

Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz,
Zbigniew Osiński, Teo Spychalski

GROTOWSKI E IL SILENZIO
DUE DIALOGHI

a cura di Marina Fabbri

[A conclusione dell'Anno Grotowski (2009), proclamato dall'UNESCO su iniziativa dell'Istituto Grotowski di Wrocław, si è svolto presso l'Università di Varsavia, il 14 e 15 gennaio del 2010, il convegno «Grotowski - narrazioni», in collaborazione con l'Istituto Grotowski di Wrocław e il Comitato di Scienze della Cultura dell'Accademia delle Scienze Polacca. I Dialoghi che qui presentiamo vengono dagli Atti di questo convegno (Grotowski - narracje, a cura di Agata Chałupnik, Zofia Dworakowska, Małgorzata Terlecka-Reksnis, Joanna Woźnicka, introduz. e cura scientifica Leszek Kolankiewicz, Warszawa-Wrocław 2013, pp. 45-59 e 77-94). Ringraziamo Marina Fabbri, che ce li ha proposti e ne ha curato la traduzione e l'edizione. Ci sono sembrati un contributo fondamentale per un numero in buona parte occupato da un Dossier sulla pubblicazione degli scritti di Grotowski. I dialoghi non possono entrare a far parte del Dossier, perché il loro argomento diretto non è, o non è solo, l'opera scritta di Grotowski. Ma ne sono un complemento e una premessa importanti]

Primo dialogo

Ludwik Flaszen, Zbigniew Osiński (presiede Zbigniew Majchrowski)

Zbigniew Majchrowski: All'inizio era Ludwik Flaszen, ovvero... all'inizio era il verbo. *Il Libro*, di cui lei parla nel *Chirografo*, è una delle opere più importanti della saggistica polacca¹. Non voglio

¹ Cfr. Ludwik Flaszen, *Księga* (Il Libro), «Odra», n. 9, 1973, pp. 59-61, poi in *Cyrograf* (Il chirografo), ed. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974; ripubblicato

affermare che senza Ludwik Flaszen non ci sarebbe stato Grotowski; certo, ci sarebbero state Nienadówka e l'India, mentre non ci sarebbe stata di sicuro Opole, perché è stato lei a portare Grotowski in quel deserto culturale in cui avete fondato insieme il Teatro delle 13 File. Forse, senza la sua decisione, non ci sarebbe stato quell'eremo nel deserto? E mi azzardo perfino a ipotizzare che Grotowski sarebbe stato in qualche modo un Grotowski diverso senza Ludwik Flaszen. Perciò mi sembra così importante questa nostra conversazione per avvicinarci al «segreto» di Grotowski. Quando ci interroghiamo su un segreto, bisogna ricordare l'ammonimento di Mickiewicz contenuto nel suo *Zdania i uwagi* (Pensieri e osservazioni)²:

Ci sono verità che il saggio dice a tutto il mondo,
 Ci sono quelle ch'egli sussurra al suo popolo;
 Ci sono quelle che confessa agli amici di famiglia;
 Ci sono quelle che nessuno può scoprire³.

Sono certo che usciremo da questa sala senza scoprire alcune verità, ma spero che i primi tre versi mi autorizzino a porre alcune domande. E vorrei chiederle, per iniziare, se Grotowski comunicasse con tutti allo stesso livello. Sappiamo che ha coltivato ciò che possiamo definire un discorso esterno per un destinatario universale, ma anche che ha sussurrato qualcosa al suo popolo nella lingua dei suoi vati, ha sussurrato qualcosa ai polacchi (mi chiedo: fino a quando, fino alla fine?). Ma a noi, in questo momento, forse interessa più sapere che cosa ha detto agli amici di famiglia.

Ludwik Flaszen: Sì, è una domanda molto importante. [...] Naturalmente, il segreto. Era una questione essenziale, una questione vi-

in italiano come *Il libro* in Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, a cura di Franco Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, pp. 161-165.

² *Zdania i uwagi* è un ciclo di 163 aforismi, brevi e brevissimi. Mickiewicz ci lavorò nel 1833-1835, mentre scriveva il poema *Pan Tadeusz*. Il ciclo possiede un sottotitolo che menziona le sue fonti di ispirazione: *Dalle opere di Jakob Böhme, Angelus Silesius e Saint Martin*. Jakub Böhme (1575-1624) e Angelus Silesius (1624-1677) sono mistici tedeschi, Louis-Claude de Saint Martin (1743-1803), un mistico francese continuatore del pensiero di Böhme. (N.d.T.)

³ Adam Mickiewicz, *Stopnie prawd* (I gradi delle verità), in *Dziela* (Opere) (Edizione del Bicentenario 1798-1998), vol. 1: *Wiersze* (Poesie), a cura di Czesław Zgórzelki, Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza «Czytelnik», 1993, p. 379.

tale, perché anche da questo dipendeva la nostra esistenza o almeno una sopravvivenza a breve termine. In un certo senso noi giocavamo con il regime, dunque per forza di cose usavamo linguaggi diversi. Ad esempio: c'era la lingua del lavoro usata da Grotowski esclusivamente con gli attori; c'era la lingua, naturalmente diversa, per comunicare all'esterno quel che accadeva, la lingua dell'opinione colta, ma anche dell'opinione allargata, attraverso la stampa. E c'era la lingua interna, un codice particolare da utilizzare soltanto tra di noi. Da attenti lettori di Miłosz, io e Grotowski ci preoccupavamo di mantenere saldo il cosiddetto Ketman⁴. Era, come si diceva, la condizione indispensabile per continuare a esistere, per il nostro veleggiare tra i flutti incostanti del tempo. E questa molteplicità linguistica, questo nostro wallenrodismo⁵ narrativo non solo favorì la nostra durata, ma diventò anche un elemento costitutivo della nostra tensione creativa. Mi domando (molto educatamente!) se non si possa parlare per noi di una fecondità della prigionia, perché non si può escludere che anche la prigionia possa essere feconda in alcune particolari circostanze, e la libertà possa essere sterile o meno feconda.

La psicologia del processo creativo mi ha sempre interessato, poiché mi sono sempre mosso nella zona intermedia tra la creatività e il discorso critico. Ma penso che sia una cosa complessa. Ne ha scritto una volta lo stesso Zbigniew Osiński, un uomo che è stato iniziato ad un livello alto, anche se non saprei dire se a quello più alto. In generale non sono del tutto sicuro che esista qualcuno che sia arrivato al massimo grado di iniziazione. È una questione di percentuali, per dirla in

⁴ Il Ketman è un concetto che lo scrittore polacco e Premio Nobel Czesław Miłosz ha espresso nel suo libro del 1953 *La mente prigioniera*, e che consiste nell'essere l'unica forma di difesa contro l'oppressione di un regime dittatoriale comunista. L'autore prende a prestito un termine usato da Gobineau in un suo libro sulle religioni e le filosofie nell'Asia Centrale: si tratta in sostanza di aderire solo esteriormente ai dettami della religione (nel caso descritto da Gobineau, l'Islam), coltivando però interiormente quella che viene considerata la verità, oppressa dalla fede esteriore. Cfr. Czesław Miłosz, *La mente prigioniera*, trad. Giorgio Origlia, Milano, Adelphi, 1983, pp. 106-107. (N.d.T.)

⁵ Il termine viene da Konrad Wallenrod, cavaliere crociato del XIV secolo protagonista dell'omonimo romanzo poetico composto da Mickiewicz tra il 1825 e il 1828, e indica un nuovo atteggiamento etico-morale dei movimenti polacchi di liberazione nazionale del XIX secolo, avente come modello l'unione di legge e forza per governare, come viene espressa nel *Principe* di Niccolò Machiavelli. (N.d.T.)

termini mercantili. Formalmente l'iniziato al massimo grado dovrebbe essere [...] il nostro amico Thomas Richards. Ma anche lui, in fondo, è per me un mistero. Quale segreto conosce, cosa sa lui che io non so? E anch'io ho dei segreti che lui di certo non conosce.

Una comunicazione parziale, ma anche il completo silenzio, erano un modo di essere di Grotowski e di noi tutti al Teatro Laboratorio. Era un silenzio che non aveva una natura solo politica, derivante dal gioco linguistico che si conduceva con il cosiddetto regime. Il silenzio costituiva una parte fondamentale del lavoro – direi perfino dell'igiene del lavoro – ma era anche qualcosa di più: un *modus operandi* creativo del Teatro Laboratorio. Non parlo qui del silenzio come categoria della vita spirituale, anche se a volte poteva trattarsi di questo; parlo del silenzio come un genere di strategia creativa. La regola voleva, ad esempio, che non si parlasse di cose private nei locali del teatro. Bisognava lasciare le proprie faccende private dietro la porta. La sala in cui si svolgevano le prove e gli spettacoli era, per così dire, sotto una singolare protezione acustica. Là non si parlava, non si chiacchierava, perfino quando era libera. La sala era un luogo tabù. Lo spirito del luogo era una cosa incredibilmente importante. E non si doveva disturbare senza motivo la vita di quello spazio, poiché nell'aria ne sarebbe rimasta una traccia... Credo sia un'idea romantica, messa in pratica. Per i romantici era la regola ascoltare le voci, i suoni inudibili ai profani. In Słowacki il poeta udiva il suono di un'arpa sospesa in aria. Anche in Mickiewicz: suo il famoso *Un suono mi colpì*⁶. Bene, diciamolo francamente, da noi non si trattava di una cosa «mistica» o, in ogni caso, non direttamente mistica.

