mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

MARCO DE MARINIS

I TESTIMONI E LO STORICO. JERZY GROTOWSKI: TRADIZIONE, EREDITÀ, TRASMISSIONE (APPUNTI E PROVOCAZIONI IN OCCASIONE DELL'ANNO GROTOWSKIANO)

Grotowski has created one of the few living traditions in the contemporary theater. This essay, conceived during the grotowskian year (2009), reflects on the paradoxical aspects of the grotowskian tradition, and on its originality in comparison with those resulted from others masters of the Twentieth century theater. It poses a methodological problem, crucial for the future grotowskian studies, that will be possible with the contribution of the 'actors' operating for the transmission of Grotowski's work.

Chi è Grotowski?
Per i professionisti di tutto il mondo
questo nome polacco è un nome magico,
perché oltre a Stanislavskij e Brecht,
nessun altro ha esercitato
una così grande influenza.
È conosciuto come un superbo insegnante di recitazione e come un pioniere,
un profeta che ha saputo mescolare insieme tutte le esistenti forme del teatro.
Per i suoi amici è piuttosto diverso.
Il Grotowski che conosciamo noi è qualcuno in cui l'amore è combinato con l'intelligenza
e la cui purezza di intenti è più importante delle teorie ad essi riferite.
Per Grotowski il teatro non è una questione d'arte,
né una questione di opere, produzioni o spettacoli.
Il teatro è qualcosa di diverso,
è uno strumento antico e basilare trasmesso attraverso un unico dramma,
il dramma della nostra esistenza,
e ci aiuta a trovare la strada verso la sorgente di ciò che siamo.

(Peter Brook,
introduzione al film *With Jerzy Grotowski. Nienadówka* [1980], di Jill Godmilow)[1]

[1] Cfr. ora in P. BROOK, *With Grotowski. Theatre is Just a Form*, edited by Georges Banu and Grzegorz Ziólkowski with Paul Allain, Grotowski Institute, Wroclaw, 2009, p. 27.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Il 2009 (in occasione del decennale della scomparsa di Jerzy Grotowski [1933–1999]) è stato proclamato dall'UNESCO 'anno grotowskiano' e, anche grazie a ciò, ha ospitato decine di manifestazioni di ogni tipo in tutto il mondo per ricordare, celebrare, studiare il maestro polacco, la sua figura, il suo lavoro, il suo lascito. Chi scrive ha avuto modo di partecipare ad alcune di esse (a Wrocław, Milano, Canterbury, Parigi) e di promuoverne una presso il Centro 'La Soffitta' del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Il testo che segue è costituito da una serie di riflessioni che mi sono servite per prendere parte attivamente a questi incontri, i quali a loro volta hanno fornito occasioni per arricchirle, integrarle, correggerle. Esso non pretende certo di stendere un consuntivo di quanto è stato fatto nell'anno grotowskiano. Si tratta soltanto, molto più modestamente, del mio personale contributo oltre che di un incondizionato omaggio a una delle figure chiave della scena e della cultura contemporanee. Redatto a caldo, nel corso del 2009, lo scritto viene riproposto in questa circostanza sostanzialmente immutato, con la sola eccezione di qualche aggiornamento bibliografico.

1. *Lo storico del teatro, il Novecento e la tradizione dei Maestri*

Il compito dello storico del teatro (come di ogni altro storico, in realtà) sta nell'andare al di là della superficie ingannevole della cronaca, delle verità note, delle sistemazioni facili della storiografia, e scavare dentro la «storia sotterranea del teatro»[2]. Certamente non per ristabilire una pretesa verità oggettiva ma per fare davvero fino in fondo il proprio mestiere di storico: scegliendo, mettendosi in gioco, prendendo posizione.

La storia del teatro del Novecento non esiste, rappresenta una pura astrazione: spesso è soltanto una fila di monumenti un po' funerei, il cosiddetto pantheon. I teatri nel Novecento sono stati tanti: Grotowski appartiene ad uno di essi, così come Julian Beck, Tadeusz Kantor, Peter Brook e tutti gli altri protagonisti delle due grandi stagioni della riforma. Lo storico – ripeto – non può far altro che mettere da parte inutili e pericolose pretese di oggettività e di esaustività e operare le proprie scelte, esplicitandole e motivandole. Anche nel suo caso, tradizione non può che significare – come vedremo – appropriazione attiva, trasmissione e tradimento nello stesso tempo.

[2] Questa nozione da tempo sta – insieme ad altre – al centro delle riflessioni dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology e, in particolare, del suo fondatore, Eugenio Barba. Cfr. ad esempio, di quest'ultimo, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 11.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

2. *Alcuni paradossi della tradizione grotowskiana*[3]

Grotowski ha creato una delle poche tradizioni viventi nel teatro contemporaneo. Questo è indiscutibile. Per altro, la tradizione grotowskiana presenta aspetti paradossali e di grande originalità rispetto a quelle cui hanno dato vita altri maestri teatrali del Novecento: si pensi, ad esempio, a figure celebri e di universale influenza come Stanislavskij e Brecht. Nel caso di Grotowski, a differenza di quanto è accaduto appunto per Stanislavskij e Brecht, abbiamo – com'è noto – un erede designato (l'americano Thomas Richards), che il maestro ha scelto per renderlo depositario del suo complesso sapere performativo attraverso un processo di trasmissione diretta: qualcosa che, in realtà, assomiglia molto di più ad una iniziazione esoterica o alla trasmissione *ad personam* delle forme teatrali asiatiche (si pensi al Nô di Zeami) che ad una tradizione nel senso del teatro occidentale. Tornerò più avanti su questo punto.

D'altro canto, mentre a torto o a ragione si è parlato di metodi e sistemi sia per Brecht che, soprattutto, per Stanislavskij, Grotowski ha sempre evitato accuratamente di racchiudere in formule rigide le sue conoscenze ed esperienze nel campo delle arti sceniche e rituali. Di conseguenza, benchè il grotowskismo rappresenti un fenomeno diffuso e di grotowskiani sia pieno il mondo (come ha notato di recente anche Richard Schechner)[4], non c'è nessuno che possa seriamente parlare di regole o di canoni di un teatro fatto in nome del maestro polacco, oppure – secondo quanto scrive Zbigniew Osinski[5] – «rivendicare il diritto del monopolio» sulla sua eredità. Gli stessi eredi designati del Workcenter di Pontedera non si sentono investiti del compito di continuare una tradizione, tantomeno di restare fedeli a una linea artistica o di mestiere; al contrario, essi intendono sviluppare liberamente e senza vincoli di ortodossia le conoscenze acquisite nell'apprendistato.

Non va dimenticato, infine, che – al di là e indipendentemente dalla trasmissione designata – ogni momento della ricerca teatrale e post–teatrale di Grotowski, grazie a coloro che si sono formati al suo interno, continua ad agire

[3] Per questo paragrafo e il seguente, cfr., di chi scrive, *Grotowski*, in «Hystrio», XXII, 1, 2009, pp. 41–43 (dossier *Grotowski, quale eredità?*).
[4] R. SCHECHNER, *Grotowski and the Grotowskian*, «The Drama Review», 198, summer 2008 (*Re–Reading Grotowski*, a cura di Kris Salata e Lisa Wolford Wylam), pp. 7–13.
[5] Cfr. la citazione inclusa in P. ALLAIN, *Le projet britannique Grotowski*, «Le Théâtre en Pologne/The Theatre in Poland», 3–4, 2008, p. 37.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

autonomamente sul teatro contemporaneo, ovvero su centinaia forse migliaia di individui, su decine forse centinaia di gruppi che operano nell'ambito delle *performing arts*, anche se quasi sempre in *enclaves* ridotte e marginali: sia il Teatro degli spettacoli che il Parateatro, sia il Teatro delle fonti che l'Arte come veicolo. Con risultati alterni, spesso discutibili, quasi mai imputabili al maestro polacco. Un fenomeno paradossale, ancora una volta: nessun altro nel Novecento, forse con la sola eccezione di Artaud, ha avuto tanta influenza e risonanza in un ambito artistico, quello teatrale, di cui per tutta la vita ha cercato di eccedere i confini.

