Marina Fabbri

IL TEATRO POLACCO COME LUOGO RITUALE DI RESTITUZIONE DEL MITO. TRADIZIONE ROMANTICA E PRATICA CONTEMPORANEA

> Il teatro deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i *caratteri*, ma a una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana e in cui l'uomo non è più che un riflesso. Creare Miti, ecco il vero oggetto del teatro, esprimere la vita nel suo aspetto universale, immenso, ed estrarre da questa vita immagini in cui saremmo lieti di riconoscerci.
> E arrivare così a una specie di rassomiglianza generale, tanto potente da produrre istantaneamente il suo effetto.
> Possa essa liberarci in un Mito in cui noi avremo sacrificato la nostra minuscola individualità umana, come Personaggi venuti dal Passato, con forze riscoperte nel Passato.
>
> (Antonin Artaud, *Lettera a J.P.*, 9 novembre 1932)

Antonin Artaud, forse il primo «antropologo del teatro» che conosciamo in Europa, aveva già indicato nel recupero dell'esistenza dell'uomo contemporaneo alla sfera del mito la via che il teatro avrebbe dovuto percorrere nel futuro per ritrovare il proprio senso. Il pensiero mitico, quel modo di pensare concreto, che unifica l'elemento razionale e quello emozionale, dominato dalla dicotomia *sacro-profano*, è quello analizzato da Cassirer e Lévi-Strauss, che lo intendono non come una forma di coscienza limitata ad alcune epoche storiche, ma come un modello di pensiero estendibile anche alla nostra civiltà.

Nel teatro contemporaneo è stato Jerzy Grotowski in Polonia a continuare e, direi, a praticare, la «visione» di Artaud di un teatro che reimmetta nel circolo dell'esistenza umana la coscienza del mito. Lo ha fatto nei suoi spettacoli, raccogliendo in pieno la lezione romantica, lo ha fatto nel periodo successivo a quello degli spettacoli, nell'ambito di riferimenti completamente diversi, nella ricerca delle «Arti Rituali». Il motore grotowskiano ha dato la spinta negli ultimi trent'anni a gran parte della ricerca teatrale in Polonia e nel mondo, ma ha anche richiesto agli esegeti e agli storici di applicare sempre di più i paradigmi dell'antropologia, della storia delle religioni, delle scienze sociali e psicologiche, alle loro analisi di fenomeni artistici non più solo riconducibili ad una sfera estetica. In Polonia, già all'inizio degli anni Settanta, Zbigniew Osiński, forse il più autorevole storico del teatro contemporaneo del suo paese, nel volume *Teatr*

Dionizosa (Il teatro di Dioniso) cercò di delineare un «pensiero mitico» (messo fondatamente tra virgolette) nell'arte teatrale contemporanea, intendendolo unicamente in senso ludico e con una funzione strettamente estetica, «e non allo scopo di evocare una primitiva comunità mitica, perché questo, nelle condizioni di oggi e nella coscienza di oggi è semplicemente impossibile» [1]. Al teatrologo andava il compito, secondo Osiński, di analizzare i legami tra il pensiero teatrale contemporaneo e il «pensiero mitico», se questi legami potevano chiarire meglio il senso di quel teatro. La distanza tra questa posizione ancora cauta sul binomio mito-teatro, e quella espressa oggi da un altro studioso di teatro, Leszek Kolankiewicz, nel suo ultimo lavoro enormemente discusso in patria, è forse – se mi si passa il paragone – la stessa distanza che separa gli spettacoli del Teatro Laboratorio di Wrocław da *Action* del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski e Thomas Richards. In mezzo si trova tutto il percorso di ricerca compiuto da Grotowski sul campo delle arti performative nella linea tracciata, come si è detto, dall'utopia di Artaud.