Seconda regola igienica: gli attori non devono parlare tra loro di quello che fanno. Qui si tratta quasi di un voto di silenzio. Il loro lavoro con Grotowski aveva qualcosa della confessione. Ma non era una confessione verbale, piuttosto l'individuazione nell'azione di un importante motivo vitale che potesse provocare, risvegliare il processo creativo nell'attore. Era al contempo qualcosa di etico, poiché spesso aveva a

⁶ Adam Mickiewicz, *Widzenie* (Visione), in *Dzieła*, cit., p. 407; trad. it. in Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, trad. di M. Fabbri, in AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziółkowski, ed. it. a cura di M. Fabbri e R. Molinari, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 271-272.

che fare con l'ammissione di verità imbarazzanti, di quelle che non solo il saggio, ma anche l'attore o l'uomo non rivelano a nessuno. Era come un segreto di confessione che ci riguardasse tutti. Gli attori non dovevano parlare tra di loro dello stadio embrionale del proprio lavoro. Doveva restare un segreto per ognuno di loro. Questo funzionava non solo come protezione morale, per non diventare oggetto di scherno, di associazioni improprie, come succede facilmente tra le persone; ma serviva anche per mantenere tra di loro una certa discrezione, perché il partner restasse un enigma durante l'azione.

Mantenere il segreto del lavoro all'esterno. Esisteva una regola: non parlare, non chiacchierare in città del proprio lavoro, delle faccende del gruppo, perché il nostro ambiente è avido di dettagli piccanti. E inoltre attraverso le parole, attraverso le formule, le cose si deteriorano. Naturalmente vi era una particolare gerarchia di segretezza, e poi c'era la strategia del carisma di Grotowski, la strategia del carisma del maestro. Il maestro deve restare in silenzio. Per i collaboratori questo può avere, per un certo verso, un aspetto spiacevole, a volte doloroso o traumatico. Penso che se siamo durati tanti anni, diciamo venticinque anni, in realtà ventidue, è grazie al nostro riserbo con le parole. Grazie al fatto che siamo stati in parte, per così dire, degli ipocriti metodici.

Sì, era un po' come un convento, in cui le parole non vengono utilizzate senza un motivo, specie quando si tratta di rivelare cose interiori. Sotto questo aspetto il mio ruolo era particolare, poiché con Grotowski l'accordo era che durante le prove io non facessi osservazioni dirette agli attori, salvo in quei casi in cui lui mi autorizzava a farlo. Non era sempre gradevole per me, mi chiedevano: «Che ci fa veramente qui quello scriba?». In fondo lo capivo perfettamente e lavoravo per conquistarmi la fama di eminenza grigia. Ma in cambio, quando ero faccia a faccia con Grotowski, avevo diritto a un'incondizionata sincerità, ad analizzare il lavoro senza fare sconti. Era come introdurre un elemento di negazione interiore nel processo creativo, senza alcun detrimento alla causa. Ufficialmente lui mi chiamava *advocatus diaboli*. Avevamo conversazioni tempestose, ma mai nessuna finita in dramma. Oltretutto tra noi aleggiava una specie di ironia, di umorismo. Agli occhi del mondo Grotowski era un uomo molto serio, piuttosto difficile, di principi. Invece nelle nostre conversazioni era più libero e incline all'autoironia. Penso di essere stato un buon parafulmine per

lui. L'ironia, l'umorismo impercettibile, nascosto, facevano parte della sua alchimia creativa.

Ebbene, vi erano diversi gradi di iniziazione. Ripeto: in generale l'attore non deve conoscere il motivo intimo su cui il suo partner appoggia la propria azione. Il partner deve restare un segreto per lui. Allo stesso modo non si portavano fuori le questioni interne, i conflitti interni. Ci attenevamo alla regola che fosse necessario fare attenzione a ciò che si diceva, l'incontinenza verbale poteva gravemente danneggiarci. Una regola che rifletteva anche il nostro senso di responsabilità verso l'istituzione e verso il laboratorio di lavoro. Allo stesso tempo, provavamo una sorta di orgoglio di appartenenza a quel gruppo dall'esistenza così eccezionale, e che aveva una missione eccezionale. Questo naturalmente era oggetto di scherno nell'ambiente: ci accusavano di tenere un convento, oppure insinuavano che da noi accadessero cose inenarrabili. Potevamo infine sollevare sospetti di natura politica. Il problema era quello di non mentire. Dissimulare piuttosto, oppure parlare sotto pseudonimo. Ma anche dare segnali comprensibili agli amici, cioè a coloro con cui lavoravamo, usando una lingua esteriore, «esoterica». Ad esempio, c'erano delle parole tabù. Bisognava evitare il termine «metafisica», e non parlare mai – Dio ce ne scampi – di ricerche religiose. Grotowski semplicemente le rifuggiva come il fuoco. Si diceva che tutto questo fosse «profondamente laico». Questo termine, utilizzato spesso, era come uno scudo rotante che ci proteggeva. «Laico» andava bene per il partito e il governo, ma significava anche che, per non urtare la Chiesa, non invadevamo il terreno della religione. Lo ha detto chiaramente Peter Brook durante l'incontro a Parigi di ottobre: le ricerche di Grotowski avevano un carattere religioso⁷. Ecco, Grotowski con la sua voce tagliente come una lama avrebbe gridato: «Apage, mistica!» o qualcosa del genere⁸. Ma era anche una forma di

⁷ Riferimento alla cerimonia di assegnazione a Peter Brook della Medaglia d'Oro «Per meriti culturali Gloria Artis», che in nome del ministro della Cultura e del Patrimonio Nazionale gli venne consegnata da Ludwik Flaszen al teatro parigino dei Bouffes du Nord il 19 ottobre 2009, per aver promosso nel mondo il lavoro di Grotowski. All'epoca Brook disse, tra l'altro: «Vorrei usare parole di cui oggi la gente per diversi motivi ha paura: Grotowski era un mistico».

⁸ In greco antico Ἀπαγε ovvero: «Pussa via! Stai lontano!». Nel Medioevo il termine era usato per gli esorcismi.

autodifesa della specificità del lavoro di Grotowski, del suo aspetto non istituzionale. Parlare di religione o di mistica equivaleva entrare in un terreno di significati prestabiliti.

Majchrowski: Ogni racconto, ogni narrazione rivela qualcosa, ma anche nasconde qualcosa. Raccontando dobbiamo essere consapevoli di ciò che nascondiamo.

Flaszen: Naturalmente. Inoltre nascondiamo perché non sappiamo, ma fingiamo di sapere.

Majchrowski: E infatti la questione del *camouflage*, perché è così che credo si debba chiamarlo, è uno dei problemi più importanti legati alla narrazione. Da una parte c'è quello di cui lei ha parlato: illudere il despota, giocare con il regime, con i capi del partito. Ma allo stesso tempo si gioca con la Chiesa, diciamolo chiaramente.

Flaszen: Si tratta solo di non ingerire nelle questioni della Chiesa.

Majchrowski: Ma anche di mascherare le azioni legate alla seduzione del novizio, all'accoglienza delle anime. E infine il *camouflage* personale. Lei ha parlato di faccende imbarazzanti, di segreto di confessione. Se da una parte l'illusione del despota è abbastanza evidente (ma le generazioni più giovani non se ne rendono conto, e bisogna ripeterlo che parte dei testi che accompagnarono le attività del Laboratorio aveva un carattere pratico), dall'altra non tutto è stato detto sullo «spirito settario». Mentre la questione più oscura o non raccontata resta quella del *camouflage* personale di Grotowski.

Flaszen: Non solo quella. Nella pratica Grotowski non parlava con il gruppo di tematiche religiose; con me lo faceva molto spesso. E poi non c'era una dottrina, nemmeno nel lavoro interno veniva formulata *expressis verbis* una qualche metafisica. Del resto, come succede ogni volta che si dichiarano certezze, sarebbe stato paralizzante. Esistono ricerche «metafisiche», ma non ci sono delle certezze calate dall'alto formulate verbalmente. Witkacy parlerebbe a questo punto del Mistero dell'Esistenza. C'è un qualche Mistero dell'Esistenza e qualcosa nel processo creativo in effetti si chiarisce, ma non siamo mai sicuri che sia davvero Questo. Per dirla alla maniera dei modernisti della Giovane Polonia, vi è un processo di ricerca dell'Ignoto, ma non ci sono delle dichiarazioni ideologiche. Grotowski evitava metodicamente di praticare un indottrinamento di questo tipo, perché in fondo non era importante. La caccia al *sacrum*, a quell'animale raro e spaventoso, avveniva nel lavoro pratico di Grotowski con gli attori, nello scambio diretto di

energia creativa. Dunque l'anti-dottrinarietà non era solo un problema di *camouflage*, ma era una strategia creativa.