3. *Grotowski nel Novecento teatrale*

Volendo fissare un primo, sommario bilancio storiografico, si possono individuare i seguenti punti:

1) Grotowski costituisce (assieme a Peter Brook e a Eugenio Barba, ma prima e più di loro) il terminale della tradizione dei registi–pedagoghi (quella che sta al centro del Novecento teatrale, con figure come il già citato Stanislavskij, Mejerchol'd e Copeau in veste di capostipiti);

2) più specificamente, egli rappresenta l'erede–continuatore di Stanislavskij, colui che porta alle estreme conseguenze il metodo delle azioni fisiche elaborato dal maestro russo negli anni Trenta: oltre il personaggio, oltre il testo, oltre la rappresentazione, fino a quella che chiama l'Arte come veicolo;

3) in definitiva, Grotowski incarna meglio di chiunque altro, con il suo percorso nel teatro e oltre il teatro, la *vera* rivoluzione del Novecento teatrale, sintetizzabile in due novità principali, strettamente intrecciate fra loro: a) il rovesciamento del teatro da *fine* a *mezzo*, cioè – per dir meglio – da occasione di divertimento–intrattenimento estetico (anche serio–impegnato) in strumento efficace di conoscenza (la quale non può che essere pratica, fatta *nel* corpo e *con il* corpo) e addirittura di ricerca spirituale; b) la disgiunzione (già apparsa tuttavia in precedenza in esperienze eccezionali come quella di Artaud) fra *teatro* e *spettacolo*, fino a concepire e praticare un teatro oltre (senza) lo spettacolo: sostanzialmente, un teatro come *lavoro su di sé*, finalizzato in prima istanza a chi lo compie e non (più) a chi assiste, cioè allo spettatore.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

4. *Tradizione come trasmissione–tradimento*[6]

Che cos'è un maestro. Per cercare di cogliere gli elementi essenziali che identificano un maestro, e in particolare un maestro di teatro, si può partire dalla etimologia della parola *guru*, che costituisce il corrispettivo sanscrito del termine «maestro»: in sanscrito, ci dicono le *Upanishad*, *guru* significa letteralmente «colui che disperde le ombre, ovvero l'oscurità»; in altri termini, nella tradizione orale, il *guru* era colui «che contemporaneamente incarnava e trasmetteva il sapere tradizionale»[7].

Spostiamoci adesso in un ambito culturale diverso ma tutto sommato non troppo distante, quello dell'esoterismo di Gurdjieff (fortemente permeato, come si sa, di elementi appartenenti alle tradizioni religiose e sapienziali asiatiche), per leggere la definizione formulata, in riferimento al *loro* maestro, da Jeanne de Saltzmann e da Henry Tracol:

> Gurdjieff era un maestro.
> Questa nozione di maestro, così comune in Oriente, non è praticamente afferrata in Occidente.
> Non evoca niente di preciso, il suo contenuto è molto vago, per non dire sospetto.
> Diciamo che, secondo le concezioni tradizionali, la funzione del maestro non si limita all'insegnamento delle dottrine ma significa *una vera incarnazione della conoscenza*, grazie alla quale il maestro può provocare un risveglio e, per la sua stessa presenza, aiutare l'allievo nella sua ricerca.
> Egli esiste per creare le condizioni di un'esperienza attraverso la quale la conoscenza potrà essere «vissuta» nel modo più totale possibile.[8]

La terza prospettiva che vorrei chiamare in causa è quella offerta da Eugenio Barba nel libro *La terra di cenere e diamanti*, dedicato al suo apprendistato in Polonia nei primi anni Sessanta, e quindi al rapporto con il suo maestro, Jerzy Grotowski. Nel tentare di cogliere l'essenziale del rapporto maestro/allievo, Barba tira in ballo «la forza dell'innamoramento e dell'amore» e si chiede:

---

[6] Per quanto segue, cfr., di chi scrive, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale,* Bulzoni, Roma,2000, pp. 15–18.
[7] R. J. ANTZE, *Apprendistato. Esempi orientali*, in E. BARBA e N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano, 2005, p. 28.
[8] J. DE SALZMANN e H. TRACOL, *Nota*, in G. I. GURDJIEFF, *Incontri con uomini straordinari* (1960), Adelphi, Milano, 1993, pp. 24–25 (corsivi miei).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

> Non è forse una storia d'amore quella fra Suleržickij e Stanislavskij? […] Non fu una vera e propria storia d'amore tormentato e infelice a fecondare il rapporto fra Stanislavskij e Mejerchol'd? O fra Ejzenštejn e Mejerchol'd?

E così prosegue:

> La passione amorosa, nel nostro tempo, è vista sempre a una sola dimensione, erotica. Per questo risulta pressoché impossibile comprendere in tutta la sua densità il termine «Maestro». E risulta difficile andare al di là dell'ovvio, di concetti come influenza, metodi, fedeltà o infedeltà. Come se il Maestro non fosse colui che si rivela per sparire.[9]

Dunque, sovrapponendo le tre definizioni raccolte, troviamo: *a*) il maestro è qualcuno che non soltanto ha la conoscenza ma la incarna, *b*) questa conoscenza va quindi molto al di là di ciò che può essere scritto e anche di ciò che può essere detto, verbalizzato, *c*) il maestro la passa, la trasmette all'allievo in un rapporto personale diretto, profondo, totale, il quale ha a che vedere – sostiene appunto Barba – con «la forza dell'innamoramento e dell'amore».

La conoscenza tacita. Fermiamoci sui singoli punti di questa ipotesi di definizione. Il primo punto riguarda il fatto che ogni insegnamento di un vero maestro, e certissimamente in campo teatrale, ha a che vedere con la trasmissione di qualcosa che va molto al di là della conoscenza affidata alla scrittura, ai libri, anche se beninteso della scrittura e dei libri si può (e forse si deve) servire: ha insomma a che fare con ciò che oggi gli antropologi chiamano *conoscenza tacita*, o *incorporata*, quella che può essere trasmessa solo oralmente e soprattutto con mezzi non–verbali, mediante l'esempio concreto e l'imitazione, in un rapporto diretto e personale molto profondo con l'allievo. Nelle civiltà teatrali asiatiche è in questo modo che le tecniche dell'attore–danzatore si sono tramandate per generazioni e generazioni, talvolta lungo secoli e millenni[10].

[9] E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 11.
[10] Si vedano, in proposito, due contributi dell'antropologa danese Kirsten Hastrup: *Incorporated Knowledge*, «Mime Journal», 1995, pp. 2–9; *Il corpo motivato. "Locus" e "Agency" nella cultura del teatro*, «Teatro e Storia», 17, 1995, pp. 11–36. Ma su questi temi si discute da tempo nell'ambito dell'ISTA, fondata e diretta da Barba, il quale ha voluto festeggiare i 35 anni dell'Odin Teatret con una manifestazione intitolata proprio *Tacit Knowledge–Heritage and Waste* (Holstebro [Danimarca], 22–27 settembre 1999).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Tradizione/tradimento. Il secondo punto da toccare riguarda proprio la *trasmissione* e di conseguenza mette in gioco l'altra componente essenziale di ogni autentica relazione pedagogica (che è rapporto di apprendimento reciproco e mutua definizione): *l'allievo*, almeno altrettanto importante del maestro, visto che quest'ultimo esiste ed è tale solo in quanto ha dei discepoli, o dei seguaci, e i discepoli, o i seguaci, a loro volta esistono e sono tali solo rispetto a un maestro.

Allontaniamoci dall'Oriente, dove forse le cose stanno in maniera alquanto diversa (*forse*). Ma qui da noi, in Occidente, la tradizione non è un qualcosa che possa essere trasmesso in maniera oggettiva e passiva: essa ha quindi insito in sé, come condizione inevitabile e vitale, il *tradimento*. La tradizione, qualsiasi tradizione, non la si eredita passivamente; della tradizione, di una tradizione, ci si appropria *attivamente*, tradendola–tramandandola (anche etimologicamente, *tradizione* rinvia sia al trasmettere–tramandare che al tradire–falsificare). Ascoltiamo in proposito Thomas Leabhart, allievo importante di uno dei pochi autentici maestri (anche nel senso asiatico del termine) che il teatro occidentale abbia prodotto, e cioè l'inventore del mimo corporeo Etienne Decroux: «Per continuare una tradizione devi tradire ma per tradire è necessario credere. Credere significa sapere che esiste una tradizione, se non esistesse non ci sarebbe motivo di tradire o di ribellarsi»[11].

