

L'uomo interiore e la sua azione. Jerzy Grotowski, l'eredità di Adam Mickiewicz e del romanticismo polacco*

Kris Salata

Una parola, la poesia resa attraverso le parole, è già fonte di infelicità per lo spirito, che così tradisce se stesso. Una parola scritta prova l'impotenza dell'atto. Già per gli antichi greci la poesia autentica designava il *fare*. *Poiesis* significa *azione*¹.

Il *Performer*, con la maiuscola, è un uomo d'azione. Non è qualcuno che fa la parte di un altro. È l'attuante [...]².

Non esiste alcun "essere" al di sotto del fare, dell'agire, del divenire; "colui che fa" non è che fittiziamente aggiunto al fare – il fare è tutto³.

Il 24 marzo del 1997, dal palcoscenico del Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi, un professore del Collège de France⁴ fresco di nomina, Jerzy Grotowski, tenne il suo discorso inaugurale dal titolo *La "linea organica" in teatro e nel rituale*. Nonostante il prestigio della circostanza e il bagno di folla che lo attendeva, Gro-

* La traduzione e le indicazioni bibliografiche italiane sono a cura di Giulia Randone. Quando non altrimenti indicato le note sono a cura dell'autore.

1. A. Mickiewicz, *Dzieła. Tom XI. Literatura Słowiańska. Wykład II*, Czytelnik, Warszawa 1955, p. 23, trad. G. R.

2. J. Grotowski, *Performer*, in *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, New York 1997, p. 376 (trad. it. in *Opere e sentieri*, II: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, p. 83).

3. F. W. Nietzsche, *Prima dissertazione*, in *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 2007, p. 34.

4. Il Collège de France, fondato a Parigi nel 1529 per promuovere gli studi umanistici, è sempre stato indipendente da qualsiasi università e libero da ogni supervisione esterna. Le sue lezioni sono aperte al pubblico e non richiedono né l'immatricolazione né il pagamento delle tasse. Il Collège non organizza esami né assegna attestati o lauree. Oggi il suo campo di studi comprende numerosi settori umanistici e scientifici. Il corpo insegnante, un numero costante di cinquanta professori con un potere collettivo di elezione nelle loro file, ha incluso molti eminenti studiosi come Roland Barthes, Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss. La nomina di Grotowski è stata la prima in campo teatrale e la terza assegnata a un polacco.

towski arrivò in ritardo di venti minuti, con indosso il consueto completo nero spiegazzato e portando sulla spalla una borsa da viaggio, dalla quale estrasse due fogli di carta coperti di appunti scritti a mano e un pacchetto di sigarette, oggetto della sua massima attenzione. Diversi tra i presenti descrivono l'ingresso di Grotowski come se «fosse arrivato direttamente dall'aeroporto»⁵, un'immagine dal significato sia simbolico che letterale per un emigrato dalla Polonia e dal teatro, in movimento sia nell'arte che nella vita⁶. Il palcoscenico del Théâtre des Bouffes du Nord era illuminato da un unico riflettore che rivelava un semplice tavolo e una sedia. Conoscendo l'estrema cura rivolta da Grotowski anche ai più piccoli dettagli delle sue apparizioni pubbliche alcuni degli ospiti potrebbero aver ritenuto difficile credere che il suo ritardo fosse accidentale. Era noto che il sommo regista, acuto conoscitore del processo di percezione che si sviluppa negli spettatori, facesse la sua comparsa proprio quando l'uditorio affollato era pronto per l'entrata⁷. Ciononostante è d'obbligo ricordare che, nel momento in cui tenne le sue lezioni al Collège de France, Grotowski stava combattendo con una malattia terminale, e questa potrebbe facilmente essere stata la causa del suo

5. K. Rutkowski, *Guślarz na katedrze*, in "Gazeta Wyborcza", 28.03.1997; Z. Osiński, *Grotowski: Źródła, Inspiracje, Konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, p. 217. Sia Rutkowski che Osiński hanno assistito al discorso e descrivono l'arrivo e il comportamento di Grotowski.

6. È facile intravedere nelle notizie biografiche il profilo di un Grotowski viaggiatore. Il peregrinare per l'India portando con sé solo lo stretto indispensabile, i viaggi in Asia centrale sulle tracce dei Dervisci, il decennio trascorso in giro per il mondo con il Teatr Laboratorium, anche il suo viaggio solitario in autostop attraverso gli Stati Uniti negli anni Settanta, consegnano l'immagine di un romantico girovago. Questa figura, tuttavia, offusca la vera natura di un viaggiatore solitario, nient'altro che un ospite nel suo ascetico appartamento di Wrocław, un autentico passante, a tal punto privo di legami con una dimora da accontentarsi di poco ovunque si trovasse. La sua partenza, simile a un esilio, da Opole e il suo stabilirsi a Wrocław furono solo la prima tappa nel trasferimento delle sue abitazioni, cui fecero seguito Irvine in California e Pontedera in Italia e, in ultimo, la destinazione finale presso il Monte Arunachala, in India, dimora di Sri Ramana Maharishi, dove le ceneri di Grotowski vennero sparse (non sepolte). Le abitazioni di Grotowski erano piccole e prive di mobili. Spesso dormiva su una coperta stesa direttamente sul pavimento. È necessario considerare la mobilità e il minimalismo come qualità essenziali sia per la sua arte che per la sua vita, e anche la mancanza di distinzione tra la sua arte e la sua vita. I nomi dati alle pietre miliari del percorso di Grotowski ne sono una testimonianza: *Per un teatro povero*, *Verso la cultura attiva*, "Peregrinazioni sulle tracce del Teatro delle fonti", Arte come veicolo; o il suo progetto discepolo Tracing Roads Across con il suo "Crossroads in Istanbul", "Bridging through Mediterranean Sea", "Eastern Meeting Place", ecc. Mobilità, viaggio, essere in divenire sono concetti fondamentali per l'essenza del lavoro di Grotowski. Egli infatti dubitava di sistemi, concetti, delle forme cristallizzate, del tradimento della vera creatività nella vita e nell'arte. Cercava ispirazione nel primo movimento dello chassidismo e del cristianesimo e in molte altre pratiche religiose e culturali del mondo, dichiarando la loro conseguente istituzionalizzazione un esaurimento dell'impulso originale che le aveva fatte nascere.

7. In occasione di un colloquio con l'autore, Ludwik Flaszen, direttore letterario del Teatr Laboratorium e collaboratore di Grotowski dal 1959 fino alla dissoluzione del teatro nel 1981, ha ricordato un'occasione in cui centinaia di giovani rimasero accampati per giorni nella stanza al piano inferiore del Teatr Laboratorium in attesa di un colloquio faccia a faccia con Grotowski nella "stanza Apocalypsis": «Una persona che arriva deve sottoporsi a una prova. Deve *volere*, deve aspettare. E allora può essere pronta. E allora piange. Cosa vuol dire piangere nella stanza in cui è stata rappresentata *Apocalypsis?*» (L. Flaszen, luglio 2004, Wrocław, Polonia).

ritardo⁸. Parlò lentamente e tranquillamente, ma con passione, per due ore di fila, accompagnato solo dal silenzio vigile degli ascoltatori. Guardò a malapena gli appunti e improvvisò spaziando dalla storia alla filosofia del lavoro di tutta una vita.

Nelle sue osservazioni iniziali Grotowski rese onore ad Adam Mickiewicz (1798-1855), un altro professore polacco del Collège de France che, centocinquant'anni prima, aveva tenuto un ciclo di lezioni di Letteratura slava. La cattedra di Letteratura slava di Mickiewicz, così come quella di Antropologia teatrale di Grotowski, era stata creata appositamente per lui come tributo a un artista di indiscussa levatura. La lezione di Grotowski conserva per molti versi lo spirito della tradizione romantica e, in particolare, della cifra espressiva polacca rappresentata da Mickiewicz, poeta, drammaturgo, pensatore, mistico, oratore e anch'egli rifugiato politico e pellegrino apolide.

Il lavoro di Grotowski rappresenta una continuazione di alcune idee romantiche e, soprattutto, una risposta all'appello, formulato da Mickiewicz, per un teatro che ambisse alla poesia drammatica, riassunta nel romanticismo polacco. Se nel campo dell'artigianato teatrale possiamo collocare il lavoro di Grotowski (come affermava egli stesso) nel solco di quello di Stanislavskij e, negli ambienti polacchi, anche in quello del Teatr Reduta⁹ di Osterwa e Limanowski, nelle regioni più nascoste della tradizione artistica, filosofica, culturale e spirituale, Grotowski può essere compreso più accuratamente attraverso la sua relazione con il romanticismo e, in particolare, con Mickiewicz, dal quale il Teatr Laboratorium prese in prestito il detto: «[riti] pieni di stregonerie o di cerimonie sacrileghe»¹⁰. Grotowski aveva messo in scena il dramma poetico di Mickiewicz *Gli avi* nel 1961 e un'altra importante opera romantica, il *Kordian* di Juliusz Słowacki, nel 1962. Słowacki era stato, inoltre, autore dell'adattamento polacco de *Il principe costante* di Calderón, che Grotowski aveva messo in scena nel 1965, e del poema drammatico *Samuel Zborowski*, che aveva dato il via alla lunga incubazione di ciò che, alla fine degli anni Sessanta, sarebbe diventato *Apocalypsis cum figuris*. Con *Akropolis*, basato sul dramma del neoromantico Stanisław Wyspiański, il Teatr Laboratorium sembra diventare la scena moderna del romanticismo polacco, un'affermazione che viene spesso ripetuta ma che di rado viene approfondita nella letteratura in lingua inglese¹¹ e, ciò che è interessante, forse non ancora a sufficienza nella letteratura critica

8. Grotowski affrontò il suo appuntamento al Collège de France con la massima serietà, raccogliendo tutte le forze rimastegli, per settimane, prima delle sue lezioni. Al termine di una delle ultime svenne dietro le quinte.

9. Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski, fondatori del Teatro Reduta, leggendaria compagnia e laboratorio teatrale polacco del periodo tra le due guerre. Vedi Z. Osiński, *Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre*, in "TDR", T198, estate 2008, frammenti di *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003. In italiano vedi anche Z. Osiński, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorium*, in "Teatro e Storia", 2, ottobre 1990, pp. 259-300.

10. A. Mickiewicz, *Dziady*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998, pp. 164-5, trad. dell'autore (trad. it. *Dziady. Corrado Wallenrod e brevi componimenti*, La Fenice, Roma 2006, p. 128).

11. Cfr. A. Kuharski, *Jerzy Grotowski: Ascetic and Smuggler*, in "Theater", 29/2, 1999, pp. 10-5.

in lingua polacca¹². Se la ragione della lacuna degli studiosi occidentali può risiedere nella mancanza di familiarità con le sfumature del fenomeno romantico polacco, è piuttosto la canonizzazione del periodo da parte della critica letteraria a lasciare agli studiosi polacchi di teatro poco spazio di manovra.

Il complesso della letteratura critica consacrata a Mickiewicz richiede una seria operazione di chiarificazione, in considerazione della specificità e complessità del *milieu* culturale polacco, in cui orgoglio nazionale e impegni politici diventano elementi difficili da discernere. Inoltre gli esiti della fase matura del lavoro di Mickiewicz e Grotowski sono tuttora oggetto di fiere controversie e ciò richiede un'analisi attenta¹³. Nel presente articolo mi concentrerò su ciò che il confronto tra le loro rispettive vite di lavoro rivela a proposito dei loro complessi lasciati, resi poco chiari da una presunta, percepita o confessata prossimità al misticismo. Mi soffermerò, inoltre, sul tema dei rispettivi distacchi dall'arte tradizionalmente intesa (benché in evoluzione), in favore del lavoro sull'uomo interiore e di quella forma d'arte in cui la vita dell'artista diviene un atto performativo (*doing*), tutto nel perfetto stile del romanticismo polacco¹⁴.

L'atto di rinvenire le fonti della tradizione e dell'ispirazione all'interno del contesto culturale nel caso di Grotowski diventa uno studio in direzione della feno-

12. Zbigniew Osiński, il più prolifico autore di scritti su Grotowski, seguito da Leszek Kolankiewicz, ammette che il rapporto tra Grotowski e Mickiewicz/il romanticismo necessita ancora di uno studio approfondito. Zbigniew Osiński, *Grotowski: Źródła, Inspiracje, Konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, p. 186; L. Kolankiewicz, *Mały Wielki Wóz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, p. 326. Alcuni passi in questa direzione sono stati mossi da Małgorzata Dziewulska, i cui due articoli cito in questo capitolo, e da Zbigniew Majchrowski nella recensione di un libro: M. Dziewulska, *Ogniokrad*, in "Teatr", 3, 1992, pp. 14-21, *Romantyzm trzeźwego wieku*, in "Didaskalia", 69, ottobre 2005, pp. 49-52; Z. Majchrowski, *Kim był Jerzy Grotowski?*, in "Odra", 1, 2000, p. 44.