Il processo creativo è scavare nell'Ignoto, è la via verso l'Ignoto; è una sorta di costante tensione, un *élan*, per usare la parola preferita di Grotowski. Su quella via sono comparsi negli spettacoli gli elementi blasfemi. Una volta, ai vecchi tempi, parlavamo addirittura di «profanazione», ma in vecchiaia Grotowski l'ha corretta con la più ortodossa «blasfemia».

Oggi il *sacrum* è un concetto proprio del campo dell'antropologia, appartiene al linguaggio scientifico, universitario. Nella pratica avevamo visto che, nelle condizioni della nostra civiltà, la civiltà occidentale, in uno stato di progressiva laicizzazione, di disincanto del mondo, quel *sacrum* esige un approccio particolare: l'attacco, la bestemmia. O almeno così era all'epoca. [...]

Majchrowski: Vorrei ora rivolgermi al nostro secondo interlocutore, il professor Zbigniew Osiński. Il secondo volume della tua monografia intitolata *Jerzy Grotowski. Fonti, ispirazioni, contesti*, si apre con l'immagine di una dedica di Grotowski: «A Zbigniew Osiński, vero e profondo storico di quel cammino che è stato la mia vita, con amicizia e affetto di cuore, Grot. Pontedera, 28 aprile 1988». Come ci hai raccontato, tu hai percorso il tuo cammino con Grotowski fin dal 1962, e in effetti l'hai percorso da studente a professore, cioè hai vissuto un'esperienza di tipo speciale, la costruzione della tua vita adulta accanto a Grotowski, seguendo i suoi viaggi, in dialogo con lui. In pratica sei il suo documentarista più ostinato, e nel contempo l'interprete più acuto. [...]

Wacław Borowy⁹ ha definito una volta Mickiewicz «il poeta delle metamorfosi». Penso si possa dire la stessa cosa di Grotowski, passato attraverso diverse trasformazioni, sia nella materia del teatro che al di fuori. Vista la tua vicinanza a Grotowski per tanti anni, vorrei domandarti: come è cambiata la lingua di Grotowski, non quella lingua che conosciamo dai suoi discorsi pubblici, dalle trascrizioni della sua oratoria, ma quella non ufficiale, inaccessibile al pubblico? [...] Immagino ad esempio che esistesse un Grotowski diurno e uno notturno e che parlasse diversamente di giorno piuttosto che di notte...

⁹ Wacław Borowy (1890-1950) storico della letteratura, critico letterario, professore universitario, è stato un esperto, tra l'altro, di Mickiewicz.

Osiński: Da raffinato studioso del romanticismo quale sei, sai cosa significa: Grotowski era un «uomo della notte» in senso letterale, così era organizzato il suo orologio biologico. Succedeva tuttavia che cancellasse volontariamente il confine tra il giorno e la notte... l'antinomia del giorno e della notte, la Norma diurna e la Passione notturna, per rifarci alla definizione di Karl Jaspers.

C'erano gli incontri pubblici con Grotowski, sempre importanti, se si riusciva ad ascoltarlo. Si sottolinea spesso il fatto che Grotowski fosse un eccezionale oratore. Ma io devo dire che non ho mai incontrato in vita mia un uomo che mi ascoltasse come lui. Di tutte le persone che ho conosciuto, nessuna ha avuto una tale profondità di ascolto. Era una cosa molto più importante, mi ha fatto capire che la parola, se non si è in grado di ascoltare, è in definitiva senza senso. Soltanto una persona che abbia «profondità di ascolto» può davvero parlare, e vale la pena ascoltarla. Grotowski ovviamente ha cambiato la sua lingua. Ne ho scritto nel libro *Grotowski e il suo Laboratorio*. Alcune parole, termini (come ad esempio «autopenetrazione») sono stati eliminati dalla sua lingua, e al loro posto ne sono comparsi altri. Io naturalmente non ero sempre al corrente di tutte le questioni e nemmeno ci tenevo ad esserlo, non mi riguardavano. Ad esempio le questioni interne al gruppo: di alcune non sapevo nulla, di altre ero stato edotto. Era qualcosa che cambiava nei diversi periodi della vita.

Grotowski in privato aveva un singolare senso dell'umorismo: era scherzoso, a volte ironico, e perfino sarcastico, non perdeva mai tempo in stupidaggini. Era sempre un arricchimento, pieno di senso, anche se a volte poteva essere spiacevole. Del resto più la relazione con lui era stretta, più importanti erano le conversazioni, specie quelle a quattr'occhi. Gli sono grato per quegli incontri. Molto spesso erano dei lunghi monologhi interrotti da domande, da qualche osservazione. Ognuno lo interpretava a modo suo. Io ne resto affascinato ancora oggi. È un uomo sempre vivo e presente nella mia vita.

Dirò ora qualcosa a proposito di narrazione e riflessione su Jerzy Grotowski. Per quasi mezzo secolo ho raccontato talmente tanto di lui nei miei libri, articoli, film documentari... Ho la sensazione che le narrazioni non possano *sostituire* le ricerche sulle fonti, gli studi accurati. Lo dico perché vedo che sta prendendo piede questa tendenza: ennesime narrazioni invece di lavoro sui materiali documentari. Ma secondo me dovrebbero coesistere *l'una accanto all'altro*: parallelamente,

l'una deve rafforzare, innescare e stimolare, e non eliminare l'altro, altrimenti queste narrazioni diventano sterili, sbiadiscono. La narratologia non può esistere a prezzo della cancellazione delle ricerche sulle fonti. Sarebbe un equivoco. Nei miei studi cerco sempre di unire queste due tendenze: lo svelamento delle fonti con l'interpretazione. A questo punto mi permetto di ricordare la conclusione di uno dei capitoli del mio *Il teatro di Dioniso*:

Mi sembra, anche se può suonare stravagante affermarlo in relazione a un campo dell'arte la cui caratteristica è la trasformazione, che il futuro appartenga a Grotowski e al Teatro Laboratorio. Poiché egli, attraverso le sue opere, ha posto sia all'arte teatrale che a noi spettatori le domande e «le questioni che saranno eternamente attuali finché esisterà il mondo» e finché esisteranno persone pensanti e alla ricerca della verità. «Questioni che – riporto le parole di Michail Bachtin su Dostoevskij – possono affiorare unicamente nel dialogo tra gli uomini, ma che non verranno mai risolte»¹⁰.

Mi vengono in mente le parole, stranamente corrispondenti, di Ewa Domańska nella sua postfazione alla traduzione polacca di *La prosa storica* di Hayden White, pubblicata quattro decenni dopo la prima uscita: «La narrazione era dunque per White un modo per dare senso al mondo e alla vita. “Lo stato della narrazione” rispecchiava in qualche modo la condizione dell'uomo e della cultura che la crea»¹¹. D'altra parte, curiosamente proprio la prima versione del mio saggio su Grotowski e il suo Teatro Laboratorio era stata pubblicata con il titolo *L'uomo e la sua condizione*¹².

Majchrowski: E dimmi, che cosa hai taciuto nei tuoi libri? Non ti chiedo di raccontarci cosa per un motivo o per l'altro tu abbia censurato (per non danneggiare la compagnia per esempio), ma solo cosa si è dimostrato inesprimibile, per cosa ti è mancata la lingua, o cosa non

¹⁰ Zbigniew Osinski, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polski teatrze współczesnym* (Il teatro di Dioniso. Il Romanticismo nel teatro polacco contemporaneo), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972, p. 164.

¹¹ Ewa Domańska, *Przyczynek do biografii intelektualnej Haydena White'a* (Un contributo alla biografia intellettuale di H.W.), in Hayden White, *Proza historyczna* (La prosa storica), a cura di Ewa Domańska, Kraków, Wydawnictwo Universitas, 2009, p. 333.

¹² «Odra», n. 10, 1970, pp. 44-53. Cfr. Zbigniew Osinski, *Postscriptum (z marca 1970 r.)*, in *Teatr Dionizosa*, cit. p. 366.

ha trovato posto nei codici culturali dell'epoca. Conveniamo sul fatto che non si riesce a raccontare tutto in ogni luogo, in ogni momento; succede spesso che la conoscenza che deriva da certe esperienze debba prima maturare in noi per poterla condividere con gli altri. [...]