Ancor più chiare al riguardo risultano le lettere scritte da Grotowski a Barba negli anni Sessanta, dopo la partenza di quest'ultimo dalla Polonia e l'inizio dell'avventura dell'Odin Teatret. Da esse emerge nettamente, quasi come un *leit-motiv*, l'idea che l'*eresia* faccia parte o meglio *debba* far parte necessariamente della relazione maestro–allievo e del processo naturale di appropriazione–trasformazione di una tradizione vivente:

> Mi scrive di avere idee 'eretiche' rispetto al sistema di Opole. É giusto che le abbia. É questo quello che mi aspetto da lei, non certo l'ortodossia, né l'innovazione. Anche le mie idee di adesso sono eretiche rispetto alle precedenti (quelle del periodo del suo soggiorno) e spero che il domani mi porterà nuove idee 'eretiche'. *Se lei rinnega l'eresia io rinnegherò lei*, o Assalonne, Assalonne.[12]

[11] Citato in F. ABATE, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione*, «Culture Teatrali», 1, 1999, p. 68.
[12] Lettera del 29 dicembre 1964 (in E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 167 [corsivi miei]).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Nel prossimo paragrafo vedremo come Grotowski manterrà ferma questa convinzione anche quando comincerà a parlare di vera e propria 'trasmissione' di una tradizione e l'idea di eresia, lungi dall'essere rinnegata, si preciserà concretamente in quella di *sviluppo* e *superamento*, indispensabili a una tradizione vivente per non deteriorarsi e decadere.

5. *La trasmissione grotowskiana e i suoi 'attori'*

Chiunque abbia tentato o tenti di indagare a fondo i rapporti che Grotowski ha intessuto nel corso della sua carriera con un certo, ristretto numero di persone (chiamiamoli allievi prediletti, «figure chiave» [Schechner][13] o «collaboratori essenziali» [lo stesso Grotowski, a proposito di Thomas Richards])[14] si scontra con delle difficoltà molto serie.
Non è questione futile, come potrebbe sembrare a prima vista, attardarsi a discutere su quanti e quali siano stati gli *happy few*, giacché, trovandoci di fronte –come ho già detto – a un rarissimo caso contemporaneo di autentica tradizione orale, si tratta in realtà di individuarne di volta in volta, periodo per periodo, gli indispensabili tramiti o 'attori'. Schechner elenca: Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieslak, per gli anni Sessanta, Jacek Zmysłowski, per gli anni Settanta, e Thomas Richards, dalla metà degli Ottanta in poi[15]. Eugenio Barba sostanzialmente condivide, a parte la sostituzione di Cynkutis con se stesso per la prima metà degli anni Sessanta: «Dal 1962 al 1964 il compagno privilegiato fui io»[16]. Leszek Kolankiewicz ritiene queste liste troppo esigue e propone opportune integrazioni: Wlodzmierz Staniewki, dopo Cieslak e prima di Zmysłowski, Teo Spychalski, durante e dopo Zmysłowski (che muore giovanissimo, di leucemia, il 4 febbraio 1982), nei periodi del Parateatro e del Teatro delle fonti, e Jairo Cuesta, per il Teatro delle fonti e il Dramma oggettivo[17].

[13] R. SCHECHNER, *Exoduction*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, Routledge, London–New York, 1997, p. 466.
[14] J. GROTOWSKI, *Prefazione*, in T. RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 9.
[15] R. SCHECHNER, *Exoduction*, cit., p. 466.
[16] E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti,* cit., p. 27.
[17] L. KOLANKIEWICZ, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in AA. VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Titivillus, Pisa, 2005, p. 229. Egli si chiede inoltre: «E quale ruolo Schechner avrebbe affidato a Flaszen in questa storia a più tappe?» (*Ibid.*).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Naturalmente, si tratta di scelte del tutto condivisibili e in qualche misura obbligate. Tuttavia, la prima osservazione che viene di fare è che, in questi elenchi, non compare nessuna donna e, in particolare, non compare mai la cantante haitiana Maud Robart; anche se è proprio Schechner a osservare come Rena Mirecka e Maud Robart costituiscano le sole eccezioni femminili in una serie di collaborazioni importanti tutte al maschile (per lui questa circostanza rappresenta una conferma del chassidismo che impregnerebbe fortemente la mentalità di Grotowski)[18].
É ovvio che non si tratta di stilare classifiche o di stabilire primati: questo, sì, sarebbe davvero futile. E tuttavia una mia idea è che, per esempio, la collaborazione con Maud Robart non solo non sia stata di importanza inferiore ad altre, per intensità e qualità, ma in più detenga una peculiarità inconfondibile, soltanto sua: si è trattato della collaborazione con una 'portatrice di tradizione, la quale dunque è stata – nel rapporto – al tempo stesso *allieva* e *maestra*. Maud è stata formata al teatro, e specificamente al metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij e agli esercizi plastici del Teatr Laboratorium, da Grotowski, e quindi è stata *sua allieva* (o *apprendista*); ma, nello stesso tempo, ha iniziato Grotowski alla conoscenza pratica delle tradizioni rituali del vudù e delle tecniche performative ad esse associate (canti vibratorii, danze, etc.); quindi, è stata anche *sua maestra*.

Gurdjieff sostiene:

> quanto il maestro è indispensabile all'allievo, tanto l'allievo è indispensabile al maestro. L'allievo non può progredire senza il maestro e il maestro non può progredire senza allievo, o allievi.[19]

Se egli ha ragione allora, nel caso della collaborazione Grotowski–Robart, questo è vero *due volte* e, come dire, a parti rovesciate: con Grotowski nei panni – contemporaneamente o in momenti distinti – del maestro (di teatro) e dell'apprendista (dei rituali haitiani).[20]

É molto probabile che Grotowski condividesse l'opinione di Gurdjieff, che è del resto quella della Tradizione, cui ha sempre sentito di appartenere. In ogni caso, in che modo intendesse la relazione maestro–allievo a teatro, e come la concepisse

[18] R. SCHECHNER, *Exoduction*, cit., p. 483. Tuttavia, la ricerca in corso (dal 2001) di Virginie Magnat sembra dimostrare che si tratta in gran parte di un luogo comune: in realtà, molte donne sono state collaboratrici fondamentali per Grotowski nei differenti periodi e "continuano a giocare un ruolo essenziale nell'attuale diaspora grotowskiana" (*Rencontres avec des femmes remarcables*, «Le théâtre en Pologne/The Theatre in Poland», cit., p. 40).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

ben al di là del semplice rapporto artistico–pedagogico fra regista e attore, alcuni brani giustamente celebri di *Per un teatro povero* lo testimoniano con grande eloquenza:

> Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. Egli deve essere attento, confidente e libero, poiché il nostro lavoro consiste nell'esplorazione delle sue possibilità estreme. La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. Questo non vuol dire formare un allievo ma semplicemente aprirsi ad un altro essere rendendo possibile il fenomeno di una 'nascita condivisa o doppia'. L'attore nasce di nuovo –non solo come attore ma come uomo– e con lui io rinasco. É un modo goffo di esprimerlo ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro.[21]

Per altro, le già citate lettere scritte dal maestro polacco a Barba, negli anni Sessanta, risultano non meno illuminanti in proposito[22].
Tuttavia, Grotowski è sempre stato molto più laconico, per non dire proprio reticente, quando si è trattato di entrare nei dettagli individuali delle varie collaborazioni. In fondo, le stesse, notissime considerazioni di *Per un teatro povero* non contengono nomi, anche se a tutti (vista anche la data della pubblicazione originaria del testo in questione) è sempre parso naturale riferirle a Cieslak, il quale, a partire dal lungo lavoro svolto insieme (e spesso da soli) per *Il Principe costante*, tra '63 e '65, diventò il 'collaboratore essenziale di quegli anni. Vicissitudini diverse, spesso anche

