva funzionare: Che i suoi stessi attori la sostenessero con assiduità era testimoniato dai loro corpi. In particolare da quello dell'assolutamente fantastico Ryszard Cieślak, che era pieno di ferite, suppurazioni e lividi.²⁶

L'alata metafora della *santità* dell'attore grotowskiano e del suo *atto totale* passava insomma attraverso quella materialissima macerazione della carne.

Si ha peraltro l'impressione che, a Skara, emblematicamente, Grotowski quasi congiungesse i suoi oscuri esordi a Opole con la prospettiva che allora, pur in quel piccolo centro della Svezia, gli si stava per dischiudere sul mondo: «È mia ferma opinione» – dichiarò, infatti, nell'unica intervista che in quella circostanza fu quasi costretto a concedere al giornale locale

che una pedagogia [teatrale] di questo genere debba collocarsi in una piccola città. Io stesso ho costruito il mio teatro in una piccola città e di questo sono assai grato. Lì abbiamo potuto dedicarci con calma e serenità al lavoro di costruzione che è necessario in quest'ambito.²⁷

Importante, in questo contesto, l'articolo che il letterato Ebbe Linde – grande esperto dei teatri dell'Est europeo, che in Polonia aveva visto già nel '64 il *Kordian* di Grotowski²⁸ – pubblicò su «Dagens Nyheter», il 20 febbraio, riportando le sue

26. . C.-E. Proft, *Skara Skolscen* cit., p. 41.

27. Per Grotowski, non era neppure importante che una scuola fosse necessariamente in relazione con un teatro cittadino: «Non è la cornice esteriore a essere essenziale. L'essenziale è che la scuola stessa crei l'ambiente» adatto ai propri sviluppi. Dopo tutto, «gli allievi della scuola davano già le proprie rappresentazioni di fronte al piccolo pubblico di Skara. Io ritengo questo di grande rilievo, di maggior rilievo della risorsa di un teatro stabile. Riassumendo, ritengo pure che difficilmente potrei immaginarmi un contesto operativo migliore di quello in cui la Scuola [di Skara] lavora» (*ivi*, p. 42). Al di là di tutti i motivi di cortesia e di opportunità, risuona nelle parole di Grotowski l'esaltazione della fecondità di un teatro come appartato laboratorio che, negli anni a venire, avrà grandi risonanze in molti gruppi gruppi di base e giovanili.

28. In *Västöstligt*, Linde dettaglia meglio questa sua riserva nei confronti di Grotowski: «La debolezza del teatro grotowskiano, per come lo considero adesso, non è la sua violenza o eccentricità, se mai la sua monotonia. Non è vero che crudeltà e situazioni erotiche siano ciò che immancabilmente coinvolgono lo spettatore in un teatro vivente. Esiste pure la fine intimità dei sentimenti tranquilli e semplici, ma si tratta di qualcosa che Grotowski trascura. C'è il rischio che il teatro povero cui aspira diventi un teatro povero anche nel significato interiore» (*ivi*, p. 126)

impressioni del sorprendente training presentato a Skara e diretto da un vigilissimo Grotowski, rigorosamente vestito di scuro, vero «dottor Mabuse che con radar psichici dirigeva i suoi robot viventi». Si era assistito davvero a qualcosa di prodigioso, che ricordava l'Opera di Pechino o la *Danza delle spade* di Khachaturian: «il fenomeno del circo nel training». Dopo essersi soffermato sul concetto di *th atre de pauvret * e sul testo che, in Grotowski, si trasformava in «partitura», nella quale affioravano gli archetipi, il critico azzardava che, «nell'accentuazione dell'esperienza, qua e l , una produzione grotowskiana potesse finire per avvicinarsi al happening americano», se non fosse per il rifiuto del regista polacco a ogni forma artistica improvvisata e priva di rigore.

Le obiezioni contro le teorie di Grotowski – conclude Linde – sono molte e talora fondate, specie per il rischio di vedere ripetere, «spettacolo dopo spettacolo, all'incirca gli stessi rituali sacral-cannibaleschi»;²⁹ tuttavia, «al fianco di questi *minus* ci sono parecchi *plus*» e in particolare l'apertura alla cultura orientale, alla Commedia dell'Arte, al circo e l'impegno a riportare, attraverso dedizione e disciplina, il professionismo teatrale a «una forma di artigianato», nell'ambito del quale, come voleva Stanislavskij, «un attore lavora con se stesso».

Pur consapevole delle dichiarazioni appena pronunciate da Grotowski nel seminario di Skara («Non si possono insegnare metodi belli e fatti. [...] Non cercate metodi gi  pronti che si adattino a ogni occasione [...] Ognuno deve cercare un proprio modo personale»),³⁰ Linde parla di un

29. In un suo affascinante diario di viaggio teatrale nell'Europa comunista dell'epoca, Linde ammette tuttavia di non essere stato colpito da *Kordian* e anzi di aver meglio compreso Grotowski allorch  ebbe modo di vederlo all'opera in Svezia. In un paese del blocco comunista, il teatro di Opole «puzzava di piccante e sensazionale»: «Forse vi giunsi con un infelice stato d'animo preliminare, un'attesa e una curiosit  che esigevano pi  di quanto l'incontro mantenesse, e forse anche con un occulto sospetto alimentato dall'eccessiva pubblicit » (E. Linde, *V st stligt. Mest om teater*, Bonniers, Stockholm 1967, p. 125).