Osiński: Quello che hai detto prima, la citazione da *Pensieri e osservazioni* di Mickiewicz che hai ricordato, l'ho inteso come particolarmente appropriato anche in riferimento a Grotowski. Non penso che un uomo debba comunicare tutto quel che sa in qualsiasi piazza. Ci sono infatti delle cose che si tengono per sé. Io ho cercato di ascoltare per quanto mi era possibile: essere onesto verso me stesso e verso l'«oggetto» dei miei studi. Suppongo che questo si basi su un certo genere di ascolto interiore che secondo me è qualcosa di concreto e di percepibile.

Nei primi libri mi preoccupavo di non danneggiare. Perché ero consapevole in larga misura di quello di cui ha parlato qui Ludwik Flaszen. Ho in realtà tenuto la mia conoscenza entro dei limiti. Forse meno nel *Teatro di Dioniso*, perché lì c'era una redattrice editoriale che ci stava attenta. Ci sono molte mitologie su come agiva la censura, mentre spesso ciò che funzionava di più era l'autocensura dei redattori che non si volevano esporre, a volte senza un preciso motivo, solo per stare tranquilli. Nel caso di *Grotowski e il suo Laboratorio* mi sono un po' autocensurato, se ormai vogliamo usare questo termine. Non volevo danneggiare senza saperlo un'istituzione attiva come il Teatro Laboratorio. Tutto qui. Inoltre quella era un'epoca, lo sottolineo, in cui non conoscevo i retroscena, fino al '90 non conoscevo la corrispondenza di Grotowski e tutto quello che si trova ora nell'archivio del Teatro Laboratorio. I miei libri sono nati dalle ricerche sulle fonti, dalle relazioni personali, dai contatti con le persone, dalla presenza agli spettacoli e agli allenamenti degli attori. [...]

Sono all'antica e credo che il critico o lo studioso, se solo gli è possibile, deve essere a suo modo «al servizio dell'artista» e «al servizio dell'arte». Questo atteggiamento non significa affatto assenza di autonomia, al contrario, è questa a permettergli il dialogo con l'artista. Ho cercato di non essere presuntuoso, di rendere giustizia per quanto possibile alla persona che incontravo, e di rendere una testimonianza mantenendo la mia autonomia. Ludwik Flaszen ha sottolineato, in un altro contesto, che questo non sempre piaceva, non sempre veniva accettato. Abbiamo polemizzato a proposito di una certa terminologia,

ad esempio sul «gruppo di tipo settario», questo nel contesto di ciò di cui abbiamo parlato oggi; io volevo utilizzare «setta creativa» e, dopo varie conversazioni e rettifiche con Grotowski e Flaszen, ho accettato nell'edizione polacca di *Grotowski e il suo Laboratorio* la definizione di «gruppo di tipo settario». C'era anche questo genere di dialogo, per i dettagli non è questo il luogo.

Il problema del carisma era spinoso da interpretare, specie nel circuito pubblico. Perché all'epoca nei media il carisma veniva associato a Manson. Si scriveva che fosse un tipo carismatico; perché, Adolf Hitler non lo era? Erano faccende complicate. Mentre rendevo giustizia, ho cercato prima di tutto di fare attenzione a non nuocere in alcun modo a quell'istituzione pienamente in attività.

Majchrowski: Rifacendomi a quello che ha detto Ludwik Flaszen all'inizio, a proposito della sua discendenza dalla polonistica di Cracovia, volevo chiedere a lui qualcosa di un fenomeno che da anni mi interessa. Penso alla «scuola dei critici» di Kazimierz Wyka, soprattutto il famoso «quartetto» formato da, in ordine alfabetico: Jan Błoński, Ludwik Flaszen, Andrzej Kijowski e Konstanty Puzyna. Nella nostra conversazione sul tema della narrazione è un soggetto che cade a proposito, perché ognuno dei critici di quel quartetto ha dato alle proprie narrazioni uno stile eccezionalmente espressivo. Mi incuriosisce la singolare divisione di ruoli sulla questione Grotowski. Lei è stato cofondatore del Teatro Laboratorio, è stato al centro stesso della questione, e ha detto spesso: «Noi apostoli della causa», oppure: «Ero lo sparring partner di Grot». A Konstanty Puzyna, caporedattore di «Dialog» diventato il portavoce di Grotowski e del Laboratorio nel periodo delle loro ricerche parateatrali, si deve l'insuperata descrizione di *Apocalypsis cum figuris*¹³. Jan Błoński ha fornito un'acuta sintesi delle realizzazioni di Grotowski, sia di quelle teatrali che di quelle sconfinananti oltre il teatro¹⁴, mantenendo una prospettiva personale non sempre comoda per Grotowski. E infine, per cambiare, Andrzej Kijowski, che contribuì in modo significativo a mantenere in vita la leggenda

¹³ Cfr. Konstanty Puzyna, *Powrót Christusa* (Il ritorno di Cristo), «Teatr», n. 19, 1969, vol. 1-15 ottobre, pp. 11-13; Konstanty Puzyna, *Załącznik do «Apocalypsis»* (1969), «Teatr», n. 14, 1970, vol. 16-31 luglio, pp. 16-17. In italiano *Un mito vivisezionato. L'apocalisse di Grotowski*, «Biblioteca Teatrale», n. 3, 1972, pp. 88-100.

¹⁴ Cfr. Jan Błoński, *Teatr Laboratorium*, «Dialog», n. 10, 1969, pp. 110-118.

nera di Grotowski. Tutti voi signori avete avuto tantissimo in comune: vi univa la fascinazione per Witkacy, l'ammirazione per Gombrowicz, l'interesse per il dramma e il teatro. Eppure proprio su Grotowski è subentrata questa curiosa polarizzazione di posizioni. Volevo domandarle di questo fenomeno.

Flaszen: Certo, è un problema, ma ci vorrebbe troppo tempo per parlarne. Devo dire però che anche Grotowski apparteneva alla setta del maestro Witold [Gombrowicz, N.d.T.] E in modo attivo, sebbene di nascosto. Sì, è stato strano che tutti e quattro, passati alla storia come la «scuola dei critici di Cracovia», alla fine ci fossimo imbattuti, alcuni di noi inciampando, in Grotowski. È capitato, in un modo o nell'altro, a tutti. E Puzyna è l'autore di un saggio su *Apocalypsis cum figuris* oggi diventato un classico.

Tutti i miei amici nei primi anni della mia attività con Grotowski pensavano che avessi commesso l'errore della mia vita. Forse, alla resa dei conti finale, non è da escluderlo? Alla resa dei conti finale, al cospetto dell'Altissimo? Per quanto riguarda Puzyna, in quegli anni lui era in generale un nemico dell'avanguardia contemporanea e di tutti i movimenti innovatori; non gli piaceva nemmeno Kantor. Riteneva quelle ambizioni delle imitazioni mal riuscite della Grande Riforma¹⁵. Puzyna allora non era un grande amante del nostro Teatro delle 13 File. Eravamo ancora negli anni '60. Lui semplicemente non ci credeva: gli sembrava privo di vita, sradicato dal sociale, antiquato.

La grande causa di Puzyna era il teatro studentesco, quello politicamente impegnato. Era questo il suo vero amore. Ci tengo a sottolineare che a Puzyna devo molto della mia educazione teatrale. In qualche modo lui è stato un allievo di Wilam Horzyca, oggi dimenticato, un uomo di teatro eccezionale del periodo della Grande Riforma di inizio Novecento in Polonia. Puzyna è stato inoltre, negli anni dei nostri studi, un fenomenale critico teatrale. Non sopportava il teatro tradizionale e in più, sulla scia dei riformatori, riteneva il teatro un'arte autonoma. Era affascinato da Witkacy, sebbene affermasse che il teatro «puro» fosse un'utopia. Ma Puzyna si sarebbe convertito a Grotowski

¹⁵ Cfr. la conversazione «*Kain*», *czyli jak zabic autora* («Caino», ovvero come ammazzare l'autore), con Ludwik Flaszen, Konstanty Puzyna, Andrzej Stawar, Adam Tern e Krzysztof Teodor Toeplitz, «Dialog», n. 6, 1960, pp. 138-145.

anni dopo, quando lui non era più il grande artista di fama mondiale, l'atleta del teatro, una celebrità, come si dice oggi. Tempo prima aveva riconosciuto il genio di Kantor, dopo *La classe morta*, spettacolo su cui lasciò un saggio anch'esso divenuto un classico¹⁶. Quello che è curioso in Puzyna è che la sua conversione a ciò che all'inizio non gli piaceva avesse dato dei risultati così brillanti. Forse perché lui era come lo scettico Tommaso: doveva toccare le ferite. Le toccò, ci credette. Un peccatore convertito.