---

[19] P. D. OUSPENSKY, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto. La testimonianza di otto anni di lavoro come discepolo di G. I. Gurdjieff* (1950), Astrolabio–Ubaldini, Roma, 1976, p. 226.
[20] Quando parlo di unicità del caso Robart, in quanto nello stesso tempo allieva e maestra di Grotowski, mi riferisco alla lista (ridottissima, per quanto non chiusa, come si è appena visto) di quelli che lui stesso ha chiamato i suoi «collaboratori essenziali»: nessuno di loro gli è mai stato maestro, oltre e nello stesso tempo che allievo, nel modo in cui lo è stata Maud, cioè in quanto «portatrice di tradizione». Naturalmente, è ben noto che Grotowski, da un certo momento in poi, soprattutto dalla fine degli anni Settanta (grazie al Teatro delle fonti), si è avvalso intensivamente della collaborazione di molti «portatori di tradizioni» (rituali, performative), insomma di «specialisti tecnici», provenienti dalla Corea, da Taiwan, dal Giappone, dall'India, da Bali, dall'Africa, dal Messico, etc.(v. anche, più avanti, quello che egli stesso ebbe a dire in proposito nell'intervista del '95 con Jean–Pierre Thibaudat). Ma essi non furono mai suoi *allievi teatrali* e la loro collaborazione si è sempre posta, quindi, su di un piano differente. Solo in parte diversi, forse, sono i casi dell'indiano Abani Biswas e del colombiano Jairo Cuesta, che tuttavia non erano «portatori di tradizione» nel senso stretto di Maud Raubart.
[21] J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero* (1965), in *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni, Roma, 1970, p. 32.
[22] Cfr. E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 139–206.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

drammatiche, come la traumatica decisione, presa da Grotowski nel 1970, di smettere di creare nuovi spettacoli, o come il destino infausto subìto da molti esponenti del Teatr Laboratorium (morti per mali incurabili, incidenti, suicidi) hanno forse pesato ulteriormente nella scelta del riserbo o del silenzio assoluto. Come nota Kolankiewicz, ad esempio, questo silenzio non fu mai infranto nei confronti di Staniewski (uscito tempestosamente dal Teatr Laboratorium alla fine del '75), nonostante le ripetute sollecitazioni a parlarne in pubblico[23]. Anche su Cynkutis, Zmysłowski e Spychalsky, niente di rilevante che mi risulti. E, come si sa, dello stesso Cieslak Grotowski ha cominciato a parlare diffusamente e ripetutamente solo dopo la scomparsa dell'attore, nell'agosto del 1990 per un cancro ai polmoni[24].

In realtà, l'unica vera *eccezione* a questa rigida, esoterica consegna del silenzio, è stata, forse non a caso, l'ultima collaborazione: quella con Thomas Richards. Si veda, in particolare, la già ricordata *Prefazione* al primo libro di Richards, in cui Grotowski descrive il loro rapporto, iniziato nell'85, come una relazione tra *teacher* e *doer* avente il carattere di una 'trasmissione', e successivamente diventato una collaborazione *teacher–teacher*:

> La natura del mio lavoro con Thomas Richards – durante i primi tre anni descritti in questo libro (e negli anni seguenti, dedicati a L'arte come veicolo, dove la base sono gli antichi canti vibratorii) – ha il carattere della 'trasmissione': trasmettergli ciò che ho raggiunto nella mia vita: l'aspetto *interiore* del lavoro. Uso la parola 'trasmissione' nel senso tradizionale: durante un periodo di apprendistato, attraverso sforzi e tentativi, un giovane conquista la conoscenza, pratica e precisa, da un'altra persona, il suo *teacher*. Un periodo di apprendistato è lungo e finora ho lavorato con Thomas otto anni. Durante questi otto anni all'inizio egli era il *doer* (colui che agisce: *l'attuante*) e io lo guidavo dall'esterno. Con il passare del tempo, poiché le qualità di Thomas maturavano, gli ho chiesto non solo di agire come *doer* ma anche di guidare il lavoro. In quel momento

[23] L. KOLANKIEWICZ, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., pp. 229–30.

[24] Cfr., in particolare, J. GROTOWSKI, *Le Prince constant de Ryszard Cieslak*, in AA.VV., *Ryszard Cieslak, acteur–emblème des années soixante*, a cura di Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, pp. 13–21 (si tratta della trascrizione, rivista e corretta dall'autore, dell'intervento pronunciato in occasione dell'incontro *Hommage à Ryszard Cieslak*, tenutosi il 9 dicembre 1990 al Théâtre de l'Odéon di Parigi); ma anche, ad esempio, *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski* (in occasione del conferimento a Grotowski della laurea *honoris causa* da parte dell'Università di Wrocław, il 10 aprile 1991) in *Essere un uomo totale*, cit., pp. 45–53; *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, postfazione a Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano,1993, pp.130–131. La versione definitiva, datata 1995, di quest'ultimo testo si trova ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968–1998* (*Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. II), Bulzoni, Roma,2007 (pp. 98–100, per il riferimento in questione).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

> Thomas Richards è diventato il leader di uno dei due gruppi al Workcenter, ha diretto il lavoro pratico quotidiano – è diventato lui il *teacher* del gruppo – mentre io rimanevo accanto aiutando da fuori e talvolta lavorando direttamente con i membri del gruppo. […] Durante questo periodo ho proseguito anche il lavoro individuale con lui. Questo processo continua ancora oggi.[25]

Anche nel suo ultimo scritto reso noto, e pubblicato come *Testo senza titolo* (1998), Grotowski sente il bisogno di chiarire «la natura del [suo] lavoro con Thomas Richards dal 1985», ribadendo che esso «ha avuto il carattere della trasmissione, come la si comprende nella tradizione; trasmettergli ciò che ho raggiunto nella vita: l'aspetto *interiore* del lavoro»[26]. E poi aggiunge, sulla questione della trasmissione e sul suo rapporto con la ricerca o investigazione:

> Che cosa si può trasmettere? Come e a chi trasmettere? Sono domande che ogni persona che ha ereditato dalla tradizione si pone, perché eredita nello stesso tempo una specie di dovere: trasmettere ciò che lui stesso ha ricevuto.
> Che parte ha la ricerca in una tradizione? In che misura una tradizione di un lavoro su se stessi o, per parlare per analogia, di uno yoga o di una vita interiore deve essere nello stesso tempo un'investigazione, una ricerca che fa con ogni nuova generazione un passo in avanti?[27]

La risposta che si dà è la seguente:

> In un ramo del buddhismo tibetano si dice che una tradizione può vivere se la nuova generazione va avanti di un quinto rispetto alla generazione precedente, senza dimenticarne o distruggerne le scoperte.

E poi, anticipando le prevedibili obiezioni,

> Lo so, lo so… nel campo artistico *stricto sensu* si può dire che esista solamente un'evoluzione e non uno sviluppo. […] Ma qui parlo di un ambito che è artistico e non è esclusivamente artistico.[28]

[25] J. GROTOWSKI, *Prefazione*, in T. RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 9–10.
[26] J. GROTOWSKI, *Testo senza titolo*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968–1998*, cit., p. 126.
[27] Ivi, p. 127.
[28] *Ibid.*

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

In un'importante intervista concessa a Jean–Pierre Thibaudat, apparsa su «Libération» il 26 luglio 1995, e oggi ripubblicata nel II volume di *Opere e sentieri* col titolo *Ciò che resterà dopo di me*, Grotowski – grazie anche alle precise sollecitazioni dell'interlocutore – esce per un momento dal suo abituale riserbo sulle questioni della trasmissione e del rapporto con i vari collaboratori essenziali nel corso della lunga carriera:

> JPT: Da molto tempo lei non firma più spettacoli. La sua ricerca continua fuori dalle scene. Tutto si svolge come se la nozione di trasmissione avesse sostituito quella di spettacolo.
> JG: In Oriente la trasmissione non si è interrotta. Non si sputa sul proprio predecessore per imporsi. C'è anche quello che dicono i Tibetani: bisogna superare il proprio maestro di un quinto, del venti per cento, altrimenti la tradizione si deteriora. *Per me la questione della trasmissione è oggi fondamentale.* Il libro di Thomas lo indica. E nel lavoro che conduciamo sui canti antichi, Thomas è sulla buona strada per superarmi del venti per cento. *Ciò che resterà dopo di me non può essere dell'ordine dell'imitazione ma del superamento*. Nello stesso modo, io non ho imitato Stanislavskij, ho cercato ciò che era possibile dopo.[29]

Sempre sollecitato da Thibaudat, il quale chiede se in un lavoro del genere possa bastare la trasmissione libresca o non sia invece 'insostituibile' 'il lavoro di trasmissione orale', Grotowski risponde chiarendo che cosa sia la 'trasmissione diretta':

> Nel corso della mia vita ho sempre cercato la frequentazione di persone che erano in relazione continua con questa o quella tecnica e tradizione. *E là, in diversi campi, ho ricevuto una trasmissione diretta*.[30]

E, a proposito degli anziani che ha incontrato in tutto il mondo e che gli hanno trasmesso delle conoscenze, aggiunge:

> Non mi ponevo la domanda: 'É teatrale o no?', ma: 'Che cosa conoscono nella pratica queste persone delle possibilità dell'essere umano?'[31]