30. . Cfr. *Il discorso di Skara*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 255 sgg. Anders J rleby dimostra che il seminario di Skara ha avuto profonde risonanze nel mondo teatrale nordico per la partecipazione, al di l  di Eugenio Barba, di figure come S ren Larsson e Ulf Ekeram, che avrebbero continuato a operare sulla linea di Grotowski (A. J rleby, *Den heliga sk despelaren* cit., pp. 3; 41 sgg.). Sul metodo di ascendenza grotowskiana di S. Larsson, vedi pure Aa. Vv., *Kroppens poesi*, a cura di S. Larsson - F. Adler Sandblad, Pegasus, Skara 2005².

Grotowskisystem o *Grotowskimetod*, seguito da molti critici che si occuperanno della tournée nordica del gruppo polacco, e dimostrando che, a questa altezza temporale, i seminari del regista, prevalentemente rivolti a un pubblico del mestiere, suscitavano attese di organicità e abbaglianti parallelismi con Stanislavskij. Andrebbe pure considerato che, nel recente passaggio da Opole a Wroclaw, il Teatro laboratorio si era attribuita l'ulteriore intestazione di «Istituto di ricerca sul metodo dell'attore», quantomeno suggerendo ambigualmente l'ambizione di una certa sistematicità in una ricerca che resterà al contrario sommamente eterodossa e aperta.

Dal 21 febbraio al 3 marzo, il pubblico di Stoccolma poté infine assistere a 10 rappresentazioni del *Principe costante* presso Moderna Museet e verificare così un'altra anticipazione di Leif Zern ovvero che i classici, per Grotowski, erano «punti d'avvio per interpretazioni strettamente personali», oltre che per esperienze sconvolgenti.

«Cosa mai dovremmo applaudire? Il fatto che [il Principe costante] giace sulla sua piattaforma, il suo tavolo operatorio o il suo catafalco, morto?», si chiedeva Urban Stenström, il 23 febbraio, su «Svenska Dagbladet», un giornale che aveva già descritto le idee del «teatro povero» grotowskiano, «la cui esperienza, al contrario, non si riesce a descrivere». Una quarantina di spettatori, seduti stretti, si affacciavano su una «grande scatola», illuminata senza variazioni (tranne lo spegnimento nel finale) da due riflettori a ogni angolo, assistendo a qualcosa che poteva assomigliare a una dissezione chirurgica in epoca barocca o a un'autopsia fatta da un medico legale.

«Se *Il principe costante*, nella versione di Grotowski, è uno spettacolo edificante, io dico: *se* è così, allora è edificante in un modo che supera ogni comprensione». La storia del sacrificio di un principe portoghese, che muore perché gli abitanti di una città possano essere risparmiati dai mori sarà certo una storia edificante, infatti: «Qualcuno muore per riscattare molti. Ma questi molti non li vediamo mai». Permane una certa astrazione e

ciò a cui ci è dato assistere è il martire solitario esposto alle infernali invenzioni nel campo della tortura da parte della figlia del re moro, Fenixana. Il trattamento è sporco e spregevole, ma portato avanti con gesti e toni come se riguardas-

se un rituale, un servizio divino. Il principe urla di dolore, non a caso, bensì dentro un sistema. In tal modo, le sue urla vengono a comporre una melodia che non si riesce a dimenticare e che i partecipanti avvertono come una specie di *Aufforderung zum Tanz* [*Invito alla danza*], un ritmo solenne di valzer. Nel tenere la bocca quanto più vicina al pavimento di Moderna Museet, il principe di Ryszard Cieślak attinge una forza di suono pressoché sovranaturale. La scatola dentro la quale avviene la rappresentazione funge da amplificatore.

Grotowski esige un teatro puro che non si contaminì con cinema e televisione, cosa che può essere alquanto discutibile, mentre è più convincente la sua insistenza sulla centralità dell'attore. Del resto: «Molto raramente si ha l'occasione di udire e vedere un dominio della voce e della plastica pari a quello esibito dalla compagnia di Grotowski. In breve, non mi sono mai sentito così provocato da una rappresentazione teatrale come dal *Principe costante* di Grotowski».

Anche un critico di notevole cultura teatrale come Ulf Gran, su «Sydsvenska Dagbladet Snällposten» del 23 febbraio 1966, si dichiarava coinvolto dalla provocazione, dall'eccesso e dalla forza figurale di uno spettacolo che richiamava, fin nell'impianto scenico, «una corrida primitiva», evocando nel contempo impressioni di Goya, Manet e Rembrandt. *Il principe costante* grotowskiano era caratterizzato da una «concentrazione fanatica» del testo, riuscendo a offrire «le più forti estasi», soprattutto se rivisto a più riprese «come un balletto», giacché, la prima volta, si restava per lo più abbagliati dagli esiti «del fantastico addestramento tecnico».

Gran preferiva continuare a impegnarsi, tuttavia, in un confronto con la fonte testuale di Grotowski per concludere che ciò che veniva rappresentato era «l'essenza del dramma di Calderón». Nell'adattamento del gruppo polacco, la contrapposizione fra mori e cristiani quasi si neutralizzava nella centralità della figura di Fernando. Già in Calderón, Fernando si staccava dagli altri cristiani per la sua fermezza, suscitando sentimenti contraddittori nella principessa dei mori, Fenixana, e nel suo diletto Muley:

Per capire completamente ciò che accade sulla scena – secondo il critico – si deve tenere Calderón come confronto e tuttavia non sempre si ha chiaro il corso degli eventi. Un ruolo che confonde è quello di Tarudant, in Calderón, pretendente della principessa, in Grotowski, un'attrice ermafro-

dita e denominata l'amante del re. Forse si può considerare questa dislocazione sessuale come un esempio del metodo di Grotowski di trarre carne, movimento e figura da pensieri e relazioni. La circostanza che il re favorisca lo spasimante di sua figlia diventa una danza a due intima appunto fra il re e questo spasimante.