13. Il coinvolgimento di Mickiewicz in una setta mistica e il suo allontanamento dalla scrittura in favore dell'attivismo religioso e politico hanno suscitato negli studiosi e nei critici una reazione negativa, che spazia dalla perplessità all'aperta critica: è questo un argomento su cui mi soffermerò più avanti. Per quanto riguarda Grotowski è sufficiente segnalare alcuni recenti articoli in cui egli è violentemente criticato con argomentazioni analoghe a quelle che avevano contraddistinto le accuse nei suoi confronti prima che ottenesse il riconoscimento mondiale. Un giornalista ed ex collega di Grotowski lo accusa di aver manipolato i suoi collaboratori per poi tradirli: «[Grotowski] era un narcisista, con una sconfinata brama di riconoscimenti, ammirazione e fama, un narcisista desideroso di governare le anime» (J. Dobrowolski, *Wspomnienie o Grotowskim*, in "Res Publica Nowa", 3, 2005). Un esponente della generazione più giovane riflette sull'«anti-teatro» di Grotowski che «non ha attecchito» dal momento che «siamo persone intelligenti e non stupidi che si bevono qualunque cosa» (W. Tomczyk, *Bezczelność i talent* [Impudenza e talento], in "Teatr", 10, 2006, p. 44). Il biografo di Grotowski, in un capitolo del suo recente libro, dichiara in maniera sgradevole: «Il grande insegnamento impartitomi da Grotowski nell'ultimo periodo della sua vita sta nel ritenere che prospettive e ideali non abbiano alcun significato per i rapporti interpersonali e che ciò che vale siano gli accordi, i disaccordi e il risultato che se ne ricava. Mi sono occorsi diversi anni per cominciare finalmente a capirlo» (Z. Osiński, *Meetings with Grotowski*, in "Didaskalia", 87, ottobre 2008).

14. Halina Filipowicz suggerisce di considerare le performance orali di Mickiewicz, che comprendevano improvvisazioni poetiche, discorsi e lezioni accademiche, come arte performativa. H. Filipowicz, *Performing Bodies, Performing Mickiewicz: Drama as Problem in Performance Studies*, in "The Slavic and East European Journal", 43/1, 1999, pp. 1-18.

menologia antropologica: antropologia a causa degli aspetti di scelta ed evidente continuità con una specifica tradizione, e fenomenologia per via dell'innato interesse che l'autore nutre per il fenomeno culturale, da lui considerato in virtù della sua funzione storica individuale, e non solo sociale. L'eredità artistica è sempre il risultato di una combinazione di condizioni culturali e inclinazioni individuali, risposta e scelta. È una fedeltà rivendicata nei confronti di chi, in un contesto storico-culturale, si riconosce come ricercatore lungo lo stesso sentiero, compagno d'armi che pone interrogativi analoghi. Il romanticismo polacco, che Grotowski accoglie sia come contesto culturale prossimo sia come scelta consapevole, può farci comprendere il filo conduttore di una vita di lavoro che, originatasi da Stanislavskij e Mejerchol'd sulla scena teatrale, matura nella performance senza spettatori dell'«uomo interiore».

Prima di procedere ritengo doveroso fornire al lettore una panoramica sul romanticismo polacco, incentrata in modo particolare su Mickiewicz, e un'analisi del suo storico discorso (Lezione XVI) tenuto al Collège de France nel 1843, nel quale affermò la capacità del dramma romantico slavo di riportare in vita il teatro europeo. Nella sua lezione Mickiewicz richiamò l'attenzione sui cantastorie del popolo slavo e sul loro utilizzo dei miti, degli elementi soprannaturali e di tecniche performative risalenti a Omero, quale orientamento che il teatro futuro avrebbe dovuto seguire, e lanciò una sfida e un appello affinché le future generazioni di polacchi creassero un teatro degno della loro cultura popolare e della loro letteratura romantica. Il discorso, uno dei più influenti nella storia del teatro polacco, fu trascritto a partire dagli appunti non autorizzati di qualcuno (come Grotowski, anche Mickiewicz improvvisava le sue lezioni)¹⁵, successivamente tradotto dal francese in polacco e, pubblicato dopo la morte dell'autore, ispirò, oltre a Grotowski, una serie di artisti teatrali del xx secolo: Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Miron Białoszewski, Leon Schiller, Tadeusz Kantor e Włodzimierz Staniewski (del Centro di pratiche teatrali Gardzienice), i quali o respinsero l'istituzione teatrale o ne espansero radicalmente i confini¹⁶.

Sono perfettamente conscio che questa linea della tradizione della cultura popolare slava abbracciata dai mistici del romanticismo può essere difficile da spiegare al di fuori del suo contesto (ha già dato prova di esserlo al suo interno). Alcuni sostengono che sia tutto parte di «una conoscenza segreta, qualcosa che solo lo spirito slavo può comprendere»¹⁷. Ciononostante esiste un filone fenomenologico

15. «Sono cristiano... mi ricordavo il passo della Bibbia in cui a chi desiderava parlare di grandi verità era fatto divieto di presentarsi con frasi già pronte [...]. Perciò ho accolto come una regola quella di non preparare mai i miei discorsi in anticipo» (A. Mickiewicz, *Dziela*, Czytelnik, Warszawa 1998, 1986-2000, p. 177, trad. G. R.).

16. Osiński, *Grotowski: Źródła, Inspiracje, Konteksty*, cit., p. 219.

17. Anatolij Vasil'ev utilizza questa frase quando riflette su ciò che Grotowski ha trovato in Stanislavskij. Nel suo breve intervento Vasil'ev ricorda come, nel corso di una recente conferenza su Stanislavskij, gli sia stato domandato se non sentisse gratitudine nei confronti degli americani che avevano salvato il sistema di Stanislavskij. Ha risposto: «Ringrazio molto gli americani» e ha osservato che, se-

che può emergere dalle sfumature culturali ma che, in definitiva, tende a oltrepassarle – qualcosa che Grotowski aveva cercato nello gnosticismo, nella filosofia orientale, così come nelle performance rituali di molte tradizioni orali. Probabilmente il rapporto tra Mickiewicz e Grotowski può svelare le origini di una ricerca delle fonti primordiali del lavoro del performer non limitata da confini culturali.

Contesto storico

Dopo l'arrivo a Parigi nel 1834, Mickiewicz condusse un'esistenza da rifugiato, piangendo il crollo dello Stato polacco e desiderandone ardentemente la restaurazione¹⁸. Poeta, intellettuale e, da quel momento, professore al Collège de France, tentò di mobilitare potenziali alleanze politiche presso i circoli liberali europei che già percepivano i venti imminenti della Primavera delle Nazioni del 1848. La crisi del sistema feudale che sottendeva l'ordine del mondo e la corrispondente crescita dell'identità nazionale parvero creare un'opinione pubblica simpatizzante per una Polonia che appariva come una tragica eroina sulla scena politica europea.

In effetti la Polonia, eroica e tragica, risalta per la sua unicità profondamente riflessa nell'atteggiamento e nella mentalità dei polacchi. L'orgoglio generato da seicento anni di estensione territoriale e potere militare e politico, protrattisi fino al XVII secolo, dovette supplire al deterioramento della Polonia, al suo sacrificio per mano degli Stati confinanti e alla sua conseguente sparizione dalla mappa dell'Europa per i due secoli successivi. Questo lasso di tempo fu profondamente segnato da insurrezioni e guerre combattute da polacchi con indosso uniformi appartenenti a differenti eserciti stranieri, spesso schierati l'uno contro l'altro ma sempre in lotta per un unico obiettivo: la restaurazione dello Stato nazionale. A partire dal 1772 (e fino al 1818) la nazione polacca conservò la sua identità resistendo agli sforzi degli occupanti di annientarne la lingua e la cultura. A dispetto delle politiche repressive condotte con varia intensità nel territorio diviso della Polonia (o forse proprio a causa di esse) la letteratura polacca fiorì dando espressione a quelle che da allora sono riconosciute come la migliore poesia lirica ed epica e il migliore dramma poetico. Quattro di quelli che, nel novero dei più grandi poeti polacchi di tutti i tempi, sono considerati i più famosi romantici, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki (1809-1849), Cyprian Norwid (1821-1883), e Zygmunt Krasiński (1812-1859), trascorsero la maggior parte della loro esistenza a Parigi, dove poi morirono da rifugiati¹⁹.

condo lui, è stato Grotowski a salvare gran parte dell'eredità di Stanisławski. Z. Osiński, *Dwa spokania Moskiewskiej szkoły Vasiliewa z Grotowskim*, "Pamiętnik Teatralny", Warszawa 2001, p. 259.

18. Russia, Prussia e Austria si spartirono e annesero la Polonia con tre diversi atti politici, nel 1772, 1793 e 1795: in quest'ultima data lo Stato polacco venne soppresso. A dispetto di tre principali tentativi di insurrezione (nel 1794, 1831 e 1863), la Polonia non riacquistò l'indipendenza fino alla fine della Prima guerra mondiale, nel 1918.

19. Mickiewicz morì nel 1855 durante un'epidemia di colera in Turchia, dove si era recato per aiutare a radunare le legioni polacche durante la guerra di Crimea. Il suo corpo fu inviato a Parigi, dove

In quanto movimento artistico e intellettuale piuttosto amorfo, il romanticismo dell'Europa occidentale accoglie l'individualismo, il soggettivismo e lo spiritualismo, attraverso i quali si oppone alle visioni scientifiche del mondo dell'Età della Ragione. Ribelle nei confronti di alcuni aspetti dell'Illuminismo, il romanticismo si volge in cerca di ispirazione ai miti e ai rituali pagani e legittima la tradizione orale "inferiore" attraverso l'arte "superiore". Questo tratto ugualitario del romanticismo si rispecchia nelle insurrezioni della Primavera delle Nazioni, che mobilitarono un ampio spettro della società in nome di imperativi politici e sociali eterogenei, in diverse parti dell'Europa e degli Stati Uniti. Senza un obiettivo simile, l'unico elemento comune alla diaspora romantica è la nascita del soggetto, cioè la comparsa di un concetto moderno di nazione e il passaggio a un senso di fedeltà e impegno nazionale piuttosto che locale (concepito in maniera feudale). Se i teorici dell'Illuminismo avevano avviato un discorso su questioni inerenti la società, i romantici li avevano sfidati sul piano della rappresentazione, accogliendo il "sentimento" sepolto nell'inconscio collettivo e la sua espressione tra i gruppi sociali operanti all'interno della tradizione orale (abitanti di piccoli villaggi e contadini). Tuttavia, l'atteggiamento ribelle e rivoluzionario che aveva sconvolto i modelli di progresso umano e sociale "scientifici" e "ordinati" era stato, di fatto, profondamente totalizzante, capace di includere sia la parte soggettiva che intersoggettiva della percezione umana del mondo. Attraverso il lavoro di Grotowski, il romanticismo assume l'aspetto di una ricerca di totalità che l'umanità si è lasciata sfuggire negando a se stessa l'"inconscio" nascosto nelle sue naturali radici culturali.

La versione polacca del romanticismo unisce patriottismo, liberalismo, cattolicesimo, paganesimo e misticismo con la concreta missione politica di difendere l'identità nazionale e, infine, ripristinare lo Stato. Agisce nello spirito di un *pan-poeticismo*, una visione del mondo che pone la poesia al di sopra di tutte le altre arti e persino della religione. Il poeta romantico polacco assurge al rango di sacerdote e profeta, di guru, che attraverso il genio della propria parola (sia orale che scritta) può destare i cuori dei polacchi guidandoli prima verso la grandezza spirituale e poi verso l'indipendenza nazionale. Per quanto i suoi obiettivi fossero politici e connessi agli interessi nazionali in pericolo, Mickiewicz ambiva a mobilitare l'anima individuale. Credeva, infatti, che un lavoro personale su se stessi fosse utile alla causa della nazione polacca, un passo verso il riscatto della sua autonomia.

Il romanticismo polacco appoggia, inoltre, la fede messianica nell'importanza della Polonia nelle vicende del mondo. La perdita dell'indipendenza della Polonia, martire/Cristo di tutte le nazioni prescelto da Dio, doveva servire come sacrificio necessario alla salvezza del mondo. È difficile spiegare quanto questo atteggiamento abbia aiutato generazioni di polacchi che vivevano sotto governi stranieri repressivi a non perdere la speranza, nonostante, dal XIX secolo a oggi, il patriottismo polacco sostenga un'ambizione quasi irrazionale. Si possono trovare tracce di

venne sepolto. Nel 1890 i resti furono portati in Polonia e sepolti, insieme a quelli dei re polacchi, nel santuario nazionale di Cracovia.

messianismo in alcune “interpretazioni” della comparsa del movimento di Solidarność nel 1980, dell’elezione del papa polacco, della legge marziale del 1981, della cancellazione pacifica del governo filosovietico nel 1989 o, più recentemente, dell’unione della Polonia alla “coalizione” anti-irachena guidata dagli Stati Uniti e composta da quattro nazioni. Se al mondo la presenza della Polonia in mezzo a Stati Uniti, Gran Bretagna e Australia è parsa stravagante, ciò è dovuto alla generale mancanza di familiarità con l’aspetto messianico del patriottismo polacco e dell’ambizione politica, forgiati da una letteratura romantica in cui Adam Mickiewicz svolge un ruolo di primo piano. Semplicemente, la Polonia e i polacchi non hanno mai smesso di identificarsi con gli eroi romantici²⁰.