[29] *Ciò che resterà dopo di me. Intervista con Jean–Pierre Thibaudat*, in *Jerzy Grotowski. Testi 1968–1998*, cit., p. 118 (corsivi miei).
[30] Ivi, p. 119 (corsivi miei).
[31] *Ibid.*

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Infine, arriva la domanda più delicata, cui segue una risposta tutt'altro che evasiva:

> JPT: Lei ha scelto Thomas Richards, è a lui che trasmette tutta la sua ricerca. Perché lui e non un altro? Perché non ha iniziato questo lavoro con Ryszard Cieslak (oggi deceduto), il suo grande attore del Teatro Laboratorio?
> JG: Cieslak è l'attore più incredibile che io abbia mai incontrato. A quell'epoca non pensavo alla trasmissione nel senso tradizionale della parola. Ho seriamente pensato a questa questione soltanto verso il 1985–6. In quegli anni ho incontrato Thomas Richards e molto presto ho cominciato a vedere in lui la vera organicità delle azioni drammatiche, il potenziale per la scoperta del processo nascosto negli antichi canti afrocaraibici e africani, le grandi capacità per quanto riguarda 'l'interiorità' dell'essere umano. É l'uomo di ricerca che cercavo. Se sono stato così duro con lui, come racconta nel suo libro, è proprio per questo. Non ho voluto giocare al vecchio gioco di maestro e discepolo. Ho voluto mettere nelle sue mani un filo tangibile e pratico che io stesso ho ricevuto da altre mani.
> É come se la mia eredità provenisse da generazioni lontane, attraversasse parecchie generazioni e anche razze diverse.[32]

Alla ulteriore domanda se «una trasmissione è necessariamente unica» Grotowski risponde:

> Questa trasmissione 'globale', tradizionale? Non necessariamente, ma c'è bisogno di un lungo periodo e poi, quando si è vecchi, le forze e la salute incontrano i propri limiti.[33]

E poi concede che, però, è possibile dedicarsi a forme di trasmissione «parziale», le quali possono risultare utili ed efficaci anche se di portata ridotta.

Altre due indicazioni preziose. La prima riguarda la necessaria segretezza che deve riguardare certi 'strumenti' e la seconda gli 'obblighi' di Richards nei suoi confronti:

> Ci sono molte tecniche e molti approcci efficaci e ci sono anche 'strumenti' d'indagine che, per essere pienamente utili, devono entrare in una circolazione quasi segreta. Altrimenti si rischia lo spirito di parrocchia. […]
> Richards non ha alcun obbligo nei miei confronti, non è obbligato a nulla salvo che ad essere fedele alla sua vita creativa e al suo itinerario interiore. Gli obblighi esistono solo nel presente, nel lavoro giorno per giorno.[34]

[32] Ivi, pp. 120–121 (corsivi miei).
[33] Ivi, p. 121.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Infine, alla domanda «Non teme che il suo lavoro possa essere fuorviato dopo la sua morte», la replica è:

> La trasmissione è quando è. Volerla controllare, anche dalla tomba, è voler prolungare artificialmente la propria vita.[35]

In un seminario tenuto all'Università di Roma La Sapienza nel 2000, dunque un anno dopo la scomparsa di Grotowski (e ora pubblicato nel I volume di *Opere e sentieri*)[36], Mario Biagini affronta la questione della 'responsabilità costituita dalla sua eredità', soffermandosi proprio sul rapporto fra Grotowski e Thomas Richards[37]. A tale proposito, egli ricorda come Grotowski stesso, parlandone con lui, avesse più volte sottolineato la particolarità di questo rapporto, rispetto alle altre relazioni artistiche e umane privilegiate che aveva intrattenuto nelle epoche precedenti della sua vita, insistendo su un fatto:

> la particolarità dei quattordici anni della sua collaborazione con Thomas Richards consisteva nell'essere l'unica in cui si fosse impegnato in uno sforzo cosciente di trasmissione […] questo aspetto, dal suo punto di vista, non si era mai presentato in precedenza.[38]

Commenta Biagini:

> Dal mio punto di vista – un punto di vista personale ma indubbiamente di prima mano – la sua ricerca degli ultimi anni era centrata *sullo sviluppo del potenziale in un senso non esclusivamente artistico*, insito nella relazione insegnante/apprendista tra lui e Thomas Richards. Una relazione tra anziano e giovane che non si conformava a modelli precostituiti, ma in cui nondimeno si potrebbe riconoscere un antico paradigma umano di servizio, di dono l'uno all'altro e a qualcosa di più alto, come un tributo alla vita.[39]

E più avanti torna sulla questione dell'eredità e della responsabilità:

---

[34] Ivi, p. 122.
[35] *Ibid.*
[36] M. BIAGINI, *Seminario a "La Sapienza", ovvero della coltivazione delle cipolle*, in *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (*Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. I), Bulzoni, Roma, 2007, pp. 21–62.
[37] Ivi, p. 21.
[38] Ivi, p. 22.
[39] Ivi, pp. 22–23.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

> Un'eredità nel senso comune implica un passaggio di proprietà. Ma quello che è importante non è tanto ciò che ti appartiene o che ti viene dato, quanto ciò cui appartieni. Un'aspirazione, una tentazione di libertà. […] La responsabilità, il fardello leggero e grave è fluire con ciò che è vivo e chiede di vivere. Lasciare che i morti seppelliscano i morti. A chi toccherà di dire se si sia trattato, alla fine, di vittoria o di sconfitta?[40]

Questi sono i termini secondo cui la questione della trasmissione della tradizione grotowskiana è posta nella vulgata, o più esattamente nella versione accreditata dall'*ultimo* Grotowski e dai suoi eredi del Workcenter.

Ora, la domanda è: lo storico deve accontentarsi di questa versione ufficiale, per altro autenticata dal maestro in persona, oppure no? Cercherò di tornare sulla questione nella conclusione del presente intervento.

6. *Studiare Grotowski: ottica teatrale ed extrateatrale, unità e discontinuità*

Pur costituendo una figura chiave del Novecento teatrale, la comprensione di Grotowski è talmente gravata da equivoci, luoghi comuni e insufficienti conoscenze, da aver prodotto quasi sempre immagini deformate, sfocate o eccessive. É così accaduto che, alla borsa valori della scena contemporanea, pochi protagonisti abbiano visto oscillare le proprie quotazioni com'è accaduto a Grotowski: per alcuni, un maestro indiscusso, e non soltanto di teatro, per altri poco più di un ciarlatano; per la maggior parte un regista talentuoso e provocatorio, che aveva perso troppo presto la vena creativa.

A complicare il serio avvio degli studi grotowskiani stanno vari inciampi e alcuni veri e propri ostacoli: dai persistenti vuoti documentari (la versione integrale del corso romano del 1982, in primis) alla altrettanto persistente sottovalutazione di certe zone del lavoro e della produzione teorica di Grotowski (in particolare, l'attività di docente e conferenziere alla Sapienza di Roma, che occupa un dattiloscritto ancora inedito di ben mille pagine[41], e soprattutto l'ultimo periodo, i quindici anni dell'Arte come veicolo, svoltisi interamente in Italia) all'accumularsi appunto nel tempo di numerosi equivoci e pseudo–problemi, come – per limitarci a questi ultimi –

[40] Ivi, p. 25.
[41] Cfr. C. GUGLIELMI, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, «Biblioteca Teatrale», 55–56, 2000, p. 10: «meno di un quinto di questo immenso materiale è stato pubblicato sotto forma di dispense per gli studenti».

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

l'abbandono del teatro nel 1970, che ha fatto scorrere fiumi di inchiostro, o l'individuazione esaustiva delle fonti intellettuali, spirituali e tecniche della sua ricerca, individuazione spesso caratterizzata, purtroppo, dalla pretesa abbastanza futile di stabilire primati o di scoprire il riferimento decisivo, imprescindibile[42].

Un problema reale è sicuramente quello legato alla circostanza che, nel caso di Grotowski, risulta ancor più vistosamente inadeguato rispetto ad altri esempi–limite novecenteschi uno sguardo che resti tutto interno al teatro. In effetti – come ho già ricordato – egli è stato fra coloro che si sono maggiormente adoperati per sfrangiarne i confini e per dissociarlo dal solo spettacolo, nel tentativo di riscoprirne una dimensione essenziale–originaria, addirittura anteriore a ogni divisione fra arte e vita, fra uomo e attore.