Infine:

Quando il principe piange di dolore il suo grido si fa musica di danza. Mentre muore gli altri applaudono. Quando è morto, si stabilisce una pace meravigliosa e gorgheggiano come uccelli (in contrasto con un precedente stridere, che ricordava degli insetti). La messa nera che viene celebrata è un'immagine del banchetto che il cristiano fa della carne e del sangue di Cristo, ma anche un'immagine marxista di come l'oppressore (l'oziosa "melanconica" principessa) tragga godimento dai suoi schiavi.

Qui Gran, al di là del suo approccio prevalentemente letterario, sembra cogliere un livello secondario del *Principe costante* ovvero un suo latente spessore politico, ma ne equivoca il segno. Proprio Eugenio Barba (che ha sempre sottolineato il coraggio civile e politico di Grotowski, pur nei suoi complicati rapporti con le autorità comuniste), nella conversazione del 2006, ci evidenziava che *Il principe costante* era, a un certo livello, tutt'altro che una metafora marxista, se mai della Polonia circondata da cinque carnefici, che potevano prefigurare le nazioni del Patto di Varsavia che di lì a non molto avrebbero aggredito la Cecoslovacchia.³¹

Su «Stockholms-Tidningen» del 23 febbraio, Göran O. Eriksson sceglieva di conferire un taglio più antropologico alla propria analisi:

Nei suoi film africani, Jean Rouch ha studiato i gruppi degli aborigeni oppressi che, attraverso un processo rituale, riescono a entrare in uno stato di trance isterica letteralmente trasformandosi nei loro oppressori. Grotowski attinge un effetto equivalente, con l'aiuto di un metodo sistematico di formazione, che mira a ridurre ciò che ostacola l'espressione dell'attore piuttosto che a fornirgli un metodo

31. Barba ci faceva inoltre presente che *Il principe costante* arrivava dopo lo *Studio su Amleto* del 1964 («spettacolo non riuscito, anche per l'ossessiva concentrazione di Grotowski sugli archetipi»), nel quale tuttavia – come già in *Akropolis* – implicitamente si sfidava il diffuso antisemitismo del regime polacco.

di espressione. Ma il risultato in Grotowski non ha nulla a che fare con l'isteria, dal momento che ogni espressione ha la sua motivazione nel testo e nella logica della rappresentazione. Con la costruzione conseguente della recitazione dai suoi elementi di base   riuscito a fare in modo che i suoi attori abbinino la massima intensit  alla massima esattezza. Si tratta di un teatro sacrale, nel senso che   purificato e liberato di ogni elemento profano, ma ogni dettaglio in questo teatro concerne lo spettatore spontaneamente e fortemente.

L'abilit  tecnica del gruppo polacco   «qualcosa che stordisce» e pu  compararsi solo con l'Opera di Pechino: «Tutto il corpo   coinvolto in ogni gesto, in ogni passo – la recitazione   costruita sostanzialmente su un continuo contatto sensuale con il luogo scenico e con i partner». Anche senza comprendere il testo, il trattamento delle voci affiora con una straordinaria «ricchezza di sfumature». Sorprendenti Rena Mirecka, Maja Komorowska e Antoni Jaho kowski e soprattutto Ryszard Cie lak «permanentemente con la voce e il corpo fusi in un'unica espressione, un unico suono». Certo,

le condizioni del teatro sacrale di Grotowski non prevedono alcuna recitazione d'assieme nel senso che noi usiamo attribuire al termine. Dei sei attori in scena Rena Mirecka   l'unica che nella recitazione muta ascolti le battute degli altri e permetta loro di farlo. Gli altri agiscono magistralmente, ma isolatamente, coordinati da una forza che li trascende. Assomigliano a un gruppo di persone avvinte da un comune incantesimo; questo incantesimo emancipa ognuno di loro ma non li unisce».

Con la sua ritualit , il teatro di Grotowski appare un fenomeno fecondamente e paradossalmente inattuale rispetto alle tendenze della scena contemporanea, ma non senza capacit  d'influsso, e qui il critico avanza un'osservazione pungente nei confronti del Teatro Reale di Stoccolma, all'epoca in fase di delicata transizione, tra la direzione di Ingmar Bergman e quella di Erland Josephson:

Abbiamo una scena nazionale che s'  assunta la funzione di produrre rappresentazioni invece di teatro e che nella sua missione affoga; se la sua direzione possedesse una scintilla

di devozione, ostinazione e serietà del laboratorio di Grotowski, le messinscene sarebbero peggiori e il teatro migliore.³²

Impossibile difendersi dalla serietà di Grotowski è il titolo dell'articolo di Bengt Jahnsson su «Dagens Nyheter», sempre del 23 febbraio, che rivela un certo fastidio per l'estremo rigore con cui il pubblico veniva accolto; rigore «comunque né ridicolo né cosciente, [che] sembra scaturire dall'estatica serietà che circonda questi attori sperimentali polacchi». La danzatrice e performer americana Ann Halprin o il Living Theatre erano ugualmente seriosi nel loro approccio verso il pubblico, ma restavano tuttavia distanti dall'«assolutamente paralizzante estasi» grotowskiana.