Invero è difficile sovrastimare l’influenza che il movimento romantico ha avuto sulla mentalità e sulla cultura polacca. Małgorzata Dziewulska dichiara che ogni generazione riscopre in esso una sorgente di fascino rivoluzionario:

Solo nell’indice dei libri di testo [il romanticismo] è annoverato, tra gli altri periodi letterari, come un semplice capitolo. In realtà, il romanticismo regna su tutti gli altri periodi. La sua posizione deriva, in parte, dal ruolo che ha giocato nella storia. Ma soprattutto dal fatto che nessun altro movimento letterario in lingua polacca ha raggiunto simili vette artistiche, ricchezza di pensiero e audacia poetica. Esso dà forma alle sommità dello spirito del linguaggio. Tutto ciò che è importante in poesia e nel dramma scaturisce da questa sorgente, tutto ciò che è tormentato e incerto in teatro trova la sua strada verso [il romanticismo]²¹.

Analizzando l’influenza del movimento romantico sul teatro polacco, Ludwik Flaszen, collaboratore di Grotowski, ne tesse le lodi giudicandolo una ispirazione e una sfida a livello individuale, causa di visioni ardite o perfino di ossessioni, stimolo a una risposta artistica intrepida e impulso verso uno sconvolgimento creativo. Minimizza di proposito il ruolo di monumento culturale ed eredità nazionale svolto dal romanticismo e afferma, invece, che ogni cosa di valore sulla scena del post-romanticismo polacco si è manifestata nello spirito di ribellione, derisione, ironia, rabbia, blasfemia e trasgressione che caratterizza la coscienza romantica. Anche eminenti modernisti come Witkiewicz e Gombrowicz reagiscono in sintonia con la rivolta romantica. A differenza di gran parte dell’establishment letterario, Flaszen vede nel romanticismo un fenomeno profondamente contemporaneo

20. Dal momento che, su tale argomento, esiste un’ampia classe di fonti letterarie polacche segnalerò al lettore solo un libro recente, opera di colei che è probabilmente la più competente studiosa del romanticismo e del suo eco nella cultura polacca. Secondo Maria Janion: «L’opera romantica e postromantica manifesta costantemente quello stato di doloroso oblio e non-riconoscimento. Si esprime in un peculiare trauma slavo, nell’appartenenza alla schiera dei più deboli e dei vinti, degli asserviti e degli umiliati, di coloro che sono privati di una qualche nascosta eredità, ingiustamente dimenticati o messi da parte, o schiacciati dal processo definito progresso storico» (M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna* [L’incredibile cultura slava], Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, p. 28, trad. G. R.).

21. M. Dziewulska, *Romantyzm trzeciego wieku*, in “Didaskalia”, 69, ottobre 2005, p. 49, trad. G. R. da quella inglese dell’autore.

proprio perché accoglie lo sconvolgimento. Secondo Flaszen tutta l'avanguardia polacca era, al momento della sua fondazione, intimamente romantica, anche se sorta in opposizione al romanticismo, e aggiunge: «concepire il romanticismo come una nobile tradizione equivale a un tradimento; l'erezione di un altare per un eretico, la civilizzazione di un "destino caotico"»²².

Nel 1979, a Milano, durante una conferenza dedicata a Grotowski, Konstanty Puzyna, un critico letterario progressista, si era riferito al dramma romantico come a un rituale iniziatico: «in questa accezione iniziazione significa sottoporre qualcuno a tentativi sempre più intensi di shock cognitivo, per mezzo del quale si attraversano i confini e si entra in un'altra dimensione in cui è possibile percepire la verità direttamente per mezzo di tutto il proprio sé»²³. Intervenedo alla conferenza, Grotowski aveva sottolineato la presenza dello spirito del romanticismo in una coraggiosa azione individuale: «Qual è un atteggiamento romantico? In Polonia è la tua personale risposta alla vita e alla storia».

In accordo con questa idea la risposta di Grotowski al teatro e agli stessi romantici attraverso la propria eterodossa rappresentazione dei loro «irrappresentabili» poemi drammatici lo colloca senza dubbio tra coloro che posseggono un «atteggiamento romantico», che riconoscono e seguono ciò che per loro è necessario e confrontano il mondo con e attraverso esso. Perciò il cammino di Grotowski verso l'Arte come veicolo, o il «teatro interiore», si schiera con l'essenza dello spirito romantico. Equilibra (o contrasta) il suo pessimismo nei confronti dell'umanità con una perseverante speranza riposta nel potenziale del singolo in quanto *essere umano completo (totale)*, atteggiamento che condivideva con Mickiewicz che aveva coniato l'espressione²⁴.

L'impressionante produzione letteraria²⁵ di Mickiewicz include opere del suo relativamente breve "periodo poetico" (1821-1835), come i drammi poetici *Dziady cz. II e IV*, *Dziady cz. III* (*Gli avi parte II e IV*, *Gli avi parte III*), depositari di una parte significativa dell'identità culturale, individuale e nazionale, polacca. A causa della complessità di queste opere e della conseguente abbondanza di letteratura da esse derivata mi soffermerò unicamente su pochi aspetti scelti connessi con Grotowski. Il ciclo de *Gli avi*, che può essere descritto, utilizzando un vasto assortimento di "attributi romantici", come patriottico, politico, pan-poetico, messianico e blasfemo, fu ispirato da uno dei più antichi rituali pagani, i *Dziady* (gli antenati), da cui Mickiewicz trasse il titolo. Il rito, che implica l'offerta di cibo e bevande agli spiriti degli antenati nei cimiteri, è stato assorbito, diffuso e sostituito dalla Chiesa cattolica con la festa di Ognissanti, ma ancora oggi si conserva in qualche misura, nel-

22. *Ibid.*

23. *Ivi*, p. 51.

24. J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, in "Dialog", 3, 1980, pp. 112-20.

25. Il complesso dell'opera di Mickiewicz [*Dziela*] comprende 274 scritti di vario genere (trattati, traduzioni, saggi, sonetti, ballate, poemi epici e drammatici, discorsi, lezioni e lettere) composti tra il 1815 e il 1855 e raccolti in diciassette volumi di considerevoli dimensioni. A. Mickiewicz, *Dziela*, Czytelnik, Warszawa 1998.

la sua forma pagana, tra i contadini²⁶. Mickiewicz fa del rito l'evento centrale della II e IV parte de *Gli avi*. In questo modo ricollega di nuovo la letteratura drammatica all'elemento sovrannaturale ancora esistente nella tradizione orale e rinnova così la ricerca del teatro delle sue origini ontologiche. La frase di Mickiewicz tratta da *Gli avi*, «[riti] pieni di stregonerie o di cerimonie sacrileghe», diventa per il Laboratorio di Grotowski un motto e un modo di definire l'evento teatrale. Nel componimento poetico di Mickiewicz l'eroe sfida il Prete: «Concedici di nuovo gli Dziady!» e il Prete risponde:

Ma quei convegni notturni nella cappella, in luoghi solitari o in grotte sotterranee, pieni di stregonerie o di cerimonie sacrileghe, rafforzano il nostro popolo nella profonda ignoranza: di là le strane leggende, mille superstizioni sugli spiriti notturni, sui vampiri e i malefizi²⁷.

Il Teatr Laboratorium ricerca ciò che Ludwik Flaszen chiama «psiche arcaica», una condizione di integrità dell'uomo, in armonia con il mondo naturale e sovrannaturale: «Il nostro lavoro è un tentativo di risuscitare gli aspetti arcaici del teatro. Non siamo moderni ma, al contrario, del tutto tradizionali»²⁸. Nonostante il suo valore intellettuale, il teatro per Flaszen rimane connesso alla magia:

44 questi contenuti possono essere altamente intellettuali, critici e illuminati, tuttavia, in teatro, essi vivranno attraverso formule magiche. [...] Ciò avviene poiché il teatro è *liberazione dei demoni*, anche se nega a se stesso la propria identità originaria e indossa le parrucche della dottrina e la disciplina della mente²⁹.

La ribellione romantica di Flaszen «contro il dominio del razionale» ricorda quella di Konrad, un personaggio del frammentario *Gli avi parte III* di Mickiewicz. Il celebre poema drammatico contiene «la Grande Improvvisazione», un monologo che esemplifica il sistema di pensiero del romanticismo polacco in tutta la sua gloria *pan-poetica*. Dal momento che questo famoso testo ha profondamente influenzato l'assetto del teatro polacco del XX secolo ne esaminerò le caratteristiche principali.

Imprigionato a causa del suo coinvolgimento in una organizzazione patriottica clandestina, Konrad, l'eroe del dramma di Mickiewicz, da romantico poeta dell'amore si trasforma in poeta militante al servizio della causa nazionale. Solo nella sua cella, esegue la sua improvvisazione poetica dinanzi a Dio stesso³⁰:

26. L. Kolankiewicz, *Dziady: Teatr Święta Zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, p. 31. In italiano è stato tradotto un estratto del libro: cfr. L. Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in "Teatro e Storia", XV, 22, 2000, pp. 53-95, trad. di L. Petti Lehnert e M. Fabbri.

27. Mickiewicz, *Dziady. Corrado Wallenrod e brevi componimenti*, cit., p. 128.

28. Dziewulska, *Romantyzm trzeźwego wieku*, cit., p. 51, trad. G. R.

29. Kolankiewicz, *Dziady: Teatr Święta Zmarłych*, cit., p. 53, trad. G. R.

30. Il termine "improvvisazione" richiama qui la situazione drammatica in cui l'eroe manifesta la

A voi, oh miei canti, non fan d'uopo né occhi, né orecchie umani!
Nuotate nelle profondità dell'anima mia,
brillate sulle sue altitudini,
come torrenti sotterranei, come stelle d'oltre cielo.

Tu oh Dio, tu o Natura, date ascolto!
È una musica degna di voi, è un canto degno di voi:
io sono il maestro!³¹

Con «i canti che nuotano nell'anima» e la natura e Dio come unici testimoni, Konrad dichiara la sua performance un lavoro interiore. L'isolamento della cella in prigione riproduce il suo isolamento artistico, in cui il linguaggio rimane come traccia del grande lavoro poetico dell'anima. Segue poi una presa di posizione sulla non rappresentabilità del genio artistico:

Dov'è l'uomo che comprenderà tutto il pensiero dei miei canti,
che abbraccerà con l'occhio tutti i raggi della mia anima?
Sciagurato chi per gli uomini affatica la parola e la lingua!
La lingua mente alla parola e la parola mente al pensiero:
il pensiero vola via rapido dall'anima prima che si frantumi in parole,
e le parole affogano il pensiero e sul pensiero tremano
come la terra sopra un fiume sotterraneo invisibile;
forse che gli uomini al tremito della terra indovineranno la profondità della corrente?
Forse che comprenderanno dove essa si dirige?

Il sentimento circola nell'anima, si accende, s'infuoca
come il sangue nelle sue cavità profonde, invisibili;
quanto sangue gli uomini scorgeranno sul mio volto,
altrettanti sentimenti scopriranno nei miei canti.

Konrad sembra dubitare dell'efficacia del linguaggio e della capacità del significante di evocare la profondità dell'arte, che risiede nel processo interiore dell'artista. Suggestisce che l'opera non si trovi nella forma ma piuttosto nel processo interiore che la forma indica appena, e la via per ricevere l'opera d'arte effettiva passerebbe attraverso una relazione non mediata, possibile solo tra Uomo e natura e tra Uomo e Dio:

Di Dio, della natura sono degni questi canti!
Il canto è grande, il canto è creazione;
un tal canto è la forza, l'azione,
un tal canto è l'immortalità!

sua abilità poetica in un confronto con un testimone silenzioso. Si riferisce a un genere della performance oratoria, di moda tra i romantici, che fu particolarmente promosso da Mickiewicz.

31. Mickiewicz, *Dziady. Corrado Wallenrod e brevi componimenti*, cit., p. 160 e *passim* per le ulteriori citazioni.

Questa ammirazione del poeta verso se stesso, in apparenza superba, ha una natura prometeica piuttosto che narcisistica. Egli è la causa della nazione intera:

[...] questo amore non si posò sopra un uomo soltanto,
come l'insetto su un fiore di rosa,
non sopra una sola famiglia, non sopra una sola epoca:
io amo tutta una nazione. Ho stretto fra le mie braccia
tutte le sue generazioni passate e future,
me le sono strette qui sul petto,
come un amico, un amante, uno sposo, come un padre;
voglio rialzarla, renderla felice,
voglio con essa meravigliare il mondo intero...
Non ne ho il mezzo e qui venni a investigarlo.
Venni armato di tutta la potenza del pensiero.

Questa eruzione di pan-poetica è subito seguita da una blasfema deificazione del sentimento poetico e dalla pretesa del poeta di un potere totalitario sulle anime, un modo per innestare la causa nazionale su un imperativo religioso:

E questa forza io non l'attinsi all'albero dell'Eden,
al frutto della scienza del bene e del male,
non ai libri, né alle tradizioni,
né alla soluzione dei problemi, né a magiche investigazioni:
io nacqui creatore!
Di là mi sono venute le forze, d'onde a te derivarono le Tue;
perché anche Tu non le hai cercate, le possiedi;
non hai timore di perderle e anch'io non lo temo.
[...]
Questo potere che ho sulla natura,
voglio esercitarlo sull'anima umana;
come con un cenno governo gli uccelli e le stelle,
altrettanto debbo governare i miei simili;
non con le armi – l'arma ribatte l'arma;
non col canto – lentamente agisce;
non con la scienza – presto marcisce;
non con i miracoli – è troppo strepitoso;
voglio governarli con quel sentimento che è in me!
Governarli, come Tu fai, tutti, sempre e misteriosamente!
Ciò che io desidero, subito lo indovinino,
lo compiano, e con ciò si rendano felici:
e se si opporranno, che soffrano e muoiano!
Che gli uomini siano per me come i pensieri e la parola,
da cui, quando voglio, sorge un edificio di cantici!
Dicono che Tu regni così!
Sai che io non ho corrotto il pensiero, che non ho guasta la parola,
se mi concedi un eguale impero sulle anime
io creerò la mia nazione come un inno vivente,

e farò un prodigio più grande dei Tuoi:
intonerò il canto della felicità!