Błoński lo fu prima di lui. Sono tentato di raccontarlo, è uno dei segreti: erano miei amici, non tolgo loro nulla se dico che ho lavorato un po' su di loro, ho fatto un certo lavoro, come un cripto apostolo di Grotowski, ho spiegato loro alcune cose. Anche Błoński scrisse poi un eccellente saggio su Grotowski. Considerava Grotowski un fenomeno di grande rilievo, ma era leggermente scettico, come se avesse nei suoi confronti delle riserve di natura religiosa, confessionale. Ricordo che Grotowski non fu contento del saggio di Błoński¹⁷. Perché? Perché si era spinto troppo lontano nel rivelare il polso religioso dell'attività di Grotowski e del Teatro Laboratorio. Inoltre si verificò una cosa curiosa con lui: Grotowski protestò perché Błoński lo aveva considerato un panteista. Grotowski non si sentiva un panteista, un fatto molto utile per comprendere la sua cosiddetta visione del mondo.

E poi c'era Kijowski. Kijowski semplicemente non sopportava tutto questo. Sentendosi un rappresentante dell'intelligenza illuminata, pubblicò un attacco violento, una sorta di pamphlet contro le tenebre del Maestro che ipnotizzava i giovani.

Majchrowski: Su «Tygodnik Powszechny»¹⁸.

¹⁶ Cfr. Konstanty Puzyna, *My, umarli (1977)* (Noi, i morti), in *Póllmrok. Felietony teatralne i szkice* (Penombra. Articoli e schizzi sul teatro), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, pp. 102-114; in precedenza era apparsa una conversazione su *La classe morta* con Konstanty Puzyna, Tadeusz Różewicz e Andrzej Wajda in «Dialog», n. 2, 1977, pp. 135-142.

¹⁷ Si tratta dell'intervento di Jan Błoński intitolato *Grotowski dzisiaj* (Grotowski oggi) letto all'Institut Badań Literackich PAN a Varsavia il 21 ottobre 1976, pubblicato come *Znaki, teatr, świętość* (Segni, teatro, santità), «Teksty», 1977.

¹⁸ Andrzej Kijowski, *Grotowski jest geniuszem* (Grotowski è un genio), «Tygodnik Powszechny», n. 41, 10 ottobre 1971, p. 8. «Tygodnik Powszechny» è uno storico settimanale di orientamento cattolico. Cfr. a proposito del pamphlet di Kijowski: Zbigniew Osinski, *Grotowski e il suo Laboratorio*, cit., pp. 291-292. (N.d.T.)

Flaszen: Sì, su «Tygodnik Powszechny». A me, per amicizia, perdonò i miei legami con Grotowski ma fino alla fine pensò che avessi compiuto un enorme errore. All'ultimo, successe che i miei amici mi seguirono. Grotowski irruppe in un modo o nell'altro nel loro orizzonte intellettuale. Tutti si sono ritrovati nel suo cerchio magnetico.

[...] E ora alcune parole su quello che c'è ancora da fare. C'è da realizzare la fondamentale enciclopedia di Grotowski – un grosso volume scientifico, magari due. Molto è stato detto su Grotowski, moltissime cose sono state chiarite, ma tutto questo scibile si trova sparpagliato. Si incontrano inoltre degli errori elementari su fatti o interpretazioni, che derivano dalla difficoltà di comprendere un linguaggio tecnico complicato da concepire senza il contatto con la pratica, ma anche senza conoscere la storia delle sue origini. Ad esempio, chi non ha avuto contatto con la pratica teatrale ha difficoltà a capire il concetto di «corpo» in Grotowski o in che cosa consistano veramente i famosi «esercizi». E inoltre oggi Grotowski è diventato non solo, per utilizzare la formula di Stanisław Lem, una «Teoria Generale del Tutto», ma anche una «Pratica Generale del Tutto». Bisogna intendersi di antropologia per essere un *grotologo* competente, bisogna essere esperti di tecnica dell'attore per essere un *grotologo* competente, bisogna conoscere bene la storia delle religioni, e anche l'esoterismo, l'esicasmò, il sufismo, così come l'India e le diverse scuole di yoga. E molti altri campi del sapere, inclusa la foniatria e la medicina.

Grotowski aveva una forza incredibile, Grotowski era – è? – contagioso, per così dire. Contagiava le persone con i suoi interessi, perfino con le parole, che non sempre erano tutta farina del suo sacco. Negli studi sul teatro appaiono interessi completamente nuovi. All'improvviso la gnosi si manifesta come il tema portante della *grotologia*. Tra parentesi, Leszek Kolankiewicz e Zbigniew Osiński hanno elaborato studi molto interessanti su questo argomento¹⁹. Naturalmente noi non parlavamo di gnosi in pubblico, ma fin dagli albori era un concetto chiaro per noi, nelle nostre riunioni segrete era spesso presente e sop-

¹⁹ Vedi Leszek Kolankiewicz, *L'art de comédien selon Grotowski / Acting according to Grotowski*, «Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland», n. 3, 1994, pp. 14-18, e *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., pp. 191-284; Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in *Grotowski e il suo Laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, trad. di Marina Fabbri, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 427-454.

portava la confidenziale definizione di «pornografia dello spirito». Di gnosi non si poteva parlare per diversi motivi. Per prima cosa perché dal punto di vista di una persona colta della nostra epoca vi è in essa qualcosa di folle, e, cosa ancor peggiore, può essere ridicola. E poi politicamente non andava bene. Mentre adesso è diventata di moda. Tutti i *grotologi* scrivono di gnosi. Dunque Grotowski è diventato lo scopritore della gnosi per gli studiosi di teatro. Oppure, prendiamo quelle famose «azioni fisiche» del tardo Stanislavskij. È stato Grotowski a scoprirle per gli studi del teatro polacchi e occidentali, perché nella Russia sovietica Stanislavskij era sempre esistito, come una bandiera. Quelle «azioni fisiche» appartenevano al canone ufficiale sovietico, perché suonavano bene con quella loro «fisicità», volta a contrastare l'«idealismo borghese». Anche se succede spesso che chi scrive di queste «azioni» le descriva in modo non chiaro, perché sono difficili da capire senza conoscere sia la lingua russa che l'incertezza di questo concetto nella pratica stessa di Stanislavskij. Il maestro scrisse centinaia di pagine, ma non portò a termine il suo «sistema».

Allo stesso modo è comparso all'improvviso il termine «performativo», «arti performative» e simili. Riguarda il Grotowski «tardo», ed è un termine entrato negli studi di teatro polacchi. Un termine che del resto nell'area anglosassone è del tutto comune, poiché in quella tradizione terminologica si intende con *performance* semplicemente quel che noi chiamiamo spettacoli. Da cui le teorie su Grotowski convertito alla *performance*, e in generale influenzato dalle tendenze ultramoderne dell'arte visiva, degli esperimenti al confine tra arte visiva e teatro. Un tempo il maestro del teatro povero veniva sospettato di essersi abbeverato di nascosto alla fonte dell'happening. Oggi tutti scrivono: «performativo», tutto è «performativo», e così non ci sono più le vecchie arti dello spettacolo. Ripeto: Grotowski era contagioso. Grotowski era un grande erudito, e in più anche un pratico. Per essere dei *grotologi* competenti bisogna in sostanza conoscere molte discipline, a cominciare dal vudù haitiano, e sapere che cos'è Ifè. Forse bisogna pensare lo studio del teatro come una «Teoria Generale del Tutto» o una «Conoscenza Generale del Tutto»?

Naturalmente ci sono diverse scuole di sapere grotowskiano. Ci sono differenze perfino tra la scuola polacca e quella italiana, e specialmente quella anglosassone, quella di oltreoceano. Mancano reciproche informazioni, contatti, scambi. Durante gli incontri giubilari dell'Anno

Grotowski 2009 ho ascoltato in diversi luoghi specialisti che avevano scoperto come una rivelazione cose che per lo studioso polacco fanno parte dell'abecedario, già dai tempi di Opole. Scoprono delle ovvietà, a volte commettono errori di fatto. Quindi servirebbe questa enciclopedia, un'impresa internazionale con sede in Polonia, all'Istituto Grotowski, che comprenda voci collegate a tutto ciò che riguarda le realizzazioni di Grotowski e del Teatro Laboratorio, inclusi le biografie dei collaboratori di Grotowski di tutta la sua storia, i viaggi, l'evoluzione dei concetti di base e così via. Un lavoro del genere sull'enciclopedia può essere interessante non solo per lo scambio tra gli specialisti ma per il prolungamento dell'esistenza visibile di Grotowski da questa parte della cortina ontologica. È ovviamente un lavoro a lungo termine. Farei inoltre un appello alla pubblicazione di un quaderno del tipo «Annali Grotowski», dove ci sarebbe posto per relazioni sullo stato delle ricerche, per polemiche, discussioni, rettifiche. È il mio appello ai dirigenti dell'Istituto Grotowski, e anche a eventuali mecenati di una simile impresa.