Il nucleo del gruppo di testi proposti in questo numero di «Teatro e Storia» è rappresentato proprio da un capitolo tratto dal libro di Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych* (Gli avi. Il teatro della festa dei morti). Il volume, uscito nella primavera dello scorso anno, è stato subito al centro nel suo paese di un'enorme attenzione, e ha sollevato un animato dibattito tra gli studiosi di teatro sulla necessità di rifondare in Polonia una scienza del teatro, meno legata agli schemi storiografici tradizionali e più incline ad utilizzare per le sue analisi anche la prospettiva antropologica. L'autore, iniziatore nel suo paese dell'antropologia teatrale e titolare della prima cattedra universitaria di questa disciplina, figura di culto tra gli studenti, ha tradotto e curato testi di Carl Gustav Jung e Claude Lévi-Strauss, e ha al suo attivo numerose pubblicazioni, tra le quali due hanno segnato la storia di questa disciplina in Polonia: lo studio su Artaud (*Święty Artaud* [Santo A.], 1988) e il «racconto antropologico» *Samba z bogami* (Il samba con gli dei, 1995) in cui compie, accanto ad un appassionante resoconto delle proprie esperienze di antropologo teatrale condotte sul campo in Brasile, un primo tentativo di connettere alcuni dei fenomeni fondamentali del teatro polacco contempo-

[1] Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* [Il teatro di Dioniso. Il Romanticismo nel teatro polacco contemporaneo], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972, p. 304.

raneo alla tradizione romantica espressa nel suo paese dal poeta ed eroe nazionale Adam Mickiewicz. Ciò che sarà poi l'oggetto di una approfondita «vivisezione» intellettuale nel suo recente lavoro già citato. Ma Kolankiewicz è stato anche uno dei primi collaboratori di Grotowski nei suoi esordi parateatrali, e per il Teatro Laboratorio ha curato i testi programmatici che hanno diffuso nel mondo i risultati di quelle prime ricerche[2], un'esperienza che segna senza dubbio la sua formazione di studioso, e lo spinge decisamente verso l'antropologia. Come Osiński, egli cerca nei fenomeni polacchi del teatro contemporaneo tracce di quel culto dionisiaco che sta all'origine della tragedia e del teatro, ma si spinge molto oltre il suo collega. Kolankiewicz vuole trovare nella storia della cultura polacca un rituale che richiami quello dionisiaco e sia dunque all'origine della nascita del teatro in Polonia. E lo cerca nel rito della festa dei morti, in polacco indicata con il termine che significa «gli antenati»: *dziady*. Si tratta di un banchetto allestito nei villaggi rurali, soprattutto della Bielorussia, in occasione della notte di Ognissanti, per soddisfare le anime dei defunti tornate sulla terra a dialogare con i propri cari viventi. Con un'operazione di impronta tipicamente romantica, questo rito di origine pagana era stato ricostruito, nella prima metà dell'Ottocento, in un poema drammatico intitolato appunto *Dziady* (Gli avi), da Adam Mickiewicz, il maggiore poeta polacco, rappresentante del Romanticismo ma anche eroe nazionale, legato ai movimenti risorgimentali italiani (trascorse un periodo di esilio a Roma dove fu amico di Mazzini, che per primo rivelò agli italiani il suo genio)[3]. Mickiewicz per-

[2] Si ricorda soprattutto la compilazione di testi grotowskiani, tratti da conferenze e interviste, pubblicata dal Teatro Laboratorio con il titolo *Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977* [Sulla via della cultura attiva. L'attività dell'istituto di Grotowski Teatr Laboratorium negli anni 1970-1977], a c. di L. Kolankiewicz, Wrocław, Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1979.

[3] Su A. Mickiewicz e i suoi rapporti con l'Italia gli studi sono rari e non recenti. Cfr. il volume bibliografico di Maria e Marina Bersano Begey, *La Polonia in Italia, 1799-1948*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1949 (in part. i nn. 647-878 bis); o quello di A. Bronarski, *L'Italie et la Pologne au cours des siècles*, Losanna, La Concorde, 1945. Sul poeta in generale e le traduzioni italiane, cito soltanto le opere più recenti: M. Bersano Begey, *Le più belle pagine della letteratura polacca*, Milano, Nuova Accademia, 1965 (versioni) e *La letteratura polacca*, Firenze, Sansoni/Accademia, 1968 (alla cui bibliografia finale rimando per ulteriori approfondimenti); Czesław Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, Bologna, CSEO, 1983, pp. 194-214 (cfr. anche qui la bibliografia); A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, traduz. di C. Garosci, introd. di C. Agosti Garosci, Torino, Einaudi, 1955; *Opere scelte*, Varsavia, Edizioni Polonia, 1955; *Liri-*