[...]

io voglio avere quella stessa potenza che Tu possiedi,
voglio regnare sulle anime come vi regni Tu.

Seppure blasfema, questa richiesta di un potere sulle anime, simile a quello divino, affidato unicamente alla sensibilità del poeta, può essere letta come una contestazione dei mezzi (armi, canto, scienza, miracoli), cioè della forma e del segno. Tuttavia, ciò che si manifesta come desiderio ardente di una ricezione immediata del sentimento artistico, che mette in discussione il modo in cui Dio esercita la propria autorità (ad esempio attraverso «miracoli strepitosi»), implica poi un altro messaggio di sfida. L'ardito confronto del poeta con Dio («io nacqui creatore! Di là mi sono venute le forze, d'onde a te derivarono le Tue») riecheggia il tema gnostico del potere esoterico dell'Uomo acquisito non attraverso l'istruzione o l'indagine empirica ma attraverso l'autorivelazione: argomento che ritengo di fondamentale importanza in Grotowski e sul quale mi soffermo altrove. Dobbiamo considerare, tuttavia, che quando infine Konrad trasgredisce in modo essenzialmente romantico, chiamando Dio «scienza», lo fa nell'interesse dell'Uomo rivelato. Lui o lei si completa, i sentimenti e il mondo interiore soggettivo hanno la precedenza sulla ragione oggettiva, diviene cioè «essere umano completo» o «totale»:

Tu taci? Taci?... Adesso so, adesso t'ho conosciuto;
ho compreso chi sei Tu, e come governi!
Bugiardo chi ti chiamò amore,
Tu sei soltanto scienza!
Gli uomini giungeranno a conoscere le tue vie col pensiero, non col cuore;
col pensiero non col cuore essi scopriranno dove sia l'arsenale delle tue armi.
Quegli soltanto che sgobba sui libri,
sui metalli, sui numeri, sui corpi cadaverici,
quegli soltanto è pervenuto a impadronirsi di una parte della Tua potenza:
troverà un veleno, la polvere, il vapore,
troverà la scintilla, il fumo, lo scoppio,
inventerà la legalità e la malafede per i dotti e gli ignoranti.
Ai pensieri hai ceduto l'uso del mondo.

Konrad accosta il mondo governato unicamente dalla ragione, con la sua prevalente espressione empirica, materialista e scientifica, all'amore paterno che prova per la sua nazione:

Adesso mi sono incarnato con l'anima della mia patria,
nel mio corpo ho assorbito la sua anima,
io e la patria siamo tutt'uno;
mi chiamo milione: perché per milioni
amo e soffro tormenti.

Io guardo ansioso verso la mia misera patria
come un figlio verso il padre attaccato alla ruota;
sento tutti i dolori di un popolo,
come una madre sente nel grembo i dolori del suo frutto.

Collocando sulla scena virtuale un eroe drammatico che è un poeta-profeta e che, per mezzo della propria performance orale, pan-poetica e autocelebrativa, si impadronisce di un ruolo di dimensione prometeica, Mickiewicz si prende gioco della propria ambizione. Il ciclo de *Gli avi* mescola figure storiche realmente esistite con personaggi e avvenimenti fittizi, come a voler sostenere che l'opera d'arte sia un atto che si confronta direttamente con il "qui e ora", un'idea alla quale Grotowski perviene nel corso del lavoro su *Apocalypsis cum figuris*. L'apice dell'improvvisazione di Konrad esemplifica questo approccio, quando l'eroe bestemmia Dio utilizzando il termine «zar», carico di significati politici ed emotivi:

Tu taci e te ne stai tranquillo, perché hai braccia potenti...
Sappi che l'amore consuma ciò che il pensiero non giunge a infrangere...

Tu vedi questo fuoco, l'amore!

Lo raccolgo, lo concentro perché bruci con più forza,
lo comprimo nel cerchio ferreo della mia volontà,
come carica in un cannone distruttore...

[...]

Fatti udire, o io l'appunto contro la tua natura!

Se non la manderò in frantumi,
scrollerò tutta l'immensità dei tuoi regni;
perché io lancerò una voce nell'orbita intera della creazione,
una voce che passerà di generazione in generazione:
griderò che Tu non sei il padre del mondo, ma...

[VOCE DI UN DEMONIO]

Lo zar!

In sintesi, un eroe solitario, la cui opera e il cui sacrificio non sono pienamente compresi, consacra il suo genio alla lotta per la sopravvivenza della nazione. Desidero di diventare una guida spirituale, osa polemizzare con Dio, o meglio con un'immagine di Dio culturalmente contestualizzata e politicizzata. *Pathos, hybris*, idealismo, sacrificio di sé per una causa superiore, disprezzo del pragmatismo e un atteggiamento "pan-artistico" in un modo o nell'altro trovano un seguito o una risposta nel teatro polacco d'avanguardia, ma anche in quello ufficiale, degli anni Sessanta e Settanta³². Una risposta quasi diretta a questa scena si trova ne *Il principe costante* di Grotowski, in cui l'eroe idealista si sacrifica in nome di una causa su-

32. L'esempio forse più noto di teatro ufficiale, in questo caso, è relativo alla messa in scena di Kazimierz Dejmek de *Gli avi* nel 1968 a Varsavia, che, per essere stata annullata dalla censura in seguito alle proteste dell'Ambasciata russa, scatenò un'importante rivolta studentesca.

periore, religiosa nel testo di Słowacki (e anche in quello di Calderón), ma più generale, se non implicitamente politica, nell'allestimento di Grotowski. È interessante che Grotowski sia riuscito (seppure inconsciamente) a rappresentare il tema dello scontro tra amore romantico e amore rivolto a una causa maggiore. Nel suo ritratto del Principe, Ryszard Cieślak rimette in scena il ricordo del suo primo amore giovanile, recitando monologhi da martire³³.

Un altro aspetto del lavoro di Grotowski che la lettura della «Grande Improvvisazione» di Konrad rende evidente concerne l'idea di indurre un sentimento attraverso un sentimento, e il concetto di sentimento diventa opera d'arte. In questo caso è inevitabile richiamare la nozione grotowskiana di induzione: il processo di ricezione diretta da parte del testimone che induce il lavoro interiore del performer. Grotowski parla della ricezione delle opere del Workcenter nel campo dell'Arte come veicolo come di un'induzione sperimentale di sentimento e non di una reazione interpretativa, più caratteristica di uno spettatore teatrale. Il confronto implicito tra il Konrad di Mickiewicz e il performer del Workcenter, tuttavia, si limita esclusivamente all'aspetto della condivisione diretta e intersoggettiva del lavoro interiore.

Lezione XVI

Mickiewicz incentrò il suo corso al Collège de France sulla poesia e, in particolare, sulla poesia patriottica polacca. L'ultima lezione del semestre, tuttavia, fu destinata al teatro che, a suo parere, aveva la possibilità di spingere la poesia all'azione:

Il dramma è la più potente realizzazione artistica della poesia. Il dramma annuncia quasi sempre la fine di un'epoca. [...] Il dramma vuol essere piantato in terra: ha bisogno di un edificio teatrale, di attori, gli serve l'aiuto di tutti i generi artistici. Nel dramma la poesia diventa azione rivolta agli spettatori [...]. Il dramma [...] dovrebbe unire tutti gli elementi di una poesia autenticamente nazionale, così come l'istituzione politica di una nazione dovrebbe esprimerne tutte le ambizioni politiche³⁴.

33. Nel suo intervento durante l'incontro "Hommage á Ryszard Cieślak", tenutosi il 9 dicembre del 1990, Grotowski descrive il processo più dettagliatamente: «Il testo racconta di torture, di dolori, di un'agonia. Il testo racconta di un martire che rifiuta di sottomettersi a leggi che non accetta. Così il testo, e con il testo anche la regia, è dedicato a qualcosa di tenebroso, di particolarmente triste. Ma nel lavoro del regista con Ryszard Cieślak, non abbiamo mai toccato nulla che fosse triste. Tutto il ruolo è stato basato su un ricordo molto preciso della sua vita personale (possiamo parlare di azioni fisiche nel senso di Stanislavskij) legato al periodo adolescenziale, quando ha avuto la sua prima grande, enorme esperienza amorosa. Tutto era legato a questa esperienza. Ciò rimandava al tipo d'amore che, come può accadere solo durante l'adolescenza, porta tutta la sua sensualità, tutto ciò che è carnale, ma al tempo stesso, insieme a tutto questo, anche qualcosa di completamente diverso, che non è carnale, o che è carnale in un altro modo, e che somiglia molto a una preghiera. È così, tra questi due aspetti si è creato un ponte che è una preghiera carnale» (*Il Principe costante di Ryszard Cieślak*, in A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 235-40: 237-8).

34. A. Mickiewicz, *Dzieła. Tom XI: Literatura Słowiańska: Wykłady w Collège de France, Kurs trze-*

Mickiewicz vedeva nel teatro una forza sociale e politica in grado di stimolare un cambiamento nella società, una forza influenzata dalle idee dell'Illuminismo ma, per il resto, profondamente radicata nelle "azioni" spirituali che dalla scena risalgono fino allo spettatore, risvegliandone il "potenziale interiore". Questo teatro avrebbe recuperato dalla Chiesa il ruolo di rappresentante nell'incontro catartico della comunità con Dio e il suo palcoscenico: l'anima dell'uomo. In pratica Mickiewicz prevede un teatro orientato verso una miscela di misticismo cristiano e di stampo pagano:

Bisogna riflettere qui ancora una volta sul problema del *meraviglioso*. [...] il *meraviglioso* non è una macchina poetica introdotta per acuire la curiosità del lettore o per rendere il poema più interessante; è invece una parte fondamentale di ogni grande opera che abbia in sé una qualche vita. I naturalisti dicono che una pianta, che ogni essere organico mostra, a una analisi definitiva, un qualche miracolo impossibile da spiegare. Questo miracolo è parte costituente della sua vita organica. Con la poesia è lo stesso. In ogni opera poetica si trova in profondità quella vita organica e inspiegabile, quell'elemento misterioso, conosciuto nel linguaggio scolastico come meraviglioso il quale [...] ci si mostrerà come un'ispirazione di una regione superiore, come un vago ricordo o un presentimento del mondo soprannaturale [...] un essere divino³⁵.

50

Si trattava, nell'ambito della lezione, di una via d'accesso a un territorio familiare non solo ai suoi lettori ma anche a quelli di Goethe, Schiller, Byron, Shelley e Keats, una invocazione alla cultura popolare tradizionale, ricca di credenze ingenuie nel soprannaturale, di storie di spettri, ninfe e altre apparizioni, custodite attraverso rituali, usanze, superstizioni, racconti, canti e danze. Mickiewicz parlò del concetto celtico di *doppio sguardo*, dell'idea del folklore tedesco di *fare visita ai fantasmi*, ma soprattutto della credenza slava negli spiriti, nei folletti e nelle apparizioni:

Il popolo slavo ha sempre creduto soprattutto nell'esistenza dei cosiddetti spettri³⁶ e ne ha perfino sviluppato una teoria filosofica [...]. Ma dal punto di vista filosofico, questa credenza non è altro che la fede nell'individualità dello spirito umano, nell'individualità degli spiriti in generale, e mai come nel popolo slavo questa fede è stata così forte. Anche per questo nessuna teoria panteista può mettervi radici: l'istinto nazionale la respinge. Dalla storia e dalla mitologia sappiamo che il culto degli spiriti costituiva una parte importante della religione slava: fino al giorno d'oggi si invocano là gli spiriti dei

ci i czwarty, Czytelnik, Warszawa 1955, pp. 116-7 (trad. it. di M. Fabbri dall'originale francese in A. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di Letteratura Slava al Collège de France*, 4 aprile 1843, in "Teatro e Storia", 22, XV, 2000, p. 35). Tuttavia, laddove Fabbri scrive «Nel dramma la poesia è messa in movimento davanti agli spettatori» ho preferito tradurre «Nel dramma la poesia diventa azione rivolta agli spettatori». Questa traduzione, a mio avviso, è più aderente a quella polacca e a quella inglese proposta dall'autore [N.d.T.].

35. Ivi, pp. 36-7.

36. Il termine *spettro* non esaurisce i significati dell'originale polacco *upiór* che indica anche lo spirito maligno, il fantasma, il vampiro [N.d.T.].

defunti, e fra tutte le festività slave, la più grande, la più solenne era la festa dei morti. Se in mezzo a quel popolo ci sono individui che, per essere venuti a contatto con le classi illuminate, hanno trascurato le pratiche religiose o hanno dimenticato del tutto il catechismo, non ci sarà però nessuno che avrà perso la fede nell'esistenza individuale degli spiriti dopo la morte³⁷.