Il critico continua mettendo in evidenza la trasformazione che Słowacki imprime al *Principe costante* di Calderón, pregno di una fede cattolica che il poeta romantico tende a declinare in un senso più precisamente nazionale. Słowacki, inoltre, sviluppa la figura di Fenixana come emblema dell'«egocentrica e capricciosa estasi erotica», elaborando nell'insieme un nuovo testo, caratterizzato dalla «tesa contrapposizione fra responsabilità e annientamento. Ciò che evidentemente vuole delineare è la resistenza e la decomposizione di una personalità. La tortura fisica e spirituale cui Ferdinando è sottoposto conduce alla sua morte e la morte gli fa provare una trance che s'avvicina all'atto d'amore». Questo sembrerebbe anche il tema evidenziato dal programma di sala, poi però

ciò che si apre davanti agli occhi dello spettatore sono tutte le varianti e possibilità della vita istintuale che distruggono la personalità. Con orge di autotortimento il principe cerca di rinunciare ai propri desideri, mentre gli altri attorno alla figlia del re si sottomettono alle pretese di lei. Le perversioni montano fino a visioni di annientamento e negazione che richiamano El Greco. Dietro una metafisica al di là di ogni senso comune s'intuisce pure l'orizzonte della misericordia».

Scenografia ed elementi scenici sono ridotti a poca cosa.

La rappresentazione si gioca tutta sui sentimenti e gli attori si caricano brutalmente nell'esaltazione. Essi annienta-

32. Cfr. anche la nota 20. Potrebbe derivare pure da questo genere di casuali, ma tutt'altro che astratte, concatenazioni la distanza che Bergman ha sempre voluto prendere nei confronti di ogni forma di *teatro povero* (cfr. in merito E. Barba, *La terra di cenere* cit., pp. 113-4).

no ogni distanza dal ruolo mentre sono in grado di dirigere i propri sentimenti in una maniera meravigliosa. Le esplosioni scemano e aumentano, s'accendono come urla possenti, s'attenuano in canto d'uccelli. Ma il patetico non diviene mai falso e la disciplina artistica modella la rappresentazione verso una compiutezza rituale ininterrotta.

Le qualit  tecniche esibite dagli attori rimandano a «una volont  pressoch  disumana di perfezione», tanto da far ritenere che alle spalle, al di l  dello stesso Grotowski, vi sia qualche specifica tradizione che difficilmente sembra individuabile in Svezia.

Singolarmente spaesata la valutazione del *Principe costante* che Lars Kleberg d  infine sulla rivista «Dialog». Grotowski, attraverso la diffusione delle sue teorie e la predicazione dei proseliti,   divenuto un mito i cui contorni possono essere difficili da cogliere all'insegna di un'unica rappresentazione. Il teatro grotowskiano appare soprattutto orientato «allo sviluppo della tecnica corporea e psichica individuale degli attori, non alla reciproca interazione fra di loro e con gli spettatori; un teatro dello shock, non del dialogo». Per il critico, «uno dei momenti pi  forti della rappresentazione   quando la rigida formalistica corte mora danza il minuetto seguendo le urla d'agonia laceranti e inauditamente belle del martirizzato. La fascinazione del martirio   fondamentale nel teatro di Grotowski» sino a far sembrare una sorta di «martirio per l'arte» il lavoro stesso degli attori³³. «Impressionante» viene giudicata la prestazione di Cie lak e, in generale, a livello mimico e acrobatico, di tutti gli attori:

Come officina il Teatro Laboratorio pu  essere notevole. Ma la maniera di usare il mezzo espressivo, il senso estetico, mi   estraneo (cosa che pu  dipendere dalla circostanza che questa eccezionale rappresentazione dev'essere vista parecchie volte oppure si devono vedere diverse messinscene

33. Come si vede,   alquanto ripetuta, tra i primi critici del *teatro povero*, l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa che implicava una sorta di fanatico fervore religioso. Anche a proposito del lavoro di Barba – in un articolo, *Odinteatret*, «Dialog», 1, 1965, p. 28 – Jonas Cornell sottolineava la vicinanza al metodo grotowskiano del gruppo scandinavo e, di conseguenza, il suo «ascetico fanatismo, che in qualche modo sfiora il settarismo» religioso.

[di Grotowski] prima che il tutto diventi in qualche modo riconoscibile.³⁴

Il laboratorio polacco era già in Danimarca, quando su «Kvällsposten» del 10 marzo, il regista Jan Lewin si concedeva un'approfondita riflessione su quanto era stato presentato nel corso del suo soggiorno in Svezia, mettendo in evidenza che tutto il durissimo e composito training grotowskiano non si poneva il problema del virtuosismo o della brillantezza dell'interprete di teatro, se mai «il suo fine era il processo spirituale individuale. Vale a dire sopprimere l'opposizione del corpo in modo che l'attore immediatamente potesse realizzare i propri impulsi psichici». Per questo, vi si distingue una prima tecnica, che è di «composizione elementare dei ruoli e costruzione della forma; ricerca sulle possibilità dei propri impulsi a essere modellati in puri segni-simboli che possano influire sulla fantasia dello spettatore» (un lavoro che si fa in gruppo con il regista) da una seconda tecnica, intesa come «processo psichico totale – qui l'attore è solo con il regista – e il corpo a malapena esiste». In tal caso, si tratta di creare «un'illuminazione del genere di cui parla Rimbaud», per cui «l'attore devotamente mette a nudo quanto di più intimo in una situazione che si avvicina alla trance».