Secondo dialogo

Leszek Kolankiewicz, Teo Spsychalski

Leszek Kolankiewicz: Forse possiamo iniziare la nostra conversazione raccontando che sei arrivato a Wrocław al Teatro Laboratorio come studioso di teatro dall'Università Nicolò Copernico di Toruń, un luogo allora importante, basti ricordare che fu lì che si formò come critico teatrale Kostanty Puzyna. Nel suo libro *Tempo di bufera*, Puzyna ricorda come, dopo la scuola, lui e Jan Błoński corressero nella libreria dell'usato per farsi prestare per almeno un paio di giorni Gombrowicz e Schulz, come lui mettesse da parte per mesi i soldi per comprarsi un romanzo di Witkacy. [...] Ti sei laureato con Edward Csató, che a Toruń dirigeva la cattedra di Teatro, uno dei pochi centri in Polonia dove si potevano scrivere studi sul teatro.

Teo Spsychalski: L'idea di Edward Csató era una novità in Polonia. Forse in nessun luogo al di fuori di Toruń si potevano allora scrivere tesi di laurea sul teatro, Csató era l'unico a dare tale opportunità. Seguendo i suoi corsi, gli proposi come tesi uno studio sul Teatro delle 13 File, perché ci ero stato una volta. Lui si entusiasmò moltissimo e

mi disse di farlo. Dunque andai a Wrocław, e Grotowski pose come condizione la mia permanenza fissa da loro come stagista, nel periodo in cui scrivevo la tesi. Csatò ne aspettava con impazienza ogni capitolo. [...] Grotowski avrà pensato che fosse giusto farmi fare questa tesi anche perché era la prima di quel genere in Polonia. All'epoca ero ancora uno studioso di teatro allo stadio embrionale, ma col tempo questa parte di me restò sempre più in silenzio. Un silenzio creativo però, perché alla fine diventai un pratico, e così non ci fu modo di continuare, né formalmente né praticamente, il lavoro di teorico nel Teatro Laboratorio. [...] E in effetti è proprio così, o si è fuori, fruitori, a volte partecipando alle azioni, allora l'approccio della ricerca e dello studio del teatro è possibile, autorizzato; oppure si è creativi, artigiani o leader, e allora la faccenda diventa completamente diversa. In questo caso nasce piuttosto il problema della *trasposizione* della propria pratica in parole, dello spiegarsi a se stessi, e non è più una questione da ricercatore, scientifica; non è più una ricerca che alla fine deve diventare parte essenziale di un approccio teorico. D'altronde ammiro, per esempio, Ludwik Flaszen che, dall'interno, è riuscito a scriverne allo stesso tempo in modo parziale e anche con una certa obiettività. Per far questo ci vuole un talento speciale, e io forse non l'avevo. Contemporaneamente succedeva che Grotowski, come è stato già detto da altri, non concedesse ma spesso bloccasse alcune iniziative. Non si poteva registrare nulla o prendere appunti alle prove de *I Vangeli* e di *Apocalypsis*. Era considerato inappropriato, deconcentrava gli attori. Ma naturalmente c'erano anche situazioni in cui qualcosa si poteva fare. [...]

Kolankiewicz: Dici che Grotowski bloccava alcune iniziative, ti prendo alla lettera. Eppure ti ha anche chiesto di entrare nella compagnia quando ha letto il tuo testo sul suo lavoro, e ti sei ritrovato là grazie a un lasciapassare: un testo.

Spychalski: Era una fase particolare, durante le prove de *I Vangeli*, tra *I Vangeli* e *Apocalypsis*. All'epoca, dopo alcuni mesi di prove, nel Teatro ci fu – com'è noto – una crisi. Si fece pulizia: gli stagisti polacchi scomparvero quasi tutti, degli stranieri rimase soltanto Elizabeth Albahaca, che divenne un membro della compagnia. Anch'io mi ero preparato a uscire. Pensai che avrei ricominciato una nuova e interessante vita fuori dal teatro. Invece, cosa strana, mi comunicarono che sarei rimasto. Domandai: «In qualità di cosa?». «Come teorico

interno», così mi dissero. Cominciai a riflettere su cosa significasse quella funzione, dovevo in qualche modo giustificarla, inventarmela. Significava forse che lo studioso di teatro deve essere impegnato? Indottrinato nelle teorie del teatro? Deve servire l'idea? Forse sì. Quell'idea era meravigliosa e io, come molti allora, ne ero affascinato, riconoscevo grande valore a tutto ciò che accadeva là dentro, inclusi gli esercizi, il training, anche se già stavano nascendo dei dubbi a questo riguardo. Tuttavia non divenni un teorico interno, perché Grotowski si allontanò dal teatro, o il teatro si allontanò da lui. Andò completamente in un'altra direzione, e per molti anni sono stato un compagno vicino a Grotowski, si può dire: prima affiancandolo, poi sempre più come un pratico che agiva in parallelo.

Kolankiewicz: Vorrei chiederti adesso dei testi di Grotowski, perché in realtà in quel periodo tu sei stato in parte responsabile della scelta di pubblicare o meno alcuni testi e di come pubblicarli. Perché in teatro vi siete passati un po' il testimone: prima ovviamente era Ludwik a preparare i testi per la stampa, poi li hai presi in carico tu... Vorrei dire a questo punto una cosa, se mi permetti, vorrei ricordare che Grotowski non ha sempre praticato solo la comunicazione orale, non ha sempre fatto soltanto discorsi. All'inizio scriveva anche dei testi, magari forse come scrittore non era il migliore, ma per fortuna succedeva che questi testi venissero sempre rivisti, corretti e approntati per la stampa da Ludwik Flaszen. Soltanto con il tempo Grotowski scoprì la propria vena oratoria, la parola viva, che era completamente di un'altra qualità. E se non sbaglio eri tu a essere responsabile, tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, della preparazione dei testi per la stampa. Lo so se non altro per il fatto che poi ho ricevuto da te quei testi di Grotowski pronti per la pubblicazione e poi rifiutati, come ad esempio *Sulla genesi di «Apocalypsis cum figuris»*, un testo ricordato da Carla Pollastrelli²⁰: tu sei stato il primo a lavorarci, prima che li prendessi in consegna io.

²⁰ Nel suo intervento allo stesso convegno, Carla Pollastrelli aveva ricordato la traduzione e pubblicazione del testo *Sulla genesi di «Apocalypsis cum figuris»*, uscito solo in italiano nel 1984-85 in occasione delle celebrazioni per i 10 anni del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera (poi ripubblicato nel 2001 e nel 2006). I polacchi hanno dovuto aspettare la raccolta completa dei *Teksty zebrane* del 2012 per leggerlo nella lingua originale.

Spychalski: È durato solo per un certo periodo, non per tutto il tempo. Me ne sono occupato quando nacquero testi come *Holiday (Święto)*, *Come si potrebbe vivere*, *Così come si è*, *interi* e alcuni altri, che apparvero agli inizi degli anni '70. Ovviamente quei testi vennero trasformati, cambiati completamente. Poi si pose il problema delle traduzioni e la ricerca di un titolo adatto durò molto a lungo, perché ad esempio *Święto* in polacco ha un significato chiaro, ma come tradurre quel titolo in inglese, in francese? Per molti mesi avevamo avuto bisogno di riflettere sulle diverse versioni. Alla fine si scelse l'inglese, un titolo più descrittivo, con un sottotitolo: pare sia stato Peter Brook a suggerirlo a Grotowski. Non vorrei enfatizzare il mio ruolo in questo lavoro. In quel periodo Grotowski si consultava per quei testi, per certi concetti ed espressioni con diverse persone, non solo con me.

Kolankiewicz: Ma adesso sei del parere che si dovrebbe conoscere Grotowski soprattutto attraverso i suoi testi.

Spychalski: Noi siamo qui adesso, un cerchio ristretto di persone interessate, e ci scambiamo i nostri testi, li leggiamo a vicenda, un po' qui un po' là: ricordi, descrizioni di stati d'animo e di pensieri dei vari partecipanti o collaboratori, commentatori e ricercatori venuti dopo. Ma se qualcuno da fuori mi chiedesse: «Chi era? Qual è il modo migliore per conoscere quell'uomo, quel fenomeno?», io risponderei: «Non leggere nient'altro, almeno all'inizio, che non sia tutto quello che ha scritto lui, testo dopo testo. Leggi accuratamente, pazientemente, frase per frase, poiché tutto è stato pensato così in profondità, formulato così precisamente, passato al setaccio da lui, che in quelle formulazioni si nascondono dei dati, delle informazioni reali». A volte è chiaro che non sono, come dire, dei testi scorrevoli, ma sono molto interessanti; sono testi con una specifica filosofia personale e artistica, anche esistenziale e culturale. Molti di quei testi possono sembrare misteriosi, ma sono anche totalmente trasparenti. Bisogna saperli decifrare.