Mickiewicz con ogni evidenza favorisce la cultura del meraviglioso a scapito di quella della ragione. Ma predilige anche la cultura dello «stupore e soggezione» rispetto a quella del *nihil admirari* (“non meravigliarsi di nulla”), di moda tra coloro che erano di condizione sociale e intellettuale superiore. Mickiewicz, nel corso della lezione, rese onore alla capacità dei contadini polacchi di ammirare, stupirsi e meravigliarsi: ciò costituisce un'energia incalzante dietro il racconto. Dal momento che nei racconti folcloristici l'elemento soprannaturale è rappresentato dalla parola orale, la cultura popolare è stata in grado di sviluppare una sensibilità e un apprezzamento per il linguaggio e per l'esecuzione orale. Affermò, inoltre, che per i contadini polacchi le parole erano più rilevanti della rappresentazione visiva anche se ammise l'importanza della performance orale nella sua interezza, comprensiva dell'elemento visivo. Se gli scenari naturali e “poveri” di questi eventi narrativi non erano certo, secondo Mickiewicz, un modello da proporre per il teatro, essi erano sicuramente più vicini allo spirito della letteratura drammatica romantica che a quello del teatro tradizionale, che il poeta considerava convenzionale, elitario e privo di forza:

Non aspettiamoci di vedere realizzato un dramma slavo nel prossimo futuro, poiché nessun teatro sarebbe sufficiente [...]. In generale, l'architettura teatrale è rimasta molto indietro rispetto al movimento drammatico. In Francia, soltanto il Cirque Olympique si presta ad allestimenti di pièce teatrali più serie³⁸.

Mickiewicz stigmatizzò, poi, la dipendenza dall'apparato scenico e dai progressi tecnologici in quanto sintomo del declino del dramma e lodò Shakespeare per avere messo in scena i suoi drammi «dove non c'erano né decorazioni né macchine»³⁹. Possiamo interpretare questo sentimento come precursore di due concetti che, in seguito, saranno di grande importanza per Grotowski: «teatro povero» e «abbandono del teatro (degli spettacoli)».

Mickiewicz si mostrò dubbioso in merito alla possibilità di messe in scena riuscite dei suoi drammi in un imminente futuro, tuttavia incoraggiò i poeti a non assoggettare le proprie opere alla convenzione o ad altre limitazioni imposte dall'allestimento. In altre parole volle che la letteratura drammatica rimanesse irrappresentabile e, quindi, indipendente rispetto alla pratica teatrale. Ciò non deve in alcun modo essere interpretato come un sentimento antiteatrale ma, piuttosto,

37. Ivi, p. 37.

38. Ivi, p. 38.

39. Ivi, p. 39.

sto, come una sfida coraggiosa alla pratica scenica. Mickiewicz ha lasciato in eredità una poetica impregnata di futura *pan-teatralità*, che sarebbe riemersa in Polonia nella seconda metà del XX secolo nell'opera di registi come Konrad Swinarski, Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda, Adam Hanuszkiewicz, Kazimierz Dejmek, Jerzy Grzegorzewski, Józef Szajna, Włodzimierz Staniewski e Jerzy Grotowski⁴⁰. Concludendo la Lezione XVI, Mickiewicz definisce il teatro «la più potente realizzazione artistica della poesia», in cui «la poesia diventa azione [un fare] rivolta agli spettatori», la parola si fa atto⁴¹. A questa formulazione Nietzsche avrebbe aggiunto che una parola per essere atto deve essere (da noi) percepita come un'illuminazione o un fuoco, non il motivo né il potenziale ma l'azione stessa priva di soggetto⁴².

In campo teatrale il romanticismo ha ispirato più di quanto non abbia effettivamente fatto rappresentare. Ha concesso autorità al drammaturgo, che si è liberato delle convenzioni e delle limitazioni teatrali e ha scritto i dialoghi così come si presentavano alla fantasia, senza tenere in conto il realismo della rappresentazione, cioè al di fuori dell'istituzione culturale del teatro. Non sono state soltanto le limitate capacità tecniche a impedire al teatro del XIX secolo l'incontro con le aspirazioni del drammaturgo romantico ma piuttosto la mancanza di sincronicità con gli aspetti di ribellione espressi dalla poesia drammatica o anche la sua immaturità come forma d'arte autonoma. Per quanto riguarda Mickiewicz, l'interesse a rappresentare la sua poesia drammatica nella Polonia occupata, in cui le sue opere erano messe all'Indice, si rivelò piuttosto astratto. I polacchi "rappresentarono" la sua opera ricopiando a mano i suoi componimenti poetici e i suoi discorsi e leggendoli a voce alta in piccoli circoli riuniti presso case private.

A partire dalla restaurazione dello Stato polacco, nel 1918, i drammi di Mickiewicz erano comparsi sulla scena come tesoro nazionale, ma il teatro moderno e modernista attingeva materiale altrove. Con i suoi allestimenti di Mickiewicz, Słowacki e Wyspiański nel 1960, Grotowski ha contribuito in gran parte a rendere il romanticismo nuovamente "di moda". Il teatro che risponde ai bisogni dei drammi di Mickiewicz è quello che si è lasciato ispirare da essi considerandoli un elemento all'interno di un lavoro teatrale autonomo e non un tesoro letterario che "utilizza" la scena. In altre parole quando infine il dramma romantico polacco trova il suo teatro questo non è il teatro di un poeta ma di un regista. Il poeta, il saggio, il virtuoso del linguaggio che custodiva la chiave d'accesso all'anima nazionale si è arreso al poeta-attuante capace di svelare le sfere intime del performer.

La trasformazione che ha permesso al teatro di rappresentare "l'irrappresentabile" è avvenuta lontano dai circuiti ufficiali e al di fuori del concetto di attore-personaggio. Perché il discorso poetico giungesse all'azione, come Mickiewicz auspicava, dovette essere messo in bocca a una persona *che agisse*, un attore, un performer, in cerca del proprio sé.

40. Cfr. A. Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Interpress, Warszawa 1979.

41. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di Letteratura Slava al Collège de France*, cit., p. 35.

42. Cfr. la citazione iniziale, a p. 35.

Dalla poesia all'azione interiore

Lo status di Mickiewicz, di uno tra i più grandi poeti della storia polacca (con la sua statura di eroe nazionale e il suo genio paragonati a quelli di Shakespeare nel mondo anglosassone), ha un fastidioso lato oscuro, forse mantenuto segreto dalla vergogna nazionale. All'apice della carriera letteraria Mickiewicz smise di scrivere, «divenne silenzioso» e si impegnò («si smarrì» o «fu consumato» come affermano i critici) nell'organizzazione Koło Sprawy Bożej [Opera di Dio]. L'organizzazione oscura, esoterica, patriottica, cristiana e simile a una setta guidata dal mistico Andrzej Towiański fu attiva soprattutto tra gli emigrati polacchi a Parigi. Il fatto che il poeta-veggente, il «cantore della nazione» fosse diventato discepolo di un dubbio maestro fu difficile da accettare per i suoi contemporanei e, ancora oggi, è motivo di disagio per molti polacchi⁴³. Solo di recente gli studiosi hanno cominciato a rivalutare l'«adattamento» di Mickiewicz alla setta, scoprendo che il pensiero, la legittimità e la popolarità di Towiański avevano tratto grande profitto dal poeta: segno di come, in una certa misura, Towiański sia stato frutto di Mickiewicz⁴⁴. A parer mio l'incapacità di «perdonare» a Mickiewicz il «tradimento» della sua musa deriva dalla mancata comprensione della logica sottesa a una mente radicalmente creativa, che persevera nell'azione trascurando i limiti del mezzo artistico. I critici teatrali hanno la stessa difficoltà con l'«abbandono del teatro» da parte di Grotowski.

Per Mickiewicz la poesia era azione, così come la sua vita era un *fare*. Da giovane fu attivo in un'associazione patriottica segreta e, per questo, fu costretto a lasciare il territorio polacco invaso dalla Russia. Tentò di ritornarvi per partecipare all'insurrezione del 1830 ma fu fermato alla frontiera russo-prussiana. Morì nel tentativo di organizzare un esercito polacco in Turchia durante la Guerra di Crimea nel 1855. La sua arte letteraria cedette terreno al suo pensiero politico e critico e all'azione, i cui motivi costituirono le sue lezioni al Collège de France. Ritenne che la causa umanista e patriottica fosse servita meglio da un rigoroso lavoro su se stessi e, di conseguenza, indirizzò le proprie energie verso un gruppo consacrato a tale progetto. A giudizio dei critici letterari, però, il silenzio poetico di Mickiewicz, da essi ricambiato con pari silenzio, esprime la sua caduta artistica e personale, un'incapacità che ha invalidato quarant'anni della sua vita matura.

Nonostante «nel romanticismo polacco il tema dell'esistenza diventi indefinito in maniera irrecuperabile, imbevuto di argomento patriottico»⁴⁵ Mickiewicz fu particolarmente interessato alle problematiche esistenziali nell'ultimo periodo del-

43. Nel suo libro *Wielkie Stulecie Polaków* [Il grande secolo dei polacchi], Alina Witkowska definisce il coinvolgimento di Mickiewicz con Towiański «il più grande scandalo dell'emigrazione [polacca]». Cfr. E. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz-Towiańczyk. Studium myśli*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2004, p. 11.

44. È il parere di Ewa Hoffman-Piotrowska.

45. M. Janion, M. Zmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, p. 9.

la sua vita. Lo fece da pensatore, da oratore e da membro della setta di Towiański. Il suo corso di Letteratura slava al Collège de France si incentrò sull'«uomo inteso come testo che deve essere studiato affinché sveli le importanti verità in esso racchiuse»⁴⁶. Nella sua lezione sul teatro al Collège Mickiewicz cercava queste verità nel meraviglioso custodito nei racconti popolari e nel mondo di stampo pagano della fantasia slava. La missione dell'Opera di Dio, d'altra parte, era trasformare i suoi membri in «un nuovo modello di uomo dal nuovo tipo di vita»⁴⁷. I membri dell'Opera si dedicavano a diverse pratiche contemplative finalizzate alla formazione e al perfezionamento dell'uomo interiore nella convinzione che l'anima umana al livello più profondo si incontrasse faccia a faccia con l'Assoluto e si unisse a esso, riacquistando la perduta integrità un tempo posseduta. Il lavoro sull'«uomo interiore» appassionava particolarmente Mickiewicz e spingeva i suoi compagni d'armi a proseguire con esso nonostante la disciplina e il sacrificio richiesti. Lavoravano in conformità alla sua formula: «è necessario battere il ferro a lungo per renderlo duttile e malleabile. Solo quando diventa duttile può essere temprato»⁴⁸. Di conseguenza la «crescita interiore» dipendeva, secondo Mickiewicz, da uno scrupoloso lavoro pratico volto a un «rinnovamento spirituale e al raggiungimento della sfera del reale e del vero»⁴⁹. E proprio questo lavoro, che per Mickiewicz divenne un mezzo più diretto per raggiungere l'interezza umana, prese il posto della sua produzione poetica. Il distacco di Mickiewicz dalla *scrittura* poetica a favore della *parola* e dell'*azione* – un passaggio che rivela il dilemma di molti scrittori animati da motivi politici – deve essere concepito come una ricerca della parola incarnata e della parola-azione che influenza il mondo e ha il potere di cambiarlo. Il silenzio poetico di Mickiewicz fu il risultato del suo spostamento verso *il fare* e verso parole la cui rappresentazione “terrena” si risolvesse, per l'ascoltatore, in una rivelazione spirituale. Tale era il suo utilizzo delle parole nelle lezioni al Collège de France. Anche il concreto atto verbale, tuttavia, era secondario rispetto all'immediato *fare*, al lavoro sul proprio sé interiore e, attraverso questo, sul mondo esteriore: «nelle parole c'è soltanto desiderio; nel *fare* un enorme potere»⁵⁰.

Analogamente a molte pratiche meditative orientali, gli esercizi spirituali di Mickiewicz erano profondamente radicati nel misticismo occidentale europeo e, in particolare, in quello di Meister Eckhart (ca. 1260-1327/28), che credeva nella possibilità di pervenire all'unità tra anima umana e Dio. La dottrina di Eckhart adotta il linguaggio della tradizione cristiana, ma il suo messaggio pare essere più vicino a quello di alcune filosofie orientali. La Chiesa bollò come eretici alcuni dei

46. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz-Towiańczyk. Studium myśli*, cit., p. 75.

47. S. Szpotański, *Andrzej Towiański, jego życie i nauka*, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1938, p. 172.

48. Lettera di Mickiewicz a Wiera Chlustin. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz-Towiańczyk. Studium myśli*, cit., p. 105.

49. Lettera di Mickiewicz a Edmund Mainard. Ivi, p. 107.

50. A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi*, http://www.literatura.zapis.net.pl/okresy/romantyzm/Mickiewicz/zdania_i_uwagi.htm [al momento il sito è inaccessibile].

suoi scritti e fu necessario aspettare fino agli anni Ottanta del Novecento perché lentamente fosse avviato un processo di riabilitazione. In uno dei suoi ultimi testi, *Performer*, Grotowski parla del fare, citando anche Eckhart: «Tra l'uomo interiore e l'uomo esteriore c'è la stessa differenza infinita che tra il cielo e la terra»⁵¹. È proprio sull'uomo interiore che Grotowski si concentra con maggiore efficacia nei suoi ultimi anni e, così facendo, segue la tradizione alla quale appartengono Eckhart, Towiański e Mickiewicz.