La trasgressione (o eccesso), così essenziale nel teatro povero grotowskiano, per cui persino il testo diventa «un'arma dell'attore per attaccare il pubblico», implica una «blasfemia» che non è «una posizione contro la fede, ma una possibilità di espressione psichica» sia per l'attore sia per lo spettatore. Grotowski non mira a un teatro popolare, ma a un teatro rituale su «una base profana» e per «uomini sensibili che sono in evoluzione, che non sono spiritualmente defunti». Si tratta certo di un'esperienza contro la quale si possono sollevare diverse obiezioni, ma Grotowski stesso non la considera una via esclusiva, tranne che per sé, e l'unica formula sotto la quale comprendere e riassumerne gli esiti resta quella di Stanislavskij: «Amare l'arte in sé e non se stessi nell'arte».³⁵

34. L. Kleberg, *Myten Grotowski*, «Dialog», 2, 1966, pp. 28-29.

35. Naturalmente, il passaggio di Grotowski in Svezia apre diversi filoni di dibattito fra critici e teorici, soprattutto sul fronte della sacralizzazione del teatro e della contrapposta ipotesi (sulla scorta di alcune suggestioni di Bernard Dort) di una scena che, attraverso un'oculata secolarizzazione, possa attingere un'incidenza in campo politico. Interessante, in tal senso, il bilancio che Göran O. Eriksson

4.

Anche a Copenaghen, il gruppo polacco tenne incontri e seminari con attori e registi e una decina di rappresentazioni del *Principe costante* presso Polytekniske L reanstalt di  stervold, fra il 5 e il 14 marzo. Se sulla stampa svedese si avverte forte l'eco dell'importante seminario di Skara, su quella danese, si rileva pi  estesamente l'apostolato di Eugenio Barba. «Land og Folk» del 5 marzo pubblica, per esempio, due ampi testi grotowskiani (sullo spettatore e il teatro d'élite) tratti dal primo numero di «Teatrets Teori og Teknikk» di spalla a una presentazione di Jan Stage, che parla di *Kordian*, *Faust* e *Akropolis*, e cerca di tracciare le relazioni fra il regista polacco e i fenomeni teatrali pi  rilevanti per l'epoca. In primo luogo, il brechtismo: «Dove Brecht sdrammatizza, Grotowski porta il dramma sulla scena alle sue conseguenze estreme», pretendendo il massimo dall'attore; nonch  il Teatro dell'Assurdo, con il quale il polacco potrebbe, nonostante le divergenze, condividere latamente «l'ispirazione dalla vita, di cui gli uomini si sono fatte certe rappresentazioni». Comunque, «Grotowski significa un rinnovamento assoluto del teatro» e il suo pubblico viene immerso in ci  che gli antichi definivano la catarsi e i moderni la psicoterapia.

Su «Politiken» del 7 marzo, troviamo una recensione di un letterato molto vicino a Barba, Jess  rnsbo,³⁶ dal titolo piuttosto significativo: *Il teatro liberato. Un'esperienza originale e tormentosa*. Nel teatro di Grotowski – scrive Ørnsbo – trova poco spazio la parola, che sembrerebbe «qualcosa di abominevole

tenta su «Dialog», mettendo a confronto Artaud con Grotowski, il quale tuttavia accusa il primo di «mancanza di precisione per la sua informalit  e perch  nella creazione si fa dominare dalle visioni». Per Eriksson, Grotowski   perch  pi  vicino ad Artaud di quanto non si pensi: come lui, «compie una ricerca interiore, nella speranza di rinvenire la sorgente nella quale l'esistenza comincia». Peraltro, «Artaud voleva per via artificiale ristabilire un'esperienza perduta di comunit  [...]». Grotowski ne respinge l'idea [...], ma contemporaneamente rinuncia a formulare il significato politico della sua concezione teatrale. Di conseguenza, pu  descrivere il teatro solo come terapia privata. [...] Del teatro di Artaud resta – fra gli epigoni – la sacralit . In Grotowski, che non   in alcun modo un epigono di Artaud, si aggiungono la competenza professionale e la sofferenza personale. Ci  lo spinge a esigere straordinarie prestazioni dalla sua compagnia». Questo   un elemento di fascino per gli uomini di teatro, che vi vedono «una possibilit  di autorealizzazione», mentre la sacralit  lo   per il pubblico, come dimostra *Il principe costante* (G.O. Eriksson, *Det sakrale hindret*, «Dialog», 4, 1967, pp. 21-22).

36. Vedi la nota 13.  rnsbo diventer  anche uno dei pi  importanti drammaturghi danesi, cfr. J.  rnsbo, *8 ulige spil*, Scala, K benhavn 1998.

alle sue orecchie», per cui il Teatro dell'Assurdo appare del tutto estraneo al suo repertorio, mentre il materiale con cui egli lavora è l'attore e i suoi mezzi di espressione. Così, nel *Principe costante*, ci si trova di fronte a una specie di «teatro psicosomatico, nel quale le emozioni dell'anima non sono percepite verbalmente, ma attraverso gli spasmi e i tremiti». Insomma, un teatro in cui «non è consentito restare nell'implicito, ma si è stimolati ed elevati verso il grande gesto, l'eccesso della recitazione dimostrativa, il balletto fisiologico assolutamente libero. Per molti versi, è come sfogliare un libro illustrato, dove a ogni pagina c'è una nuova aggressione, una nuova danza o un nuovo esercizio ginnico».

Del testo del *Principe costante* di Calderón, rielaborato da Slowacki, non resta molto, perché Grotowski ne ha selezionato giusto degli spunti, calandoli in una dimensione rituale e cerimoniale, pur «conservandone i prototipi psicologici». Grotowski si conferma così «seguace del teatro primitivo». A causa della lingua – continua Ørnsbo (competente slavista addottorato su Witkacy) – il pubblico purtroppo non si accorge del divario fra il testo e il gesto; dopo tutto, l'unico che parli «un “autentico” polacco teatrale», con una sorta di «dizione romantica che lo caratterizza personalmente», è proprio il principe protagonista.