La storia è questa: all'inizio, quando ancora faceva teatro, Grotowski dichiarò, giustamente, di seguire il principio «nessuna teoria prima della pratica». Tutto doveva scaturire dalla pratica. Prima i risultati, poi le conclusioni. E in larga misura fu proprio così. Prima creò *Akropolis* e *Il Principe costante*, poi alla fine scoprì il proprio metodo per gli attori. Si ebbe allora quell'emersione meravigliosa, quel manifesto miliare che, come raccontò lui stesso, aveva dettato tutto d'un

getto alla segretaria che lo aveva scritto a macchina: *Per un teatro povero* (il testo, non tutto il libro). Questo testo era veramente la conclusione di qualcosa, ma precisava anche un cammino e una tecnica. Dopo, quando il teatro era già lontano da ciò che lo interessava direttamente e iniziavano le attività parateatrali, i discorsi che seguirono scaturirono sempre di più non tanto o non soltanto dalla pratica, ma in misura crescente dai ragionamenti che la precedevano, dalle riflessioni esistenziali. E con il passare del tempo accadde che Grotowski in questi ragionamenti ci sfuggì drammaticamente in avanti. Per fare un esempio: nel dicembre 1970 Grot si trovava a New York. Al suo ritorno raccontò tutto eccitato: «Ci sono stati degli incontri pubblici all'università, prima ufficiali e poi, quelli che volevano rimanere sono rimasti, ho parlato con loro per tutta la notte; e, sai, grazie a questo adesso so in che direzione andare». Così, dunque, sono nati i testi e i suoi personali slogan e gli appelli all'epoca di *Holiday (Święto)* (nel periodo dal 1971 al 1974). Il fatto stesso della conversazione notturna, spontanea, dell'ascolto, della ricerca di formulazioni, di parole e concetti, e poi l'enorme lavoro di riorganizzazione di quei discorsi in formulazioni, tutto questo gli aveva aperto delle porte e delle nuove prospettive. Ma la messa in pratica di queste idee, la riconduzione di tutto questo in azione erano ancora lontane, sconosciute a lui e a tutti noi. E poi sempre di più il suo pensiero raffinato è corso in avanti, verso l'*ignoto*, per utilizzare un termine usato spesso da lui, tanto che si creò un enorme divario tra la ricchezza di questa proiezione e la pratica, tra quello che lui stava cercando e quello che eravamo in grado di realizzare all'epoca nelle azioni, in quanto persone che mettevano in atto le idee di Grotowski... Sto parlando del lavoro di una fase già post-teatrale, poi continuata nel Teatro delle Fonti, e così via. È stato il suo salto in avanti esistenziale. Come in matematica sono riusciti a trovare l'equazione che dimostra la possibilità di viaggiare nel tempo, cioè l'esistenza di tempi paralleli... O come è successo a Ciołkowski²¹, che aveva previsto la tecnica dei razzi quando ancora si andava a cavallo o al limite con il motore a vapore, così è successo a Grotowski. E noi lo abbiamo provato sul nostro corpo, più o meno maldestramente. [...]

²¹ Konstanty Ciołkowski (1857-1935), scienziato russo di origine polacca, uno dei pionieri dell'astronautica, inventore del modello della teoria del movimento e della costruzione dei razzi cosmici molto prima del loro utilizzo effettivo.

Kolankiewicz: A questo discorso potremmo aggiungere una domanda: quando dici che prima di tutto bisogna studiare i testi di Grotowski, a quali versioni ti riferisci? Mi spiego: hai ricordato il testo di *Holiday (Święto)*, e può essere un ottimo esempio [...]. A quei tempi noi abbiamo letto *Święto* su «Odra», rivista su cui era apparso come l'ultimo di una serie di tre testi, di cui hai ricordato i titoli, testi che hanno avuto un significato fondamentale per molti della nostra generazione dei manifesti di un certo progetto di vita o, come dici tu, dei testi filosofici, ma di una filosofia esistenziale. Ma quando adesso si legge l'ultima versione inglese autorizzata del *Grotowski Sourcebook*, che è una compilazione di quei tre testi²², si ha l'impressione che si tratti di un massacro di quel primo *Holiday*... Grotowski anni dopo lo aveva rimontato, cambiato completamente, rendendolo totalmente diverso. Non pensi che quei testi, in quella versione, mantengano una loro forza? Pensi che si debba leggere necessariamente l'ultima versione autorizzata?

Spychalski: È una questione evidentemente da discutere. Personalmente non lo so, se si vuole si possono leggere entrambe le versioni e basta. Non si tratta di testi poi così lunghi. Ma credo si debba dire un'altra cosa: si usa dividere Grotowski in periodi. Quello dell'infanzia, l'interesse per le questioni orientali, più spirituali, quello dell'artista, l'artista-stanislavskiano, e tuttavia molto più mejercholdiano (forse più di quanto non volesse ammettere lui stesso), e poi l'uscita da tutto ciò. E infine il rifiuto di tutto questo per ragioni diverse, a mio avviso in gran parte sotto l'influsso della controcultura. Ma non bisogna osservare la vita di Grotowski come un fenomeno lineare. È un insieme strutturale, è circolare, è una sfera, al cui interno circolano i gas. Tutto avviene allo stesso tempo. Dunque qual è il problema se è quel testo o un altro, in quella forma o in un'altra trasformata, mutata, forse anche rifiutata, negata da lui o accettata? Che cosa importa se aveva rifiutato alcuni dei suoi testi? Se li ha rifiutati, significa che erano già stati pubblicati da qualche parte, giusto? Se uno vuole li può trovare. E se non erano stati pubblicati, significa che in realtà non esistono ancora. E se sono dei testi inediti, nascosti da qualche parte, si

²² Cfr. Jerzy Grotowski, *Holiday (Święto). The day that is holy*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997, pp. 213-223.

deve considerarli come si fa con quelli di qualunque scrittore, che ha il diritto di dire, come fece Kundera: «Non toccate nulla di quello che io non abbia accettato». [...] Grotowski i suoi testi li trasformava e li rifiutava anche, ed è proprio questa la sua integrità anticronologica, la sua non linearità, la sua complessità. I cambiamenti e i rifiuti bisogna considerarli come se fossero elementi aggiuntivi dei suoi discorsi. Così per me questo è un po' un falso problema: quali testi di Grotowski? Ci sono dei testi misteriosi che lui non voleva? Credo che non ce ne siano più. E se ci sono, prima o poi, nonostante le resistenze, verranno scoperti. Per i suoi eredi, che ora hanno il diritto di decidere sulle pubblicazioni, deve essere un problema difficile, perché secondo quali criteri devono decidere? A meno che lui non abbia espresso la propria volontà negativa. Se lo ha fatto, significa che l'autore non voleva. Un po' come se li avesse bruciati, giusto? (È vero che a Kafka non gli era riuscito). Ma se non ha detto di no, vuol dire che forse basta solo ripulirli un po', edificarli. Tutto è già stato fatto, non verrà scritto nient'altro! Probabilmente il novanta per cento di ciò che esiste, è disponibile in originale in una forma o nell'altra.

Kolankiewicz: Qui sono pienamente d'accordo. Bisogna aggiungere che i testi di Grotowski fanno parte del suo lavoro, non sono un commento personale, d'autore, al lavoro, sono una parte del lavoro. E il pubblico li considera sempre più una parte del suo lavoro. Ma qui ci sono diverse possibili strategie. Una è la strategia di Max Brod, amico di Kafka, che non ha rispettato la sua volontà e – fortunatamente! – non ha bruciato *Il processo* e *Il castello*; le carte lasciate da Kafka le ha salvate ed esportate nel 1939 da Praga in Palestina. La strategia inversa è l'atteggiamento di Władysław Mickiewicz: quando suo padre prima di andare in Turchia nel 1855 si mise a riorganizzare, in sua presenza e con la sua partecipazione, le proprie carte, lui senza esitare lo ha aiutato a gettare nel fuoco quei manoscritti dalla scrittura minuta, stupendosi solo che Adam Mickiewicz potesse scrivere così tanto.

Nel fare l'esempio del testo di Grotowski *Święto*, volevo dire – e credo che Carla lo sappia e lo capisca bene – che per noi quel testo, nella forma in cui è stato pubblicato su «Odra» nel 1972, è una parte importante della storia della cultura polacca. Questa versione del testo non la si può più cancellare, perché ha avuto una grande risonanza, specialmente tra i giovani lettori di allora. Perché e a che scopo ora rivedere questo fatto? In questo modo molti testi di Grotowski hanno

già una loro vita, e l'autore non può più cambiare nulla. [...] Comunque, Teo, è molto importante quello che hai detto, nessuno finora aveva chiarito che tra i testi di Grotowski del periodo teatrale e i suoi testi del periodo post-teatrale esiste una differenza sostanziale: che in quei primi testi Grotowski aveva commentato ciò che aveva già realizzato, mentre nei secondi – e forse nel periodo del Teatro delle Fonti ancora di più – aveva proiettato qualcosa, tracciato una visione che poi non sarebbe stata sempre realizzata. E perciò questi testi possiedono forse un peso e una portata maggiori. [...]