Per cercare di rendere conto davvero della complessità della ricerca grotowskiana, senza rischiare di snaturarla o banalizzarla, bisogna considerare che essa ci costringe – come ha chiarito bene Ferdinando Taviani[43] – a una *doppia visuale*, cioè ad attivare di continuo sia un punto di vista interno al teatro sia un punto di vista esterno: non l'uno *o* l'altro ma l'uno *e* l'altro insieme. Leggere l'itinerario artistico, intellettuale e umano di Grotowski solo in termini teatrali è sicuramente riduttivo e fuorviante; ma altrettanto anche se diversamente fuorviante sarebbe leggerlo solo in chiave extra–teatrale, rischiando di fare del teorico del Teatro povero solamente uno dei tanti, e non di rado controversi, maestri spirituali che popolano la contemporaneità.

Ciò premesso, bisogna aggiungere che la doppia visuale va attivata anche quando si tratta di considerare varietà–discontinuità e unitarietà–continuità della ricerca grotowskiana. Anche in questo caso, non varietà–discontinuità *o* unitarietà–continuità ma l'una *e* l'altra insieme. Da un lato, infatti, l'itinerario teatrale e post–teatrale di Grotowski si presenta scandito in fasi abbastanza nettamente e comunque esplicitamente distinte (da lui stesso); dall'altro lato, tuttavia, è fondamentale saper sempre mettere in luce gli elementi di coerenza e di continuità profonde che unificano l'intero itinerario (possiamo chiamarli: ricerca di un rituale umano basato non sulla fede ma sull'atto, oppure elaborazione di uno yoga dell'attore in senso vasto, o

[42] Rinvio, in proposito, al capitolo *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, compreso nel mio recente volume *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze, 2011, in particolare alle pp. 142–146.

[43] F. TAVIANI, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Grotowski posdomani*, «Teatro e Storia», 20–21, 1998–1999, pp. 391–420.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

ancora lavoro dell'individuo su di sé), riguardanti tanto le motivazioni originarie quanto gli obiettivi essenziali della sua *quête* ininterrotta. Rispetto sia agli uni che alle altre sono soltanto gli strumenti, i mezzi impiegati, a cambiare nel corso del tempo.

Da questo punto di vista, risulta subito evidente come l'intero percorso del maestro polacco sia sotteso dalle stesse *domande* e dagli stessi *obiettivi essenziali* dall'inizio alla fine. Anche una distinzione, per molti aspetti fondata, come quella fra il (grande) creatore di spettacoli e il (grande) ricercatore teatrale oltre lo spettacolo non riguarda le motivazioni di base, gli obiettivi di fondo del suo agire, quanto piuttosto i mezzi, gli strumenti di volta in volta utilizzati. Fino al '68/69 Grotowski credette di aver trovato nello spettacolo e nel lavoro dell'attore gli strumenti più efficaci per perseguire quegli obiettivi, in seguito ne cercò degli altri, convinto che la messa in scena, la rappresentazione, potesse diventare persino un ostacolo invece di un aiuto. E così abbandonò lo spettacolo ma non il teatro, e molti anni dopo realizzerà, con l'Arte come veicolo, non certo un ritorno alla messa in scena ma, in qualche modo – grazie ad *Action* – una riconversione nel campo delle *performing arts*, «legata ai miei più vecchi interessi»[44].

Ma quali sono, appunto, questi interessi originari, che prima portano Grotowski nel teatro e poi lo spingono ad uscire da esso, o piuttosto da un suo settore, da lui chiamato, in seguito, l'Arte come presentazione?

Il maestro polacco li esplicita con grande chiarezza nell'intervista del '92 alla regista svedese Marianne Ahrne:

> AHRNE. Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?
> GROTOWSKI. Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse *il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso* […]. In fondo è stato *questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso,* che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga.[45]

[44] J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 128 (nuova ed. it. cit., p. 96).
[45] *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992),* in *Grotowski posdomani*, cit., pp. 429–430 (corsivi miei). In proposito, cfr. anche il mio *Il teatro dell'altro*, cit., in particolare il capitolo *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, pp. 190–194.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Fatta questa avvertenza, è poi inevitabile e utile cercare di distinguere le principali fasi di lavoro per le quali il maestro polacco è passato nel corso della sua vita. E naturalmente conviene farlo con l'aiuto dello stesso Grotowski, il quale, nella già più volte citata postfazione al primo libro di Thomas Richards[46], ha distinto *quattro fasi*, identificate con gli anelli di una stessa catena: l'Arte come presentazione (ovvero il Teatro degli spettacoli), il Parateatro, ovvero il Teatro della partecipazione, il Teatro delle fonti e l'Arte come veicolo[47].

É il caso di aggiungere che la ricerca sull'Arte come veicolo, come «lavoro su una potenzialità alternativa delle arti performative»[48]. non è finita con la scomparsa del maestro polacco. Essa prosegue ancora oggi, e da allora, nel Workcenter di Pontedera da lui fondato nel 1986 e attualmente affidato alla direzione dell'erede designato, affiancato da Mario Biagini, che collabora alle attività del centro fin dall'inizio. Dal 2000 in questo ambito si è sviluppato il lavoro su di una nuova opera, denominata per anni *An Action in creation*, perché aveva la particolarità di rendere dei testimoni partecipi del processo creativo, e oggi intitolata *The Letter*. Ma, a partire dal 1998, nel lavoro del Workcenter pontederese è emersa un'altra linea di ricerca, definita come «un ponte che si slancia dal mondo del teatro verso la ricerca sull'arte come veicolo»[49], e che di fatto ha portato gradualmente il gruppo di Richards e Biagini a misurarsi di nuovo con uno spettacolo, cioè un'opera performativa pensata anche in funzione di un pubblico. Intitolata inizialmente *One Breath Left*, quando l'intenzione spettacolare era ancora appena abbozzata, quest'opera è diventata *Dies Irae*, nel 2003, per trasformarsi ulteriormente in *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show* (2006), fin dal titolo uno spettacolo in tutto e per tutto[50].

[46] J. GROTOWSKI, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., pp. 128–129 (nuova ed. it. cit., pp. 95–97).
[47] Per quanto riguarda lo scrivente, una sintetica disamina di queste quattro fasi si trova in *Le rivoluzioni del Novecento* (in AA.Vv., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 293–297).
[48] Cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., p. 432.
[49] Ivi, p. 435.
[50] Per gli sviluppi e le importanti novità emersi nel lavoro del Workcenter di Pontedera dal 2009 ad oggi, con la nascita di due team autonomi, guidati uno da Richards e l'altro da Biagini, rinvio – per quanto mi riguarda – al libro *Il teatro dell'altro*, cit., capitolo *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in particolare la *Postilla 2010*, pp. 221–227, e al dossier *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, curato dallo scrivente, in «Culture Teatrali», 20, annuario 2010 (in realtà 2011), dedicato interamente ai *Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, pp. 187–219. In proposito, si veda anche l'Aggiornamento bibliografico posto alla fine di questo articolo.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Al riguardo, risultano interessanti le considerazioni che Antonio Attisani fa nella premessa *Al lettore* dei tre volumi di *Opere e sentieri*, di cui è curatore assieme a Mario Biagini, parlando di due paradossi, che riguardano Grotowski e la sua influenza:

> Al primo paradosso […] relativo all'enorme influenza di una figura in realtà poco conosciuta, anzi trasformata in mito e manipolata a piacimento, se ne è aggiunto un secondo: quello che vede il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards essere forse la realizzazione più considerevole che Grotowski abbia consegnato al mondo e al tempo stesso l'istituzione probabilmente meno 'grotowskiana' tra tutte, visto che il suo fondatore si definiva insegnante e non maestro, cercava apprendisti e non discepoli, e soprattutto si augurava che questi ultimi fossero dei 'grandi traditori', vale a dire capaci di sviluppare le conoscenze ricevute e di declinarle nelle differenti circostanze in cui si sarebbero trovati ad operare.[51]

E più avanti, parlando degli scritti di Grotowski raccolti nel già citato II volume di *Opere e sentieri*:

> L'autonomia del Workcenter è basata su un rispetto vero e profondo per il suo creatore, su un costante confronto con la sua opera. Il lettore scoprirà come possa essere illuminante leggere Grotowski attraverso la lente del Workcenter e, viceversa, pensare il Workcenter tenendo conto degli elementi offerti da Grotowski.[52]

8. *I testimoni e lo storico: sul futuro degli studi grotowskiani*

Gli studi seri su Grotowski sono appena all'inizio. Questo dovrebbe risultare chiaro da quando sono andato dicendo nel presente intervento. Ma avranno un futuro, questi studi? Non è così scontato come potrebbe sembrare. A mio parere, gran parte di questo futuro dipenderà dalla capacità di noi studiosi di riuscire a fare seriamente della trasmissione grotowskiana un autentico oggetto di ricerca, senza accontentarsi di vulgate ufficiali, verità di comodo e versioni più o meno autorizzate. E se è vero, indiscutibilmente, che su un terreno del genere non pare neppure immaginabile di riuscire a farcela senza l'apporto di quelli che sopra ho chiamato gli 'attori' della trasmissione grotowskiana, è però altrettanto vero che costituire seriamente

[51] A. ATTISANI, *Al lettore*, In *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cit., pp. 9–10.
[52] Ivi, p. 12.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

quest'ultima in un oggetto di ricerca obbliga gli studiosi a non accontentarsi pigramente delle loro opinioni, che hanno il valore prezioso ma anche i limiti costitutivi della testimonianza.