In conclusione:

Senza essere sostenitori di qualche copia «slava» si deve sottolineare che questi polacchi, abbastanza semplicemente, sono consapevoli di qualcosa su cui il teatro danese prima o poi dovrà pronunciarsi. Questa rappresentazione deve diventare uno scrupolo per il pubblico come per la gente di teatro.³⁷

Lo stesso giorno, su «Berlingske Tidende», Svend Kragh-Jacobsen affermava che *Il principe costante* era diventato «la più curiosa rappresentazione teatrale che si sia mai data a Copenaghen nell'ultimo decennio». Lo spettacolo, «con il suo ritmo, la sua plastica e il fanatismo con cui gli attori si adeguavano agli schemi di Grotowski, era di una tale travolgente energia che a momenti si restava stregati».

37. Segue un poscritto: «Si consiglia al pubblico delle rimanenti già esaurite rappresentazioni a Østervoldgade 10 di studiarsi a memoria il riassunto sul programma prima di accomodarsi in sala».

Grotowski non vuole n  un teatro d'illusione n  di parola n  di declamazione lirica, ma «sembra voler ricreare il contenuto del dramma prescelto tramite un *trance-teater*, ch'egli stesso organizza con un audace utilizzo di elementi visuali e acustici». Nel *Principe costante*, c'  molto testo, in polacco, e «le parole scorrono e rombano dalle bocche di tutti i partecipanti al galoppo, senza pause speciali, ma intonate su differenti registri vocali – e spesso sostituite da grida, rantoli, canti e folli bisbigli», sicch  sembra che Grotowski «accordi i suoi attori in una sinfonia di suoni, da loro stessi suscitata, serrandoli in uno schema di movimenti da trance, che si trasforma in una continua variazione di tempo e in una straordinaria invenzione della composizione».   come «un balletto rigorosamente costruito», al centro del quale c'  la passione, quasi medievale e certo polacca, di una figura critica, magistralmente incarnata da Ryszard Cie lak.

Nonostante questi riconoscimenti, *Il principe costante* pu  essere un esperimento utile ad allargare le possibilit  e gli orizzonti dell'arte attoriale, anche se in s  propriamente non trasmette al teatro nulla di nuovo:

Abbiamo incontrato in precedenza svariati di questi ingredienti, ma mai fatto esperienza di essi usati pi  virtuosisticamente e accordati con pi  opprimente disumanit , realizzati con pi  impressionante padronanza, di quanto questi giovani polacchi ci abbiano mostrato nella loro esibizione.   stato nello stesso tempo spaventoso, emozionante e abissale.

Su una linea quasi analoga, J rgen Christensen, su «Berlingse Aftenavis» dell'8 marzo, ribadiva che, nonostante non si capisse una parola del testo, *Il principe costante* risultava «ammaliante, emozionante, fisicamente penetrante e penoso». Grotowski guida i suoi attori «con una passione che sconfinava nel patologico», attingendo «una concentrazione di un'intensit , che non si   mai sperimentata a questo livello su alcuna scena danese». Lo spettacolo stilla sadismo e masochismo:

  sgradevole e suscita ripugnanza assistervi, ma l'intensit  della forma della recitazione afferra penosamente lo spettatore. Ci  che altrove apparirebbe osceno e perverso qui diventa lecito. [...]   un esperimento teatrale portato alle estreme conseguenze. Il testo sta sullo sfondo e viene salmodiato o usato solo come una cornice acustica per la recitazione fisica.

Infine:

Non è roba per gente dai nervi delicati, educata alla tradizione teatrale danese. Come esperimento, come tentativo di aprire nuove strade appare manierato. È un'impressionante e inconcepibile realizzazione di un dramma classico, ma la forma non può essere spinta oltre. È e si pone come una possibilità.

5.

A Oslo, le repliche furono solo tre fra il 20 e il 23 marzo, sempre accompagnate da incontri e seminari, in cui gli attori polacchi presentavano elementi del loro training e frammenti di precedenti spettacoli. «Arbeiderbladet» del 18 marzo 1966 dava delle ottimistiche informazioni sul laboratorio di Grotowski, sovvenzionato dallo Stato per il 90%, ma nel quale si godeva di «piena libertà artistica», e faceva seguire alcune domande al regista, soprattutto in merito al suo lavoro sui classici polacchi: «Anche se queste opere sono spesso piene di banalità e clichè» – avrebbe risposto Grotowski (ma avremmo qualche dubbio sulla fedele traduzione del suo pensiero) – «svelano certe verità. Da un punto di vista teoretico, possiamo dire che facciamo ricerca in direzione di un confronto fra le radici della nostra cultura e noi stessi. Ma recitiamo anche il dramma contemporaneo al fine di allargare le nostre esperienze». Il regista concludeva: «La letteratura ha le sue parole, la musica le sue partiture, e il teatro le sue azioni fisiche – noi recitiamo quelle».

Aud Thagaard, su «Morgenposten» del 21 marzo 1966, cercava di illustrare il «*Grotowski metode*», dove all'attore spetta «recitare in uno stato che è simile a quello della trance». I settanta spettatori che avevano assistito al *Principe costante* avevano fatto «una curiosa esperienza» e lo stesso critico aveva del resto «patito un intenso mal di capo» durante la rappresentazione:

Gli effetti paurosi sono proficui, perché strappano gli spettatori a ogni tranquillità e sicurezza e li predispongono a vedere quella verità che la rappresentazione esibisce per loro; la verità sull'uomo contemporaneo – su loro stessi.

Così, nel corso dello spettacolo, facciamo esperienza della «più intensa espressione del dolore che si sia mai vista in

teatro», grazie a Cieřlak, che «  evidentemente in completa estasi», recitando con un «effetto puramente magico. Specialmente quando per l'emozione sostiene dei suoni con una vocalit  che echeggia come un vero e proprio organo». Ci  detto, lo spettacolo nel complesso non si fa comprendere con facilit  e «difficilmente questo sar  il futuro del teatro. Forse neppure Grotowski lo desidera», anche se dar  quantomeno impulsi al «teatro normale», come sempre accade in campo artistico da parte di esperienze estreme.