L'uomo interiore, l'uomo esteriore e il senso

Quando diamo uno sguardo più attento alle somiglianze che intercorrono tra i percorsi creativi di Mickiewicz e di Grotowski, e in particolare al male interpretato passaggio dal lavoro «esteriore» al lavoro «interiore», ci imbattiamo nel potere di legittimità conferito da una critica fondata sulla parola e sulla lettura dei testi (anche teatrali). Gli studiosi tendono a legittimare un lavoro che rientra nell'ambito di resoconti eruditi o li integra e si trattengono dal farlo quando tale lavoro si discosta troppo dall'interpretazione testuale. Lo stesso avviene per i cambiamenti artistici radicali, quando il lavoro produce testi inizialmente percepiti come incomprensibili, e nel caso di “testi” non destinati alla “lettura” come il lavoro sull'uomo interiore di Mickiewicz e l'Arte come veicolo di Grotowski. Un testo è l'esito inevitabile (anche se assolutamente in eccesso) di qualsiasi lavoro ma nella ricezione “logocentrica” diventa “il testo” piuttosto che un “con-testo” che reca solo una traccia dell'aspetto ripercorribile dell'opera e, con esso, “rumore”, “materiale di scarto” e altri prodotti secondari che il lavoro deve lasciare dietro di sé.

Secondariamente e in parallelo al primo problema è necessario affrontare la questione della rappresentazione e del modo in cui essa determina l'interpretazione di un'opera quando essa oltrepassa il confine dell'arte – se pensiamo all'arte nei termini di rappresentazione – e diventa un veicolo. Distaccata dalla rappresentazione, un'opera del genere può essere solo avvicinata o mostrata da molteplici narrazioni e mai fissata in un testo.

Terzo, nel caso di Mickiewicz come di Grotowski, il problema è complicato dal fatto che il loro “nuovo mezzo espressivo” è per natura performativo eppure molto inaccessibile. La ricezione partecipativa dell'opera è in gran parte diretta e soggettiva e non lascia alcuna traccia evidente nella rappresentazione. La scelta di chi si muove in direzione dell'*oralità* e dell'isolamento, seppur dettata dalla necessità di una crescita interiore, comunica a chi è escluso a causa del tempo e del luogo, della preparazione o della predisposizione, un'impressione di silenzio⁵².

51. Tutto il testo cela chiare suggestioni e citazioni da Eckhart (che Grotowski non menziona esplicitamente ma nemmeno occulta).

52. Dopo un convegno a Firenze nel 1987, Grotowski scrive in una lettera a Osiński: «Brook tried to touch the most important and difficult matter. Namely, that in the work I conduct, the aspect of initiation, in the traditional meaning of the word, is of key importance. And that the performative, dramatic or ritual-dramatic aspect is a sort of vehicle for a particular kind of “yoga.” He gave as an exam-

Quarto, ponendo l'accento sul fenomeno orale dobbiamo affrontare la problematica relazione tra parola e atto, scrittura e azione, sapere e sapere-come-fare, tutti elementi che mettono in luce il problema dell'evento in cui uno *fa* qualcosa di fronte a/per qualcun altro. Come è rappresentato questo atto? Dov'è l'opera? Dov'è l'evento? Questi interrogativi devono infine emergere poiché sembra che coloro che ritengono che Mickiewicz e Grotowski siano rimasti "silenziosi" per la maggior parte della loro vita matura non siano in grado di individuare né l'opera né l'evento.

Quando l'uomo interiore *agisce*, e l'uomo desidera far conoscere l'atto, ricade nella stessa categoria del mistico che parla della sua rivelazione. L'intralcio dell'uomo allo svelamento di un'esperienza interiore non risiede tanto nella sua articolazione quanto piuttosto nel divario logico tra articolazione e comprensione o tra «conoscenza reale e conoscenza per mezzo di segni»⁵³. Come afferma Meister Eckhart: «L'esperienza mistica è per sua natura indicibile e, nel momento in cui desideriamo parlarne, il nostro discorso si trasforma in un borbottio inarticolato»⁵⁴. Le parole che si suppone siano caricate di significato da chi parla diventano un significante insufficiente per chi ascolta, un significante incapace di acquisire facoltà di proposizione. Esprimersi, attraverso il linguaggio scritto e orale, sul tema dell'esperienza interiore comporta necessariamente un riferimento all'esperienza soggettiva, per cui un destinatario capace e volenteroso costruisce una propria narrazione attraverso un processo di approssimazione fornendo al significante il proprio significato. Se ne concludiamo che l'«uomo interiore» non è in grado di dire ciò che fa dobbiamo, però, considerare che esso incontra gli altri e può lavorare con essi senza fare totale assegnamento sulla mediazione del linguaggio. È l'avvicinamento e l'allineamento di uomini per mezzo dell'azione interiore realizzata di fronte a un altro, a investire di senso il "borbottio inarticolato».

L'incompatibilità linguistica tra uomo «interiore» ed «esteriore» è analoga a quella tra un'opera d'arte e una dissertazione sull'arte, laddove la prima è un simbolo compiuto in se stesso mentre la seconda un lavoro sul significato, operazione questa che Julia Kristeva definisce brillantemente con la formula «il linguaggio che

ple the fact that at certain "initiatory" schools in the past this function was fulfilled by music, and because the artistic technique was merely a vehicle there, it had to be mastered to become a totally assimilated tool. It means that because the initiatory source operated via music, those who were not musically predisposed were excluded. His question about the initiatory character of my work (Brook used two terms: *connaissance* and *spirituel*) as well as his support for me, were formulated in a quite direct and strong way». Vedi P. Brook, *Grotowski, sztuka jako wehikuł*, in "Notatnik Teatralny", inverno 1992, 4, pp. 27-9, trad. di Magda Złotowska. L'originale in francese (lingua in cui Brook ha parlato), la trascrizione in inglese e la traduzione in italiano a cura di Renata Molinari sono stati pubblicati nel libretto *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski. Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera 1988. Nell'impossibilità di reperire la traduzione italiana si è lasciato il testo nella trascrizione inglese [N.d.T.].

53. P. Ricoeur, *The Model of Text: Meaningful Action Considered as Text*, in "New Literary History", 5, 1 (*What is Literature?*), autunno 1973, p. 104, trad. G. R.

54. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz-Towiańczyk. Studium myśli*, cit., p. 167.

ansima dietro sé stesso». Wittgenstein concepisce questa distinzione come quella che intercorre tra *dire* e *mostrare*, oggetto del suo *Tractatus logico-philosophicus*. Spesso interpretato come mistico in sé, il *Tractatus* è un'opera sulla lotta della logica nel determinare ciò che può e che non può essere detto: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»⁵⁵. Tuttavia il «tacere» già *comprende* l'inespresso dal momento che «se solo non si tenta di esprimere ciò che è inesprimibile, allora nulla viene perduto. Ma ciò che è inesprimibile sarà – in modo inesprimibile – racchiuso in ciò che è stato espresso!»⁵⁶.

La visione di Adorno dell'arte in quanto «conoscenza come configurazione non concettuale»⁵⁷ colloca l'opera autonoma e «la fonte della sua grandezza» al di fuori di ciò che chiama «impegno» e di un significato ideologico in esso racchiuso o a esso attribuito. Anche se la causa di Mickiewicz, nell'ultima fase della sua vita, era profondamente politica, la sua “fonte di grandezza” resta racchiusa nel lavoro interiore e nella sua azione non concettuale. A dispetto del suo fondamento ideologico questa azione era, e ancora oggi è, tutto fuorché evidente. In quella sfera l'uomo rimane solipsistico e, se vuole essere compreso, può solo fare affidamento sulla probabilità che altri *intendano* (siano solipsistici) in modo simile. Ironicamente, lo stesso disagio di Wittgenstein nel trasmettere il significato del suo *Tractatus* anche ai suoi colleghi logici *mostra* come sia il dire esprimibile sia l'indicibile mostrare siano sottoposti a una *interpretazione* soggettiva, la cui riuscita poggia sulla somiglianza tra coloro che sono coinvolti nello scambio. Come Wittgenstein afferma nella prefazione, il *Tractatus* non mira ad altro che a piacere a «colui che già a sua volta ha pensato i pensieri ivi espressi»⁵⁸, cioè a qualcuno già “trasformato” da un'esperienza simile. Egli suppone che ad altri il libro possa risultare poco chiaro: ciò ci porta a concludere che le parole non danno avvio a un processo mentale ma alludono soltanto a esso. Questo fatto circoscrive indubbiamente ciò che le parole possono fare e ciò che si può fare con esse, anche nel caso in cui diventino parole-azioni, discorsi-azioni, cioè atti performativi. La loro performance al tempo include ed esclude, ma di rado riesce a trasformare, poiché la trasformazione concerne il *fare*: richiede che l'uomo interiore ne riconosca un altro attraverso l'azione dell'uomo esteriore. Nel caso di Mickiewicz questo limite evidente giustifica il divario presente tra ciò che dice nelle sue lezioni e ciò che compie all'interno della setta di Towiański: nel primo caso si tratta della performance di un poeta, nel secondo dell'autentico palcoscenico per la sua azione.

Rinunciando alla poesia e impegnandosi in un «borbottio inarticolato» della sua testimonianza interiore, Mickiewicz prova che la poesia è per lui soprattutto uno strumento d'azione e un veicolo per il sé interiore. Abbandonò questo mezzo

55. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1964, p. 82.

56. R. Monk, *Wittgenstein: The Duty of Genius*, Penguin Books, New York 1990, p. 151, trad. G. R.

57. Theodor Adorno, *Commitment*, in *The Adorno Reader*, a cura di B. O'Connor, Blackwell, Oxford 2000, p. 317, trad. G. R.

58. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., p. 3.

per tentare un accesso diretto, immediato, all'esperienza interiore che aveva trovato nella pratica dell'Opera di Dio. L'azione, che dapprima aveva ravvisato nel mezzo poetico e poi aveva sperato di trovare nella parola-azione sulla scena, diviene, infine, possibile in un *agir* rivolto verso l'interiorità. Sarebbe semplicistico pensare alla vita di un artista nei termini di una progressione lineare. In Mickiewicz e Grotowski, tuttavia, troviamo un movimento costante e non sentimentale verso la realizzazione del potenziale dell'uomo. In tale movimento l'arte diventa veicolo di un'esperienza interiore immediata, che non ha altra autorità al di fuori di se stessa. È possibile riscontrare un atteggiamento simile nell'opera di Georges Bataille, per il quale l'esperienza interiore non dovrebbe essere soggetta ad alcun valore istituzionalizzato:

L'esperienza interiore, non potendo avere principio né in un dogma (atteggiamento morale), né nella scienza (il sapere non può esserne né la fine né l'origine), né in una ricerca di stati arricchenti (atteggiamento estetico, sperimentale), non può avere altra preoccupazione, altro fine se non se stessa. Aprendomi all'esperienza interiore, ne ho posto con ciò stesso il valore, l'autorità. Non posso ormai avere altro valore o altra autorità (si intende nel campo dello spirito, come si dice l'autorità della scienza, della Chiesa, della Scrittura). Valore, autorità, implicano il rigore di un metodo, l'esistenza di una comunità. Chiamo esperienza un viaggio ai limiti dell'umano possibile. Ciascuno è libero di non fare tale viaggio, ma, se lo fa, ciò suppone la negazione delle autorità, dei valori esistenti che limitano il possibile⁵⁹.

Solipsistico per inclinazione, l'uomo interiore di Bataille può fare esperienza solo di una comunanza fondata su un comune riconoscimento del desiderio, mai imposta da un ordine esterno. Tale riconoscimento può essere raggiunto per mezzo del *mostrare* piuttosto che del dire, un processo che esclude quanti sono «ciechi rispetto al significato», come li definisce Wittgenstein, cioè privi di una comprensione immediata dell'essenza verbalizzata di cose *mostrate*; tutto ciò corrisponde alla premessa gnostica. Un lavoro di gruppo sul sé interiore affronta così un limite sostanziale nella comunicazione diretta, che non può essere sostituita da un insieme di regole perché, come per Bataille, l'esperienza interiore vieta di imporre norme. Perciò non potrà mai esistere veramente un gruppo.