D'altra parte, quando pensiamo al Teatro delle Fonti, mi viene da chiederti: che cosa c'era di così particolare in quell'idea, così difficile da realizzare? E questa cosa, aveva per caso a che fare con la diversità dei linguaggi, perché in quella occasione si era formato il primo gruppo internazionale o interculturale di Grotowski? Una seconda domanda riguarda invece quei testi, particolari, che cominciano ad apparire in occasione del Teatro delle Fonti. Perché prima non erano apparsi in questo modo. Come ad esempio il *Vangelo di Tommaso*. [...]

Spychalski: [...] Mi chiedi del Teatro delle Fonti: erano dei fenomeni diversi tra loro e inoltre era un'impresa molto aperta ai partecipanti esterni. Bisognava prepararlo abbastanza in fretta. Molte azioni del Teatro delle Fonti erano azioni un po' da invasati semicoscienti. [...] Ma il senso principale di tutto questo per Grotowski è stato l'incontro con l'azione degli haitiani, il punto più importante, centrale. Era un bene che fossimo circondati da un tale vortice di azioni diversificate, non avrebbe potuto comunque sopravvivere da solo, molte di quelle pratiche non sopravvissero a quella fase aperta. Poi Grotowski fece il Teatro delle Fonti in modo molto diverso. Nei suoi successivi progetti, ormai in America o in Italia, rimasero alcune cose, quelle importanti: le *Motions*, alcuni canti. Echi di quegli elementi, ripuliti e collocati in un ruolo ormai completamente diverso, sono rimasti, a ben guardare, nella sua ultima grande realizzazione a Pontedera, nel lavoro con Thomas. Per quanto riguarda il *Vangelo di Tommaso*, come ho detto, Grotowski me lo diede nel suo appartamento in via Kościuszko, lo fissai, lo lessi subito e poi me lo tradussi da solo...

Kolankiewicz: Dal francese?

Spychalski: Sì, traducevo da quel libro, avevo solo quella versione. Non sapevo a che cosa sarebbe servito. Eravamo ormai dopo il parateatro... [...] Nel 1976 avevamo già abbandonato il parateatro.

Grotowski lavorava individualmente con Jacek Zmysłowski, e separatamente con un suo gruppo. Io ne avevo uno mio, con François Liège, un francese, e Maro Shimoda, un giapponese. Era un trio coraggioso. Ebbe inizio la nostra «avventura con il movimento». [...] Si trattava di un totale rivolgimento: non era più quel dispendio di energie da iperattività e stanchezza. Attraverso l'attenzione, o piuttosto con una certa specifica sorveglianza, potenziata dal contatto tra gli agenti, si raggiungeva una certa temperatura, una energia silenziosa e paziente, e questa diventava movimento. Su diversi piani energetici. Si potrebbe paragonarlo per immagini al *perpetuum mobile*, ovviamente tra virgolette, ma in un certo senso era pure infinito: *never ending, never ending movement*. Ci sarebbe molto da dire a proposito. Si aveva la sensazione che quel movimento potesse durare, e che il tempo non esistesse. In un certo senso riconoscevamo nei nostri corpi il significato del «movimento che è riposo». Ed era ben prima che leggessi il *Vangelo di Tommaso*, perciò ebbi uno shock quando lessi nel libro quelle parole: «il movimento che è riposo». E altre formulazioni di questo genere. [...] Poi, dopo alcuni anni, nel 1988 ci incontrammo con Grot a Parigi. Non lavoravamo insieme da sette anni e io gli domandai: «Dimmi, come vanno le cose adesso da voi?». «Adesso va bene, ormai siamo vicini». «E quando pensi che arriverai a quello che cerchi?» gli chiesi. (Una domanda poco seria, provocatoria). Ma lui rispose seriamente: «Tra due anni. Ho bisogno ancora di due anni». [...] Da quanti anni era ormai uscito dal teatro e continuava a cercare, procedendo su una via tutta curve? Le persone gli cadevano intorno come cavalli impazziti, alcuni scappavano via da tutto questo, e lui continuava a muoversi verso l'estremo, a lavorare lontano, con altre persone, nuove (era ancora in California), ed era in grado di stabilire che stava per raggiungere il suo obiettivo. Anche se a mio parere non ci avrebbe messo due anni ma quattro. Ma lui lo sapeva, e con precisione: che cosa non so, perché non gli feci altre domande. A quei tempi non avevamo l'abitudine di raccontarci precisamente chi facesse cosa: eravamo guardinghi e forse troppo moralisti. Ma era stato in grado di precisare che era ormai vicino al suo scopo. Allora già *lo sapeva*. [...]

Adesso siamo in una fase di storicizzazione di tutta questa vicenda. Ludwik Flaszen, ha suggerito di creare un dizionario di voci sull'attività del Teatro Laboratorio, un'enciclopedia. In certa misura personalmente comprendo questa esigenza. Ma nello stesso tempo mi

oppongo con tutte le forze, perché non sono del tutto certo che sia il modo giusto di trattare questa eredità: definirla, codificarla, ripianare gli equivoci e spiegarli, insegnare giustamente e con cognizione di causa ai più giovani e alle prossime generazioni. Ora, finché siamo vivi noi, quelli del primo e del secondo cerchio, noi *sappiamo*. Ma spesso è proprio dagli errori, dagli equivoci, dai malintesi che nascono i fiori e i frutti migliori!

Traduzione di Marina Fabbri

Mariagiulia Colace

IL TESTIMONE BUSCARINO

[L'intervento di Mariagiulia Colace e l'intervista che qui presentiamo costituiscono la tappa più recente di un dialogo fra l'autrice e il celebre fotografo Maurizio Buscarino, iniziato un paio di anni fa per una tesi di laurea. Il contributo di Mariagiulia ha un seguito nelle considerazioni di Samantha Marenzi sui rapporti fra teatro e fotografia. Al centro di questi due interventi sta quello di Buscarino stesso. La voce del fotografo si affianca ai due contributi sulla fotografia e li completa].

Buio, luce, buio¹: l'arco vitale di un evento scenico. L'otturatore di un apparecchio fotografico si apre e si chiude sul mondo allo stesso modo: come una porta. Lascia entrare la luce per poi richiudersi.

Mi sono laureata con una tesi sulla fotografia teatrale². Il desiderio di intervistare Maurizio Buscarino³, nonostante la sua fama di uomo

¹ È un riferimento al volume di Buscarino *Buio Luce Buio*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2003.

² *In memoria del gesto*, discussa presso il Dams dell'Università degli Studi Roma Tre nel 2012.

³ Tra i principali volumi pubblicati da Maurizio Buscarino ricordiamo: *Attore*, Pontedera, ed. Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1980; *La classe morta di Tadeusz Kantor*, Milano, Feltrinelli, 1981; *Vola Vola Peter Pan*, testi di Marco Rota, Bergamo, Teatro Viaggio, 1982; *Portfolio*, Firenze, La casa Usher, 1983; *Il teatro abbandonato*, Firenze, La Casa Usher, 1985; *Il paesaggio della musica / Pier 'Alli*, Milano, Electa Leonardo Arte, 1998; *Il popolo del teatro*, Milano, Electa Leonardo Arte, 1999; *Kantor Il circo della morte*, Udine, Art&Edizioni, 1997; *Le Marche dei Teatri*, Milano, ed. Skira, 2000; *Un figlio dello Yiddish*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2000; *Per antiche vie*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2001; *Kantor*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2001; *Post Cantum / Un Paese*, Poscante, Centro Culturale Poscante, 2001; *Il teatro segreto*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2002; *La giornata libera di un fotografo*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2002/06; *Dèi Pupi*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2003; *Buio Luce Buio*, cit.; *Freigang eines Photographen*, traduzione e prefazione di Elmar Locher, Innsbruck, Edition Sturzflüg, Bozen-Studien Verlag, 2004; *Gente di Zogno/che*

Buscarino ha deciso di seguire alcune delle tracce rimaste sulla sabbia, e di lasciarne altre, attraverso la sua fotografia.

Non mi sono rivolto al teatro per un interesse culturale o intellettuale, né perché il teatro fosse più bello dei tramonti e dei fiori, o più affascinante delle guerre: nel teatro ho sentito che avevo la possibilità di cercare quel Venerdì di Robinson⁷.



Gianni, *Marat Sade*,
Ospedale Psichiatrico di Grugliasco (To) 1989.

La fotografia è entrata nella sua vita molto presto – all'età di otto anni – attraverso l'immagine del padre scomparso. La prima macchina

⁷ *Ibidem.*