Lo stesso giorno, Ivar Eskeland scriveva su «Dagbladet»: «Questo   un teatro spoglio: scarnificato fino all'osso» perch  Grotowski si   mosso nella direzione opposta a quella della scena tradizionale (che mira ai pi  larghi prestiti nell'ambito delle arti), giungendo invece al «nocciolo di un teatro come arte emancipata e autonoma – con il pubblico integrato nella rappresentazione».

Nello specifico, si tratta di «una rappresentazione macabra, profondamente agghiacciante e coinvolgente». Se il palcoscenico presenta pochi mezzi, gli attori concentrano in se stessi ogni risorsa tecnica, tanto che

da questi mediatori scenici, con costante mutevole energia, emana luce in una fanatica elevata tensione spirituale. C'  concentrazione, intensit  e un'impressionante precisione, superando, in questo stile, il meglio che si sia visto e udito attingere dall'arte teatrale. Ciascuna fibra del corpo, ciascun movimento, ciascun mutamento di tonalit  esprime il simbolo; l'intero incubo   fondato su questa corrente simbolica costantemente cangiante; questa mutazione simbolica si riproduce come in una serie di shock.

Forse l'ascetismo della messinscena non   neppure la cosa pi  importante, ci  che colpisce   che «chi agisce sia entrato in una specie di autocontrollato stato di trance». La tortura del principe attinge quindi significati universali:   un Giobbe, un Cristo, un ebreo sotto Hitler. Ci si chiede infine se i criteri di questo teatro povero possano applicarsi ad altro che a una drammaturgia assolutamente peculiare, ma non restano margini di dubbio di fronte a un esperimento di tale forza.

Ancora il 21 marzo, Odd-Stein Anderssen, su «Aftenposten», osservava che Grotowski non era nessun innovatore modernista, bens  «un riformatore che vuole ritrovare nel

teatro un luogo di culto, la sua forma originaria». Il metodo grotowskiano mira a perfezionare i mezzi espressivi e umani dell'attore, raggiungendo «un'intensità ottimale che si avvicina a una condizione di trance corporea e spirituale». La rappresentazione del *Principe costante* di Calderón fa un effetto assolutamente inusitato per come è congegnata la scena e perché «si ha l'impressione di presenziare a un evento rituale». Del resto, «lo stile di recitazione tradizionale è sostituito da un simbolismo completamente corporeo. Una recitazione denudata, senza trucco e maschere... [...] Non di rado con una bellezza spietata e grottesca, in stile con gli eccessi di un barocco sensuale sino alla brutalità e alla raffinatezza», che eguaglia le figurazioni di El Greco.

Voce e suoni sono perfettamente amalgamati alla plastica corporea e questo incremento della potenza fisica e acustica dell'arte dell'attore è mirato «a farci sentire altrettanto forti e nudi – integrati nella rappresentazione. Noi dobbiamo oltrepassare i limiti del nostro io quotidiano». *Il principe costante* ci dischiude in tal modo una catarsi e in questo, indubbiamente, «Grotowski varca i confini di differenti e segrete regioni, verso il mito e la magia», aprendo parallelamente «nuove possibilità all'arte scenica contemporanea».

6.

Al ritorno in Polonia, il bilancio della prima tournée all'estero era, per Grotowski (in particolare di fronte alle autorità del suo paese), lusinghiero:

Ci hanno chiesto [...] di prolungare la nostra visita di alcune settimane. Sfortunatamente, il nostro programma non ce lo permetteva. [...] Noi stessi siamo rimasti sbalorditi dal nostro successo».³⁸

Nel suo libro di memorie, Barba ha voluto invece sottolineare l'indubbio sconcerto della stampa dell'epoca e certe sue

obiezioni che in seguito avrebbero accompagnato, alimentandola, la “leggenda” grotowskiana: si poteva usare la sua tecnica per un testo contemporaneo? Perché così pochi

38. Z. Osiniński, *Grotowski and His Laboratory* cit., p. 95 Altro riferimento in polacco sulla tournée nordica di Grotowski: T. Burzynski [T. Buski], *Po Skandynawskim tournée 13 Rzedow*, «Gazeta Robotnicza», 105, 1966.

spettatori? Perch  tanto misticismo? Sembrava una parafrasi
edulcorata delle critiche polacche».³⁹

Barba riporta senz'altro impressioni dall'*interno* dell'evento e della sua laboriosa organizzazione (in special modo, sul pi  difficile fronte norvegese, sul quale lo stesso Odin arrancava), che sono peraltro ribadite da altre fonti: «A Oslo le repliche non andarono affatto esaurite. N  tutti gli spettatori risultarono incantati e alcuni consideravano questa forma di teatro quasi una forma di psicoterapia privata».⁴⁰ Tuttavia, a Copenaghen, la stampa parla di una replica straordinaria l'11 marzo⁴¹ e lo spoglio dei quotidiani – in particolar modo di quelli svedesi (Jan Lewin attesta appunto che in Svezia Grotowski era stato «salutato come una specie di taumaturgo») – se conferma qualche inevitabile scetticismo e asprezza critica (mai peggiore comunque di ci  che si registrer , in quell'arco di anni, in Francia o in Italia), rivela in generale un atteggiamento piuttosto attento e sicuramente *configurato* dall'efficace apostolato barbiano.