Di conseguenza non può che essere problematico analizzare l'arte come veicolo dal punto di vista del prodotto culturale, a dispetto della costante presenza della parola "cultura" negli approcci critici. Il lavoro interiore utilizza e al contempo trascende i codici culturali. Si serve della cultura ma non restituisce un prodotto culturale. Dipende dal fenomeno culturale per provvedere ad alcuni aspetti tecnici, ma deriva la propria mobilità da un bisogno interiore a priori. Mickiewicz non ritenne che, dopo aver abbandonato la poesia, la sua nuova occupazione desse origine a un nuovo genere. Scorse, invece, la più pura opera poetica ben oltre la funzione mediatrice della parola, nell'azione interiore del sentimento poetico

59. G. Bataille, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 2002, p. 34.

che il suo Konrad esalta nella «Grande Improvvisazione». Lo spostamento di Mickiewicz fu il frutto particolarmente efficace (immediato e chiaro) di una creazione artistica che eliminò la manifestazione esteriore del fenomeno, abbandonandolo unicamente alla ricezione dell'artista stesso. Così la poesia, nel profondo, non diventa il lavoro delle parole nel «prolungare l'esitazione» tra suono e significato (per richiamare l'espressione di Paul Valéry) ma piuttosto il sentimento pre-verbale del poeta, un "lavoro" indipendente dall'enunciazione verbale. La sua articolazione è la vita interiore del poeta-attuante-performer. Per quanto radicale questo atteggiamento rappresenta il lavoro di un purista nel cogliere l'*evenienza* della creazione. D'altra parte le opere del Workcenter, come ci viene detto, sono considerate un nuovo genere di arte performativa⁶⁰. Anche questa nuova opera d'arte non dipende dalla capacità del testimone di interpretare; non è vincolata alla conoscenza del contesto culturale e dei codici che Pierre Bourdieu considera necessari per la percezione dell'arte⁶¹. Secondo Grotowski, che ha espresso chiaramente questo fenomeno, e Richards, che lo ha verificato nella pratica, nel lavoro dell'arte come veicolo, la percezione e la ricezione comportano un allineamento di uomini interiori in grado di entrare in relazione in modo simile all'induzione elettromagnetica, per cui il processo del performer provoca una risposta-processo simpatetica nel testimone:

Nel testimone del processo di "azione interiore" dell'attuante può verificarsi il fenomeno d'induzione, per usare un'espressione di Grotowski. Se a un cavo elettrico attraversato dalla corrente se ne colloca vicino un altro in cui la corrente non passa, in questo secondo cavo potranno manifestarsi tracce del passaggio di corrente elettrica. Si tratta del fenomeno d'induzione e si può manifestare anche quando qualcuno è testimone di una struttura performativa in cui gli attuanti vanno in direzione di questa «azione interiore», di questa trasformazione di energia. Nel momento in cui osservano, i testimoni potrebbero cominciare a percepire in se stessi qualcosa di ciò che sta accadendo negli attuanti. Quando una compagnia teatrale viene in visita e assiste all'opera performativa e in seguito, nel corso delle analisi, qualcuno per esempio dice: «Ah, durante la performance tu cantavi e non so precisamente cosa sia successo ma ho avvertito quasi come un movimento dentro di me – dentro al mio corpo? E stavo semplicemente seduto a osservare». Ci accorgiamo che, ah!, si è verificata l'induzione. Ma generare l'induzione non è l'obiettivo della nostra opera performativa. Se diventasse il nostro obiettivo credo perderemmo immediatamente quel qualcosa di «interiore». In questo modo è un altro aspetto grazie al quale, attraverso una particolare forma di riflessione, siamo in grado di guardare meglio a noi stessi e al nostro lavoro, di oggettivare ciò che stiamo facendo⁶².

60. Nella sua introduzione ad *Action*, Mario Biagini chiede agli intervenuti di abbandonare le proprie aspettative legate al teatro e di considerare il lavoro come appartenente a un nuovo genere artistico.

61. P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia Press, New York 1993, p. 234.

62. Th. Richards, *Heart of Practice*, Routledge, London-New York 2008, trad. G. R.

Parlando di ricezione diretta in modo tale da evitare implicazioni “mistiche”, Richards prende in prestito un vocabolo dalla fisica, formulando consapevolmente il proprio lavoro in maniera oggettiva, dal momento che l'induzione non è una metafora, ma un trasferimento di energia percepibile come forza materiale. Quando utilizzo espressioni ambigue e assai abusate come «esperienza interiore», «esperienza spirituale» e «uomo interiore», anche se le ripeto come citazioni, rischio di «esprimere l'inesprimibile» o vado incontro a un «borbottio inarticolato». Preferisco parlare di queste nozioni in termini di *essere*: l'articolazione di questo concetto, come ci ha mostrato Heidegger, svela la complessità dei limiti umani nel racchiudere l'esperienza all'interno del linguaggio. L'induzione è l'effetto del compimento dell'*essere-con*, laddove gli attuanti riescono nel loro atto di reciproca rivelazione di sé, vale a dire quando *sono* l'uno *con* l'altro.

Oltre i punti di convergenza

Si coglie il più significativo nesso tra Grotowski e Mickiewicz nel loro profondo dissenso nei confronti dell'ordine del mondo e dell'ordine interiore dell'uomo che in esso vive⁶³. Tale disaccordo può dare origine a un'azione estroversa orientata a un cambiamento radicale nella società e/o a un movimento introverso volto all'auto-chiarimento⁶⁴. Certamente ha prodotto queste due eminenti figure, che restano, in gran parte, fraintese poiché la profondità del loro lavoro raramente è compresa dagli ammiratori e mai dagli avversari. Questa mancanza di comprensione potrebbe essere la componente che maggiormente ha influito nella costruzione pubblica di un velo di misticismo attorno ai loro progetti, un'etichetta che ha contribuito al loro successivo fraintendimento. Ricontriamo simili accuse e confusioni anche nei confronti di Nietzsche, Heidegger, Derrida o anche Wittgenstein: filosofi, non a caso, per cui il linguaggio era diventato oggetto di dubbio e indagine.

Elencare i molteplici punti di convergenza tra Grotowski e il romanticismo dovrebbe condurci a vedere in Grotowski ciò che, in modo caratteristico, è polacco e che la letteratura critica in lingua inglese tenta di collocare altrove. Se affermo questo non è per insinuare che il sufismo, la cabala, il voodoo, lo gnosticismo, l'induismo, lo yoga e l'alchimia non facciano luce sull'opera del regista polacco, né voglio suggerire che senza una vasta conoscenza della cultura polacca sia impossi-

63. Esso solleva la grande questione del presunto e ampiamente criticato atteggiamento apolitico di Grotowski, che sarà oggetto di commento nel testo ma che richiederebbe una disamina più accurata. Tuttavia, nell'ambito del mio attuale ragionamento, il «dissenso nei confronti dell'ordine del mondo e dell'ordine interiore dell'uomo che in esso vive» di Grotowski riflette il suo atteggiamento complessivo nei confronti dell'automatismo culturale e della maschera sociale dell'uomo, che implicitamente o esplicitamente riecheggia in tutti i testi di Grotowski, a partire da *Per un teatro povero*.

64. Grotowski sperimentò il coinvolgimento diretto nella politica come attivista dell'Associazione della Gioventù Socialista (1956-1959). Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980, pp. 26-34.

le entrare in relazione profonda con il suo lavoro. Vorrei piuttosto rilevare che il cammino verso le altre culture ha inizio da una ricerca all'interno della propria: è questa la lezione che Grotowski ci insegna di continuo. Come dimostrano egregiamente Mickiewicz e Grotowski, ogni lavoro onesto conduce chi lo compie al di là del contesto in cui si è prodotto. Se termini come transculturale, universale e oggettivo⁶⁵, dal punto di vista del discorso culturale, sembrano precisi in riferimento a Grotowski, credo che, insegnando a un giovane attore afro-americano a cantare i canti della tradizione afro-caraibica, egli lo abbia fatto nello spirito del progetto romantico. La ricerca della totalità dell'uomo è stata per Grotowski sempre essenzialmente molto precisa, profondamente connessa con Mickiewicz, e non in quanto oggetto, ma come azione e impulso. Probabilmente Leszek Kolankiewicz è nel giusto quando afferma che il tentativo di Schechner di localizzare l'*orature*⁶⁶ di Grotowski in Gurdjieff, Buddha, Socrate, Gesù e in tutti i maestri sufi, le cui performance sono state espresse in forma orale⁶⁷, potrebbe indicare riferimenti troppo esotici per un polacco, per cui il riscontro più semplice e diretto doveva essere Mickiewicz e il fenomeno del romanticismo:

Schechner paragona l'*orature* di Grotowski a quella di Gurdjieff. Ma ciò che a noi polacchi viene subito in mente è un raffronto con l'*orature* del nostro illuminato poeta e profeta durante le lezioni parigine. (Si tratta di autentica *orature* dal momento che è impossibile ricostruire il modo in cui queste lezioni sono state pronunciate [...]). L'insieme delle relazioni che intercorrono tra Grotowski e Mickiewicz non deriva solo da *Gli avi* e dalle intense lezioni parigine, ma piuttosto dalla religiosità che si attua nel mestiere dell'artista. Non c'è posto qui (e, in verità, nemmeno l'esigenza) per una analisi della religiosità di Mickiewicz. Zdzisław Kępiniski svela le sue radici ermetiche, alchemiche e cabalistiche nel suo *Mickiewicz Hermetyczny*. Perché cercare un corrispondente alla gnosi di Grotowski nei poeti sufi se lo si può trovare in *Zdania i Uwagi* di Mickiewicz [...]?⁶⁸

Kolankiewicz rivolge la sua risposta critica a Schechner al lettore polacco, che non ha certo bisogno di sentirsi spiegare l'importanza di Mickiewicz e che, probabilmente, percepisce Grotowski con una forte carica di sentimento nazionale. In questo modo il rischio è di archiviare entrambi gli artisti come tesoro nazionale e di restringere l'interpretazione della loro opera a un discorso di patrimonio culturale, in fondamentale contrasto con il lavoro di Grotowski nel campo del Teatro

65. Il termine "oggettivo" si trova nel vocabolario di Grotowski come strumento per "demistificare" il lavoro pratico.

66. Lo studioso ugandese Pio Zirimu ha proposto il termine *orature* per evitare la contraddizione presente nell'espressione "letteratura orale", che, tuttavia, è ancora preferita da molti critici e studiosi. Nel campo dei *performance studies* il termine è stato adottato per designare un genere di narrativa scritta che riprende diverse tipologie di performance [N.d.T.].

67. R. Schechner, *Exoduction*, in *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 474-84. Citato in Kolankiewicz, *Mały Wielki Wóz*, cit., p. 323.

68. Ivi, pp. 323-4.

delle Fonti e dell'Arte come veicolo. Una sfumatura di questo tipo si rintraccia nella domanda di Kolankiewicz: «Perché cercare un corrispondente alla gnosi di Grotowski nei poeti sufi se lo si può trovare in *Zdania i Uwagi* di Mickiewicz?». Questo approccio è assai caratteristico nelle controversie sulla territorialità culturale ma risulta tutt'altro che generoso sia nei confronti di Mickiewicz che di Grotowski, giacché li confina in un contesto locale specifico e di difficile accesso invece di tenere conto di un'analisi comparativa ad ampio spettro. Ciò che Grotowski trova in Mickiewicz, nel romanticismo e nel contesto culturale polacco è «pre-culturale», e con ciò intendo specifico nella sua origine ma colto nel suo nucleo, ossia prima che l'istituzione culturale rivendicasse dei diritti su esso. In altre parole, il definitivo esito multiculturale della sua ricerca non emerge dalla generalizzazione, dalla "globalizzazione" o dal rimanere aggrappati a elementi comuni facilmente riconoscibili, ma dalla distruzione dell'involucro culturale e dalla rivelazione dell'impulso che si cela dietro al fenomeno culturale. Un critico polacco, Zbigniew Majchrowski, si esprime in questo modo:

È probabile che Grotowski fosse infastidito dall'omogeneizzazione della cultura (un'uniforme poltiglia di MTV), ma anche da tutti i tipi di ostracismo culturale basati sulla razza, l'etnia, la religione e la nazionalità. In altre parole: né uniformazione e perdita dell'identità, né differenziazione e aggressione. Questa alternativa è fasulla. Secondo Grotowski c'è una terza possibilità: è necessario trovare l'elemento comune prima della divisione, [...] l'istante che precede la differenza. È vero: Grotowski ci restituisce un uomo *astorico* e apolitico⁶⁹.

La storia e la politica, sempre strettamente connesse, *creano* e perpetuano la differenza tentando di oggettivizzare il fenomeno intersoggettivo attraverso una convenzione narrativa o stereotipata. Questa differenza colloca il lavoro interiore dell'uomo all'interno di una cornice culturale e sociale, piuttosto che considerarlo il lavoro di un individuo che può entrare in relazione con un'altra persona individuando alcune necessità, senza essere in grado di spiegare di cosa si tratti. Questo lavoro è astorico e apolitico se lo si considera da una prospettiva logocentrica. Grotowski non nega la divisione ma sceglie coscientemente di tralasciarla e, con essa, la struttura di significati di cui si serve: per questo sarebbe più appropriato definire il suo approccio pre-politico e pre-culturale. Di conseguenza, possiamo osservare che il lavoro sul sé interiore è realizzato al di fuori del significato stabilito dalla storia e dalla politica, in grado di disporre l'oratore e l'ascoltatore all'interno di una narrazione; si tratta, invece, di un lavoro svolto al di fuori della narrazione, senza tuttavia eliminarla. È nello spirito di questo lavoro che Grotowski preferisce sostituire a «pubblico» la parola «spettatori»: singoli individui connessi in modo personale all'azione.

69. Z. Osiński, *Memories of Reduta: Osterwa, Limanowski, Grotowski*, frammenti di *Pamięć Reduty*, cit., trad. G. R.

Analogamente, non dovremmo ritenere Grotowski anzitutto un cattolico ribelle, né dovremmo porre il suo lavoro interiore nel solco della religione. Ciò che è “santo” nel teatro di Grotowski non è racchiuso all’interno della narrazione cristiana, cui pure Grotowski attinge spesso e che in *Apocalypsis cum figuris* si trasforma in un confronto profondamente terreno e umano con la “santità”. “Santo” è, prima di tutto, l’uomo stesso e l’attore che svela l’uomo in esso. Ciò che è considerato “mistico” è l’utilizzo demistificato di elementi di cerimonie tradizionali e di concetti, senza che Dio appaia come Significante.