seguiva l'ideale romantico del legame mistico tra l'individuo e le masse, il modello herderiano del *Volksgeist*, dello spirito nazionale che si esprime attraverso la cultura popolare originaria, e in particolare il folklore, e nello stesso tempo la visione di un uomo nuovo dotato di una super-coscienza individuale il cui centro fosse anche il centro del mondo[4]. In questo senso, il rituale della festa dei defunti diventa il paradigma della natura del popolo slavo, fortemente legata al soprannaturale, come spiega lo stesso Mickiewicz nella famosa *Lezione XVI* del suo Corso di Letterature Slave, tenuto a Parigi al Collège de France nel 1843, e in questo numero di «Teatro e Storia» quasi integralmente tradotta. In quello stesso Corso (IV, lezione VI), Mickiewicz aveva inoltre ribadito come il legame con la dimensione soprannaturale avesse trovato in epoca moderna la sua migliore espressione nell'arte:

> Nel disfacimento di tutte le cose spirituali di cui siamo testimoni – afferma il poeta – soltanto l'arte conserva ancora un carattere spirituale. Essa possiede i suoi incanti e misteri che la ragione non è riuscita a spiegare. Per alcune persone l'arte è ancora un rito religioso, l'unico rito che osano compiere[5].

che e sonetti amorosi; introd. traduz. e note a cura di Carlo Verdiani, Milano, Panorami slavi, [1956]; *Pagine scelte*, a cura di G. Maver, introduzioni di B. Meriggi et al., Milano, Panorami slavi, 1956; *Scritti politici. Il libro della nazione e dei pellegrini polacchi*, Torino, Utet, 1965; *Tadeusz Soplica: canti*, Novara, Edipem, 1975; *I sonetti di Crimea e altre poesie*, a cura di E. Croce e E. Cywiakt, Milano, Adelphi, 1977; *Sonetti*, trad. di U. Norsa, a cura di L. Marinelli, Roma, Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi slavi e dell'Europa Centro-Orientale, 1998. Il poema *Gli avi* conosce invece traduzioni italiane assai datate, tra le quali l'unica più completa è la prima: *Gli Dziady: Il Corrado Wallenrod e poesie varie*, trad. di A. Ungherini, Torino-Roma, Casa Ed. Naz. Roux e Viarengo, 1897. Più recente la versione francese: *Les aïeux: poème*, traduit du polonais par Jacques Donguy et Michel Maslowski, Lausanne, L'âge d'homme, [1992].

[4] Per approfondire i temi del romanticismo polacco e il rapporto con il teatro si veda l'eccellente volume, citato più volte anche da Kolankiewicz, di Michał Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* [Il gesto, il simbolo e i rituali del teatro polacco romantico], Warszawa, PWN, 1998.

[5] In seguito all'insurrezione polacca del 1830 Adam Mickiewicz si trovò per lunghi anni a soggiornare in esilio in diversi paesi europei. Nel 1840 era a Parigi, dove ricevette l'incarico di tenere dei corsi sulle letterature slave presso il prestigioso Collège de France, incarico che mantenne fino al '45, quando venne allontanato dal Collège, insieme a Michelet e Quinet, perché i loro insegnamenti libertari erano mal tollerati dal governo di Luigi Filippo, tanto che il ministro Villemain finì col sopprimere le tre cattedre. In queste lezioni, l'autore cominciò ad iniziare il pubblico francese ai capolavori delle letterature e della storia dei popoli slavi, ma ben presto abbandonò il campo storico-letterario per ricercare oltre la lingua lo spirito originario

Ed è proprio questa intuizione di Mickiewicz che marca, secondo Kolankiewicz e molti altri studiosi, il teatro moderno in Polonia, in tutte le sue forme e percorsi artistici. Non a caso la lezione sedicesima rappresenterà per il futuro teatro polacco un testo di riferimento fondamentale.