Al di l  del carattere documentario della nostra ricerca, c'  soprattutto da interrogarsi, pi  che su *ci * che videro per la prima volta i critici nordici dell'epoca, su *come* videro. Come nel Cinquecento le prime occasionali relazioni sulle scenografie prospettiche implicano sempre una nuova avventura della visione, una scoperta di un differente orizzonte della percezione (proprio come, in seguito, i racconti dei primi viaggiatori in treno, che vengono giustamente riportati all'incipiente formalizzarsi di un immaginario filmico), l'apparizione di un teatro come quello di Grotowski instaura un indubbio spiazzamento. Anche i critici che ne evidenziano gli aspetti tecnicamente pi  tradizionali rivelano un chiaro disagio di fronte a qualcosa che, se non appare del tutto inusitato,   comunque giocato su un limite estremo, inconsuetamente crudele e persino sgradevole, nell'ottica di

39. E. Barba, *La terra di cenere* cit., p. 110 sgg.; e anche nella nostra conversazione privata del 2006: «In fondo la critica comprese poco, e forse anche il pubblico».

40. Cfr. la testimonianza di B. Halle in E. Kvamme, *Kj re Jens, kj re Eugenio* cit., p. 156.

41. Vedi, per esempio, «Berlingske Tidende» del 10 marzo 1966, *Il teatro di Grotowski una volta di pi *, che accenna al successo danese, in ragione del quale si era dovuta aggiungere questa replica nonostante «le rappresentazioni fossero stare uno straordinario sforzo fisico e psichico per chi vi aveva partecipato».

un teatro che non sa più essere *fine*, ma diviene *mezzo*. Era in qualche modo una direzione già indicata anche dal Living, ma, in Grotowski, appariva paradossalmente più radicale per la mancanza di una dichiarata indicazione politica e per il suo polarizzarsi su un'idea di «profanazione» che, nella secolarizzata Europa occidentale, risultava strana, perturbante e pressoché insopportabile.

Il Grotowski che si affaccia per la prima volta al pubblico internazionale sembra, per il resto, il latore di una nuova possibilità di formazione attoriale dagli straordinari esiti tecnici (in particolare sul piano della vocalità), che – come indicavano i critici (e ancora Jan Lewin) – fa condividere agli uomini di teatro l'inusitata virtuosistica «condizione degli artisti del circo», mutandone il profilo professionale. Lo stesso *Principe costante* viene letto come una specie di corollario di un presunto e abbastanza determinato *metodo*. Ciò che pare più sottolineato, a questa altezza temporale, è il carattere di *teatro di trance*, che quasi tutti i critici accreditano come l'esito finale del regista polacco e di cui *Il principe costante* sarebbe un'esemplificazione, anche se proprio questo tratto, indubbiamente rilevante nella prima teorizzazione grotowskiana, non pare sempre (e inevitabilmente) interpretato nella sua reale portata di qualcosa – per citare Antonio Attisani – che voleva andare «oltre l'immedesimazione di Stanislavskij», ma non intendeva affatto una perdita di controllo da parte dell'attore, anzi voleva solo individuare una «condizione dell'attore-non-recitante, totalmente immerso nell'azione che sta compiendo». Certo pesava l'equivoco di quel «linguaggio non perfettamente coerente con le proprie pratiche» che Grotowski allora utilizzava⁴² e che, attraverso il progressivo affinamento, solo a posteriori ci è possibile precisare nei suoi compiuti percorsi.

Concludendo, la prima apparizione nell'agone internazionale di Grotowski si prospetta di ovvio rilievo storico per il suo valore simbolico e, al di là del contingente inizio dell'affermazione del regista polacco, per aver marcato pubblicamente l'irradiarsi di un potente influsso che avrebbe cambiato il panorama e la percezione stessa del teatro negli anni a venire. Del resto, considerando lo stesso specifico nor-

42. A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, Medusa, Milano 2006, pp. 108-109.

dico, non c' e storico o cronista teatrale di peso di quel periodo che non riconosca alla tournée di Grotowski (insieme a quella pressoch e concomitante del Living) di essere stata un dirompente punto d'avvio del rinnovamento del teatro in quell'area geografica⁴³ e – oggi   chiaro – da l  in tutto il mondo.

43. Cfr. il numero 7 del 1972 di «Teatrets Teori og Teknikk», dedicato al fenomeno dei *Gruppeteater i Norden*, e in particolare J. Langsted, *Rids om det ny teater i Danmark*, p. 43, oltre a K. Aspelin, *Nya impulser* cit., p. 51, che fa coincidere la presenza di Grotowski in Svezia con il rilancio delle teorie di Antonin Artaud (vedi anche la nota 35). L'influsso di Grotowski nei paesi nordici si sarebbe potenziato nel tempo grazie ovviamente alla presenza dell'Odin Teatret e ai vari seminari organizzati a Holstebro da Eugenio Barba e tenuti dal maestro polacco. Pur prendendo in assoluto atto di ci , S. Johansson (*Gruppeteater i Sverige*, p. 61) osserva che in Svezia, almeno sul movimento dei gruppi teatrali di base, politicamente impegnati, l'influenza di Grotowski continu  a restare nell'insieme inferiore a quella brechtiana. Proft ricorda di contro che un certo stile grotowskiano sarebbe stato rielaborato da registi come Ulf Ekeram (per esempio, nell'allestimento di *Tr m lning* di I. Bergman nel 1968), mentre J rleby mette in evidenza il consistente influsso che la lezione del polacco ha avuto nelle scuole svedesi per attori, anche tramite pedagoghi stranieri come Rudi Penka e Yat Malmgren (C.-E. Proft, *Skara Skolscen* cit., p. 52; A. J rleby, *Den heliga sk despelaren* cit., p. 44).