Sull'indispensabilità del testimone, laddove esso esista e la sua testimonianza sia acquisita o acquisibile, non si discute. Tuttavia, troppo spesso accade come se, in presenza del testimone, lo studioso si sentisse spinto ad abdicare al proprio ruolo, quasi che la sua funzione in questo caso diventasse puramente accessoria, facoltativa.

Eppure, è fin troppo ovvio ricordare che la testimonianza non è mai storia di per sé e neppure la memoria lo é. Perché lo diventi è indispensabile un lavoro (di analisi, valutazione, interpretazione, comparazione, contestualizzazione etc.) che sta per l'appunto allo storico svolgere, a partire dai testimoni e dalle testimonianze, assunti come documenti e trattati come tali.

In vista della decima celebrazione del Giorno della Memoria, istituito ufficialmente nel 2000 dallo Stato italiano e legato alla data del 27 gennaio (che commemora l'apertura del campo di Auschwitz, il 27 gennaio 1945), Ernesto Ferrero ha dichiarato poco tempo fa:

> Primo Levi sapeva benissimo che la memoria da sola non basta. […] La memoria è un materiale tra i tanti e, com'è spiegato magistralmente ne *I sommersi e i salvati*, va sottoposta a un vaglio stringente, a verifiche, controprove documentarie. Solo così, facendone oggetto di un'attività di laboratorio rigorosa e continua, può essere utile a una vera antropologia della banalità del male.[53]

Lo stesso tema è al centro del recente contributo dello storico David Bidussa, intitolato significativamente *Dopo l'ultimo testimone*. La Premessa al volumetto si chiude con queste considerazioni, la cui portata va esplicitamente oltre il caso specifico di cui si occupa, e cioè il genocidio ebraico consumatosi durante il secondo conflitto mondiale:

> Una volta che le voci testimoniali di un evento scompariranno che cos'avremo in mano? Come elaboreremo quel vuoto? E allo stesso tempo come rifletteremo? La questione riguarda la capacità che quelle voci hanno di parlare e di suscitare domande; non solo di riprodurre se stesse. In quel terreno vuoto si porrà la dimensione della postmemoria, di

[53] «La Repubblica», 18 gennaio 2009, p. 32.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

> una riflessione che vivrà unicamente e strutturalmente della capacità di elaborare documenti.
>
> Lì si porrà il problema del rapporto tra testimonianza e storia. Quando i testimoni oculari saranno scomparsi, quando le voci non avranno più voce, ci ritroveremo con un archivio definito di storie, che racconteranno scenari e situazioni. Si tratterà allora di far lavorare quelle storie narrate come 'documenti'.[54]

Può suonare blasfemo un simile accostamento, ma gli studi grotowskiani, con l'attuale predominio che in essi esercitano i testimoni, o più esattamente alcuni di essi, si trovano di fronte a questo stesso nodo di questioni. Avere realmente un futuro dipenderà anche da come vi risponderanno.

Esaminiamo il caso concreto, e per me cruciale come ho già detto, della trasmissione.

Sopra abbiamo visto i termini secondo cui la questione della trasmissione della tradizione grotowskiana è posta nella versione accreditata dall'ultimo Grotowski e dai suoi eredi del Workcenter.

Il problema a questo punto (seguendo anche le sollecitazioni di Ferrero e Bidussa) è il seguente: lo storico deve accontentarsi di questa vulgata, per altro 'autenticata' da Grotowski in persona, o può/deve non accontentarsene, e addirittura dubitarne, anche se ciò significasse mettere in discussione delle prese di posizione dello stesso maestro?

Riassumiamo brevemente questa vulgata. Grotowski ha avuto nel corso di quarant'anni di lavoro numerosi collaboratori essenziali, con alcuni di essi ha instaurato un rapporto professionale e privato molto intenso e intimo per anni ma solo in un caso, quello di Thomas Richards, a partire dalla metà degli anni Ottanta, ci sarebbe stata vera e propria trasmissione. Ma allora, con Cynkutis, Barba, Cieslak, Szmisłowski, Spichalsky, Abani Biswas, Robart, Biagini e altri, che cosa ci sarebbe stato se non c'è stata trasmissione? É possibile immaginare un apprendistato senza trasmissione?

Tuttavia, molte ragioni militano a favore di questa versione ufficiale, al di là del fatto che essa è stata esplicitamente formulata da Grotowski stesso, come abbiamo visto in precedenza. É ragionevole supporre che il Grotowski degli anni

[54] D. BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, Torino, 2009, p. 5. Sulla questione, e sempre in riferimento al caso limite e paradigmatico insieme delle testimonianze riguardanti la Shoah, cfr. anche A. WIEVIORKA, *L'era del testimone* (1998), Raffaello Cortina, Milano, 1999; P. VIDAL–NAQUET, *Gli assassini della memoria. Saggi sul revisionismo e la Shoah* (2005), Viella, Roma, 2008.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Ottanta fosse molto più ricco di esperienze e di conoscenze nel campo delle *performing arts*, dopo anni e anni di viaggi e indagini sul campo, dall'India all'Africa ad Haiti, che gli mancavano nel periodo del Teatro povero. Così come è ragionevole che, per tutta una serie di circostanze personali (attinenti alle sue condizioni di salute particolarmente precarie e aggravatesi all'epoca, al punto da far temere per la sua vita), alla metà degli anni Ottanta egli potesse considerarsi sostanzialmente al termine della sua ricerca e quindi interessato e quasi costretto a trasmettere a qualcuno un patrimonio inestimabile, che altrimenti rischiava di andare disperso, non potendo certo essere affidato, se non in minima parte, alla fissazione per iscritto. Avere incontrato la persona giusta al momento giusto: ecco cosa giustificherebbe la decisione, mai considerata in precedenza, di dedicarsi seriamente alla trasmissione.

Ciò detto, sempre muovendosi su di un piano di plausibilità e ragionevolezza, non mi sembra né plausibile né ragionevole supporre che non si sia data una qualche forma di trasmissione anche in precedenza, almeno con alcuni dei suoi collaboratori essenziali, quelli con i quali ha intrattenuto a lungo un rapporto maestro–allievo o, se si preferisce, insegnante–apprendista. É evidente che tutto dipende da che cosa intendiamo per 'trasmissione: è da questo che discendono molti equivoci.

Mi pare chiaro che siamo di fronte ad almeno due ben distinte accezioni della 'trasmissione': 1) una trasmissione intesa laicamente, e artigianalmente, come passaggio da maestro ad allievo, o meglio da *teacher* ad apprendista, di un complesso organico di saperi e saper–fare pratici (performativi, per la precisione), ma non soltanto pratici, ivi compresi anche, eventualmente, dei segreti professionali; e 2) una trasmissione intesa nel senso che essa ha da sempre nell'ambito delle tradizioni esoteriche, ovvero nella Tradizione tout court, come viene spesso chiamata: qui trasmissione equivale a *iniziazione* ed implica il passaggio di saperi e saper–fare pratico–teorici, fondati anche, e spesso in misura preponderante, sull'idea che esistano conoscenze segrete le quali non possono e non debbono essere rivelate e che vanno ben al di là della dimensione professionale e artistica, riguardando ciò che per brevità possiamo chiamare la vita, l'essere umano, la sua origine, le sue potenzialità e il suo destino. Naturalmente, in questo secondo caso, la trasmissione ha bisogno di molto più tempo, in genere parecchi anni[55].