In *Downstairs Action* del Workcenter l’attuante cita e si appropria di elementi provenienti da differenti pratiche religiose per “giocare” con essi come con strumenti performativi, creando, in questo modo, qualcosa di “liturgico” ma privo di un contenuto concettuale. La forma (struttura performativa) serve da «oggettività del rituale» e reca con sé l’aspetto dell’iniziazione ogniqualvolta l’opera venga realizzata. La sua validità è stata oggetto di ammirazione sia da parte di sacerdoti vudù che cattolici. Roger F. Repohl, sacerdote e professore di teologia, ha riscontrato una somiglianza tra la sua esperienza nel guardare una performance filmata di *Downstairs Action*⁷⁰ e il suo modo di celebrare le liturgie nella sua prima parrocchia, situata in un sobborgo operaio di Los Angeles; qualcosa che, al giorno d’oggi, nella Messa si è perduto:

Ogni rituale efficace trae potere dalla consapevolezza dei partecipanti che ciò a cui partecipano è in effetti un’azione, non uno spettacolo: qualcosa che non appartiene realmente a loro, una sorta di eterno modello che essi replicano nel tempo⁷¹.

Il riconoscimento di Repohl della “liturgia” del Workcenter resta l’esempio eccezionale di una reazione positiva da parte di qualcuno vicino alla Chiesa. Grotowski, che era stato accusato di misticismo, immoralità e di solidarietà con la malattia del «gusto occidentale», contrassegnato da «bruttezza e lordura», subiva i costanti attacchi dei funzionari della Chiesa, che tentavano di fare pressione sul governo affinché chiudesse il suo teatro⁷². In modo analogo, il presunto (e reale) misticismo e il radicale liberalismo costarono infine al professor Mickiewicz il posto di lavoro. Nel 1844 il suo datore di lavoro, un ente di istruzione superiore in apparenza indipendente, cedette alla pressione del governo francese e della Chiesa cattolica. In entrambi i casi l’atteggiamento repressivo della Chiesa prova che gli artisti che si dedicano a un lavoro interiore percorrono un territorio di sua competenza, sfidandone l’autorità. Se tuttavia Mickiewicz opera nello spirito di un misticismo cristiano radicale, Grotowski si rapporta con la religione in modo simi-

70. *Art as Vehicle*, una documentazione di *Downstairs Action* filmata da Mercedes Gregory nel 1989.

71. R. F. Repohl, *Liturgia come veicolo* (1994), in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, p. 64.

72. Osiński, *Pamięć Reduty*, cit., pp. 456-8. Ludwik Flaszen, inoltre, fa riferimento a tre tipi di censura: politica, religiosa e teatrale (conversazione con l’autore, luglio 2004, cit.).

le a come fa con la cultura: cerca in essa l'energia vitale posseduta «prima della divisione», cioè prima che l'istituzione determinasse e codificasse la «differenza» e il suo Significante. L'irriverenza, la trasgressione, i «[riti] pieni di stregonerie o di cerimonie sacrileghe» presenti in *Apocalypsis* e nella fase dell'Arte come veicolo mirano all'interezza dell'uomo, possibile «prima della divisione», frutto del logocentrismo, della politica o della religione.

Mickiewicz e Grotowski condividono un radicale distacco dal mezzo espressivo che aveva meritato loro il riconoscimento artistico; in entrambi i casi ciò può far pensare a una crisi di mezza età (l'allontanamento avvenne dopo tredici anni, all'epoca in cui entrambi gli artisti avevano trentacinque anni)⁷³. Non voglio attribuire a questi numeri alcuna implicazione mistica: la loro esatta corrispondenza non indica altro che il naturale mutare delle priorità di un artista maturo dopo un periodo dedicato all'esplorazione completa del mezzo espressivo. La trasformazione nel lavoro (in entrambi i casi) è stata la conseguenza di un atteggiamento creativo intransigente e straordinariamente vivace.

La metamorfosi da scrittore ad attivista di Mickiewicz può essere letta come espressione del desiderio irrealizzato di un teatro che incarnasse e rendesse attiva la sua poesia drammatica. Per Mickiewicz l'atto della scrittura è già una forma artistica subordinata rispetto all'improvvisazione poetica spontanea espressa in forma orale dinnanzi a un pubblico: già un atto di *messa in scena* della poesia. Mickiewicz aveva capito ciò che il teatro offriva: l'immediatezza e la chiarezza di un evento di cui si fa esperienza in comunione con gli altri o che è reso percepibile grazie all'esistenza di una forma. Dal momento che aveva abbandonato la speranza di trovare un veicolo teatrale in grado di trasportare i suoi drammi, aveva trasformato il suo eroe tragico in un poeta desideroso di trascendere la nazione con la forza della propria ispirazione poetica, in senso lato, un eroe la cui vita somigliava a quella di Mickiewicz stesso.

Un'importante affinità tra Mickiewicz e Grotowski, che indica una condivisione di fonti di ispirazione piuttosto che l'imitazione di un modello, si può ravvisare nel concetto o anche nella condizione santa del Performer (con l'iniziale maiuscola come nel testo di Grotowski). Secondo Mickiewicz il poeta stesso in quanto poeta-oratore e poeta-eroe romantico del dramma poetico tiene insieme aspetti confusi del performer virtuale e reale e dell'animatore culturale e politico, che nello spirito del *pan-poeticismo* diventa «santo». L'attore «santo» di Grotowski diviene «attivo» in quanto leader di eventi parateatrali solo per consegnarsi al Performer, un essere umano idealizzato, simile a un guerriero e maestro del «lavoro interiore». Sia Mickiewicz che Grotowski affidano la responsabilità del proprio lavoro alla figura centrale di un attuante che *agisce*, ed entrambi sono attuanti in senso lato. La presenza carismatica, la straordinaria perizia retorica e la capacità di improvvisazione nelle apparizioni in pubblico hanno fatto spesso sorgere contro di loro accuse di ciarlataneria e *guruismo*.

73. Majchrowski, *Kim był Jerzy Grotowski?*, cit., p. 44.

Orature

Grotowski ha protetto il proprio lavoro teatrale attraverso un dialogo attento. Per mezzo del linguaggio ha creato le premesse affinché i suoi primi spettacoli fossero accolti come un'offerta in un contesto particolare e come la ripresa di alcune tradizioni piuttosto che come una stravagante novità. Incontri, convegni e colloqui sono stati una componente importante e quasi integrante del lavoro, fin dal periodo degli spettacoli a Opole⁷⁴. Nella fase parateatrale l'«incontro nella parola» assurge al rango di evento teatrale di per se stesso, anche se è il silenzio a dominare nella modalità del lavoro⁷⁵. Il principale collaboratore di Grotowski a quel tempo, Ludwik Flaszen, conduceva perfino dei laboratori intitolati «Medytacje na głos» [Meditazioni ad alta voce] e «Rozmowy» [Conversazioni], nel tentativo di raggiungere un reciproco auto-svelamento attraverso un dialogo vivo. Incontri, convegni e discorsi sono ancora oggi parte integrante delle attività del Workcenter.

L'eccezionalità di Grotowski non è solo una diversità creata da sé. È l'effetto di una vita segnata dalle restrizioni di una triplice censura imposta dallo Stato, dalla Chiesa e dalla professione. Pur resistendo a tutte e tre, Grotowski non poteva permettersi di affrontarle apertamente poiché questa scelta gli sarebbe costata la carica. Ha scelto di marginalizzare la propria posizione e di rendere più complicato il suo "messaggio" senza compromettere il proprio lavoro. Viveva tra persone che non volevano, non potevano o di proposito avevano scelto di non comprenderlo, mentre il suo lavoro aspirava a un contatto profondo e totale con gli altri. Questo paradosso ha prodotto un linguaggio dal carattere profetico ma fondato sulla semplice oggettività. Preciso e denso di significato, evita di trasformarsi in gergo professionale rimanendo in grado di rivolgersi all'uomo nella sua interezza, senza scivolare in un discorso religioso o politico. Aiuta a creare una comunità di persone e a respingere coloro che non sono interessati. Per Grotowski, così come per i poeti romantici, il linguaggio è la patria culturale di una comunità legata da bisogni comuni. In parte arcaico e in parte poetico, autentico e vivace in bocca a Grotowski, diventa pretenzioso se ripetuto da altri. Si tratta di parole in grado di fare solo se pronunciate nel complesso di una performance chiamata Grotowski; parole dell'uomo interiore che freddamente coglievano la sua solitudine. Questo linguaggio non è mai stato, tuttavia, un codice di messaggi riconoscibili, nascosti alle offensive del discorso ufficiale. Grotowski è riuscito a evitare questa trappola rivolgendosi sempre a un singolo ascoltatore e al suo interrogativo. Invece di parlare a una collettività immaginaria più estesa, si è rivolto a un gruppo di singoli ascoltatori.

Come un poeta-eroe romantico, Grotowski ha diffuso la propria missione messianica in un libro che si poneva l'obiettivo di riscattare il teatro nella sua incarna-

74. A partire dal maggio del 1960 l'Associazione degli amici del Teatro delle 13 File organizzò incontri di discussione a cadenza bisettimanale condotti da Grotowski e Flaszen. T. Burzyński, Z. Osiński, *Laboratorium Grotowskiego*, Interpress, Warszawa 1978, p. 17.

75. Le sessioni condotte da Ludwik Flaszen e Jacek Zmysłowski erano rivolte specificatamente a questa prassi.

zione *povera*. Quella del teatro povero non è una dottrina ma la reazione a un teatro smarritosi dietro al fascino dell'apparenza, sviluppatasi nel momento in cui ne è stata sublimata l'essenza: un significativo incontro con l'altro. Il teatro povero è una richiesta di ritorno all'essenza del teatro. Ma è l'essenza del "povero" che richiama il legame con il romanticismo.

In polacco teatro povero è *teatr ubogi*. La parola scelta non è *biedny*, che indica l'indigenza, ma *ubogi*, un termine più arcaico connesso all'ascetismo piuttosto che all'idea di essere rovinato, meschino, privo di qualcosa, inferiore o miserabile. Questo lessico, in una società capitalistica, rende il povero poco attraente, indegno, lo associa a una condizione di vittima. Grotowski utilizza l'aggettivo povero con un significato ricco di grazia, semplicità, santità, umiltà, modestia e ascetismo. Nessuna di queste varianti esaurisce il significato di *ubogi*, una parola che rievoca la condizione sociale di Gesù alla nascita. A ragione il teatro povero trova piena ospitalità in una stalla, così come è avvenuto all'Università della California di Irvine su richiesta di Grotowski.

Se il primo dei significati di "povero" è connesso al pellegrinaggio in cerca di un'essenza, il secondo ci riporta alla performance "povera" della tradizione orale, nei recessi della storia, al tempo delle pratiche pagane e dei molteplici legami narrativi con il soprannaturale, nel mondo «prima della divisione» in cui l'espressione umana era più totale. Questi due significati sono profondamente intrecciati nell'ultima fase del lavoro di Grotowski a Pontedera. Non stupisce che si possa rintracciare una corrispondenza in Mickiewicz, nel noto passo de *Gli avi parte III*:

Il nostro popolo è come lava,
sulla superficie è freddo e duro, secco e sudicio,
ma cento anni non raffrederanno il suo fuoco interiore...
Sputiamo su questa crosta e scendiamo nel profondo!⁷⁶

Dal momento che la Chiesa era schierata dalla parte del potere occupante, il popolo privo di una nazione aveva identificato il proprio destino in Dio come Dio-fratello. La fonte pagana che Mickiewicz abbraccia, l'universo della credenza e del rituale dalle molteplici narrazioni proiettato sulla grande narrazione della cristianità, diventa nel romanticismo polacco il fondamento di una *trascendenza orizzontale*⁷⁷, secondo la quale Dio può essere ricercato e trovato nell'uomo. In altre parole, la tradizione romantica giunge al cristianesimo in quanto fratellanza di uomini, che consente all'uomo di trovare Dio in se stesso ma anche nel rapporto con gli altri. Questo atteggiamento è presente nella vita di lavoro di Grotowski, dai rituali dell'infanzia presso l'albero sacro, passando per *Apocalypsis* con l'efficace

76. In polacco: «Nasz naród jak lava / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrzny ognia sto lat nie wyziębi. / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi» (Mickiewicz, *Dziady. Corrado Wallenrod e brevi componimenti*, cit., p. 199).

77. Espressione coniata da M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, PWN, Warszawa 1998, p. 368.

massima attinta da Teofilo di Antiochia: «Mostrami il tuo Uomo e io ti mostrerò il mio Dio», al lavoro sul Vangelo apocrifo di Tommaso nel periodo di trasmissione del suo sapere a Thomas Richards. Nel successivo e ultimo suo progetto, Grotowski ha tramandato la sua indagine a un giovane newyorkese di radici miste, americane e afro-caraibiche, oltrepassando così le divisioni culturali, razziali e generazionali: un gesto che ha sconcertato tutti coloro che avrebbero voluto mantenere la componente romantica di Grotowski prossima alla sua origine polacca. Comunque, mettendo da parte i risvolti che potrebbero interessare un antropologo culturale, poniamoci nella condizione di guardare alla vita di lavoro di Grotowski attraverso il suo atto di trasmissione in quanto *azione*, più che focalizzarci su un *attuante*, dal momento che, e Mickiewicz e Nietzsche sarebbero d'accordo, «il fare è tutto». E Grotowski lo ha dimostrato, lasciando in eredità il suo lavoro affinché fosse portato avanti.