[55] In un suo contributo recente (*Quel vuoto d'anni. Il libro di Jerzy Grotowski*, in *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma–Bari, 2009, pp. 95–96), Franco Ruffini chiama «insegnamento» la trasmissione nella nostra prima accezione (che denominiamo «trasmissione parziale», o «trasmissione 1», più avanti nel testo) e gli contrappone la «trasmissione» vera e propria, che non può essere oggetto di insegnamento. Questa sua distinzione si

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

In base a quanto visto sopra, e mi riferisco soprattutto alla prefazione al primo libro di Richards, al *Testo senza titolo* e alla fondamentale intervista con Thibaudat, Grotowski oscilla continuamente fra queste due accezioni ma con una propensione prevalente per la seconda: si vedano gli accenni continui alla necessità di molti anni di lavoro, le analogie con il buddhismo tibetano, lo yoga, il lavoro su se stessi e altri tipi di ricerca sulla vita interiore, la continua sottolineatura che la trasmissione con Richards ha riguardato essenzialmente 'l'aspetto interiore del lavoro' («ciò che ho raggiunto nella mia vita»), collocandosi in 'un ambito che è artistico e non è esclusivamente artistico', l'importanza della segretezza.

Per altro, abbiamo potuto anche rilevare (sempre nell'intervista con Thibaudat) come egli non escluda, accanto alla trasmissione che chiama 'globale o tradizionale' (la quale del resto non è necessariamente unica, ammette), delle forme di trasmissione 'parziale'. Ecco, anche se non vi coincide completamente, la mia distinzione può essere accostata a quella, grotowskiana, fra tradizione parziale e tradizione globale.

Se vogliamo chiamare le due accezioni da me distinte rispettivamente *trasmissione 1* e *trasmissione 2*, allora ritengo che non possa non esserci stata trasmissione 1 in tutte o quasi le collaborazioni essenziali che Grotowski ha intrecciato in quarant'anni. Ogni volta che in un rapporto di collaborazione tra due persone si presenta un'asimmetria netta di esperienze–conoscenze (e quindi questa collaborazione si configura anche, nello stesso tempo, come un apprendistato), si deve supporre che ci sia sempre anche trasmissione, naturalmente senza che ciò neghi il dato costitutivo (come vedevamo sopra) della reciprocità dell'arricchimento e della trasformazione per entrambe le persone coinvolte nel rapporto, ovvero il *teacher* e l'apprendista (circostanza, quest'ultima, valida, del resto, anche nei casi di trasmissione 2, come dimostrano le riflessioni di Grotowski e di Richards sulla loro collaborazione di quattordici anni).

---

basa su di una affermazione che Grotowski aveva fatto nel testo–programma del 1965, *Per un teatro povero*, e tagliò al momento della sua pubblicazione nel volume omonimo del '68. La frase è la seguente: «In verità si potrebbe affermare che in questo metodo il processo è in sé una forma di perizia tecnica, ma non sarebbe del tutto esatto. Perché questo processo non può essere insegnato». Ruffini ne trae le deduzioni seguenti (anche se precisa che non si tratta, in realtà, di affermazioni o risposte ma piuttosto di domande): «La risposta stavolta appare facile, definitiva. C'è la parola di Grotowski: il processo interiore non può essere insegnato. […] Ovvero: dove finisce l'insegnamento, solo lì può cominciare la 'trasmissione'. La trasmissione presuppone l'insegnamento – la 'tecnica 2' presuppone la 'tecnica 1', il processo spirituale presuppone l'artigianato – ma la trasmissione non è insegnamento» (p. 95).

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

In tal senso, mi è impossibile pensare che tra Grotowski e Barba non vi sia stata (anche) trasmissione, oltre che apprendistato e collaborazione (e le lettere già più volte citate lo provano *ad abundantiam*)[56], così come tra il maestro polacco e Ryszard Cieslak, il quale del resto – è circostanza stranota – uscì radicalmente trasformato, come uomo oltre e prima che come attore, dagli anni di lavoro intimo e spesso segreto con Grotowski per *Il Principe costante*[57]. E penso che lo stesso discorso valga, fondamentalmente, per il rapporto di Grotowski con il giovanissimo Szmysłowski, negli anni Settanta, o, più avanti, con il columbiano Jairo Cuesta all'epoca del Teatro delle fonti. Neppure per Mario Biagini ritengo si possa parlare di collaborazione con Grotowski escludendo del tutto la dimensione della trasmissione (sappiamo del resto quanto questa collaborazione sia stata intima e profonda, soprattutto per quel che riguarda il versante teorico, di ricerca e lavoro sui testi, ad esempio per conferenze, corsi e, alla fine, per le lezioni al Collège de France).

Questi pochi accenni non pretendono ovviamente di risolvere la questione, in un senso o nell'altro; intendono solamente porla, sollevando al tempo stesso un problema metodologico. Andare avanti su questo terreno, cruciale –insisto– per il futuro degli studi grotowskiani, sarà possibile solo con l'aiuto fattivo degli 'attori' della trasmissione grotowskiana, quei testimoni di cui certo non è stata mia intenzione sminuire qui l'importanza.

AGGIORNAMENTO BIBLIOGRAFICO

Dal 2009 ad oggi, la bibliografia grotowskiana, che vanta – com'è noto – migliaia di titoli, si è arricchita di contributi importanti che probabilmente stanno cominciando a smentire il malcelato pessimismo di cui è soffuso la scritto precedente. Ne prendo atto con soddisfazione e (cauto) ottimismo. Naturalmente è superfluo aggiungere che il presente aggiornamento non ha alcuna pretesa di completezza.

[56] Un solo esempio fra i tanti possibili: «Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo (autoesplorazione, anatomia psichica, psico–analisi del "non privato"), se sviluppate, potranno aprire possibilità e prospettive inesauribili. Anche a questo stadio mi sento di affermare che il "patanjali del teatro" (metodo) su questa strada sia tangibile e verificabile. Se lei davvero riuscisse a tornare in Polonia per qualche settimana (come progettava nella lettera precedente) cercherei di iniziarla praticamente a tutto questo. É una conoscenza assolutamente concreta che si può studiare e verificare sul proprio organismo» (lettera del 21 settembre 1963; in E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti,* cit., p. 147).
[57] In proposito, cfr. anche il mio *Il teatro dell'altro*, cit., in particolare il capitolo *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, pp. 187–188.

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

ANTONIO ATTISANI, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari, 2009;

PETER BROOK, *With Grotowski. Theatre is Just a Form*, a cura di Georges Banu e Grzegorz Ziółkowski con Paul Allain, Wrocław, The Grotowski Institute, 2009 (ed. francese: *Avec Grotowski*, Préface de Georges Banu, Actes Sud–Papiers, Arles, 2009);

Grotowski's Empty Room, a cura di Paul Allain, Seagull Press, London–New York–Calcutta, 2009 (contributi di Paul Allain, Eugenio Barba, Marianne Ahrne, Zbigniew Osiński, Leszek Kolankiewicz, Zdeněk Hořínek, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Marco De Marinis, Marc Fumaroli);

Grotowski 2009 – Dettagli e materiali, in «Teatro e Storia», 1, 2009, n.s. (*Grotowski oggi*) (contributi di Ludwik Flaszen, Jana Pilátová, Ferdinando Taviani, Eugenio Barba, Franco Ruffini, Carla Di Donato, Mirella Schino);

LUDWIK FLASZEN, *Grotowski & Company*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro–Malta–Wrocław, 2010;

Zygmund Molik's Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski, a cura di Giuliano Campo con Zygmund Molik, Routledge, London–New York, 2010;

Doorsways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a cura di Lisa Wolford Wylam con Mario Biagini e Antonio Attisani, Seagull Press, London–New York–Calcutta, 2010;

I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2010), Bonanno, Catania, 2011 (con interventi di K. Salata, L. Wolford, R. Facco, I. Rusek, I. Stokfiszewski, F. Cambria, A. Attisani);

MARCO DE MARINIS, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea,* La casa Usher, Firenze, 2011;

mantichora
UNIVERSITEATRALI
Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative

Dossier Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a cura di Marco De Marinis (con interventi del Workcenter, Antonio Attisani, Piergiorgio Giacché, Lisa Wolford), in *Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, numero monografico di «Culture Teatrali», 20, annuario 2010 (ma in realtà 2011);

ZBIGNIEW OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a l'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2011.