Al centro del poema drammatico de *Gli avi* non si trova soltanto però il rituale dei defunti, ma anche un eroe, Gustaw-Konrad, il cui doppio appellativo rivela la sua natura prometeica, sottoposta a un processo di metamorfosi narrato dal poeta in una forma che rispecchia in pieno l'estetica romantica polacca: frammentaria, «aperta» nel senso indicato da Eco, focalizzata sul concetto di ispirazione. Per spiegare al lettore le complesse vicende del protagonista e della sua metamorfosi narrate da Mickiewicz, ho chiamato in soccorso un altro grande poeta polacco, il premio Nobel Czesław Miłosz, al cui semplice racconto della trama dei *Dziady* rimando necessariamente il lettore. Aggiungo soltanto che nel personaggio dell'eroe è racchiuso il pensiero politico dell'autore, intriso di messianismo e ispirato alle dottrine del socialismo cristiano e del libertarismo anti-imperialista, che ha fatto di questo poema nel corso del tempo un'opera simbolo per l'intera collettività polacca.

Tuttavia l'aspetto più interessante dell'atteggiamento di Mickiewicz nei confronti del rito e delle motivazioni che sostengono la sua visione poetica risulta quello che definirei propriamente antropolo-

delle culture slave, analizzando le tendenze religiose e filosofiche dei diversi popoli, con un atteggiamento intellettuale tipico dell'etnografia allora nascente, e fortemente influenzato dal pensiero di Emerson, che in Francia venne introdotto proprio da Mickiewicz. I corsi vennero pubblicati in francese in una prima edizione nel 1849, a cui seguì quella, sempre in francese, contenuta nella raccolta delle opere complete: *Pisma. Wydanie zupełne* [Scritti. Edizione completa], *Cours de littérature slave professé au Collège de France*, Paryż, L. Martinet, 1860. In polacco, l'edizione più recente è quella pubblicata in occasione del bicentenario della nascita del poeta: *Dzieła* [Opere], t. VIII-XI: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy-czwarty*, trad. Leon Płoszewski, a c. di Julian Maślanka, Warszawa, «Czytelnik», 1997-98. In italiano esistono solo traduzioni parziali delle lezioni, perlopiù circoscritte a quelle di carattere filosofico, religioso e politico, che non comprendono la lezione sedicesima: *Pagine scelte dalle opere di Adamo Mickiewicz*, a c. di Tommaso Gallarati Scotti, Milano 1915; *Gli slavi. Pagine scelte dalle conferenze di A.Mickiewicz al Collegio di Francia*, pref. di W. Lutosławski, Milano 1918; A. Mickiewicz, *Antologia della vita spirituale*, trad. di A. Palmieri, Roma, Istituto Romano Editoriale, 1925; A. Mickiewicz, *Gli slavi; preceduto dal Libro della Nazione e dei pellegrini polacchi; coi documenti della Legione polacca del '48 e gli articoli sulla questione italiana del '49*, a cura di Marina Bersano Begey, Torino, Utet, 1947; 2ª ediz. 1965.

gico, e che precorre nei tempi molte delle analisi contemporanee sul teatro. Nella prefazione alla parte II de *Gli avi* l'autore infatti così spiega il titolo della sua opera:

È il nome di una cerimonia che viene celebrata ancor oggi dal popolo in molte regioni della Lituania, Prussia e Curlandia [Lettonia, ndt.] in memoria degli avi, di tutti gli antenati morti. Le origini di questa cerimonia risalgono all'epoca pagana, quando si chiamava banchetto del capro (*uczta kozła*), ed era guidata dal *Koźlarz, Huślar, Guślarz*, insieme sacerdote e poeta (*gęślarz*). Al tempo presente, poiché il clero istruito e i proprietari si sono sforzati di sradicare usanze legate a pratiche superstiziose e ad eccessi molto spesso riprovevoli, il popolo dunque celebra i *dziady* segretamente in cappelle o case disabitate non lontane dal cimitero. Si allestisce un banchetto comune con cibi diversi, bevande, frutti e si evocano gli spiriti dei defunti. Val la pena di notare che l'usanza di fare offerte ai morti sembra essere comune a tutte le genti pagane, nell'antica Grecia dei tempi omerici, in Scandinavia, in Oriente e fin nelle isole del Nuovo Mondo. I nostri *dziady* hanno di particolare che riti pagani sono mescolati ad immagini della religione cristiana, specialmente per il fatto che il giorno dei morti cade all'incirca in occasione di questa cerimonia. Il popolo intende dare sollievo alle anime del Purgatorio con cibi, bevande e canti. Lo scopo di una festa religiosa così devota, il luogo solitario, la notte, i riti fantastici hanno attraversato fortemente la mia immaginazione; ho ascoltato favole, storie e canti sui defunti che ritornano con preghiere e avvertimenti; e in tutte quelle fantasie oscure si poteva intravedere una certa tensione morale e un certo insegnamento, rappresentate collettivamente in modo sensuale. Il presente poema rappresenta immagini con uno spirito simile, mentre i canti rituali, i sortilegi e gli incantesimi sono per la maggior parte tratti fedelmente e a volte letteralmente dalla poesia popolare[6].

I tentativi di ricostruzione etnografica fatti da Mickiewicz del rito dei defunti sono chiaramente influenzati dalla necessità dell'autore di ricollegare il proprio poema alla tragedia greca, e dare così al teatro polacco l'origine comune da un rito pagano: il dionisiaco nel primo caso, il banchetto per i defunti nel secondo. Stanisław Pigoń, curatore dell'edizione del poema qui citata, e uno dei maggiori studiosi di Mickiewicz, in una nota rilevava che in effetti era esistito un rito pagano del banchetto del capro, conservatosi fino al XVI secolo tra le popolazioni occidentali e nord-orientali della Polonia; si teneva in autunno, dopo la mietitura. Sull'altare, per mondare le colpe della

[6] A. Mickiewicz, *Dzieła* [Opere], t. III, *Utwory Dramatyczne* [Opere drammatiche], a cura di S. Pigoń, Warszawa, «Czytelnik», 1955, pp. 11-12; la trad. è mia.

collettività, veniva ucciso un capro, poi mangiato e i resti del banchetto venivano seppelliti, destinandoli agli spiriti degli antenati e insieme alle divinità ctonie. Il rito era accompagnato da un sacerdote, il *wajdelota* (bardo lituano). Secondo Pigoń, Mickiewicz usa una forzatura inserendo il *guślarz*, ovvero lo stregone, il sacerdote, come prossimo al *koźlarz*, che significa capraio, e a *gęślarz*, da *gęśll*, bielorusso *husli*, che indica lo strumento a corde degli antichi Slavi, per così facendo assimilare il rito slavo al «canto del capro» che è l'etimo della tragedia. Se in realtà la parentela con il capro appare al Pigoń improbabile, l'ideologia romantica che assimila il poeta al sacerdote trova fondamento etimologico nella convergenza tra i due significati sacro e profano nella figura del *guślarz*. Da una parte il termine indica infatti l'incantatore, colui che pronuncia le formule rituali, i *gusła*, ovvero gli *incantesimi*, dall'altra, come riferisce Burke, in regioni slave come ad esempio la Serbia «i cantastorie erano chiamati *guslari*, dal nome del tipo di violino ad una sola corda su cui usavano accompagnarsi, il *gusle*»[7].

Kolankiewicz ha analizzato approfonditamente, nel suo libro *Samba z bogami* (Il samba con gli dei), questa particolare visione interculturale di Mickiewicz. Nel riferimento al Nuovo Mondo, lo studioso vi ha letto un rimando al culto haitiano del vudù; per l'Oriente e la Scandinavia egli pensa invece alle pratiche sciamaniche dei popoli siberiani e lapponi. L'esistenza dello sciamanismo nelle regioni della Siberia è attestata del resto dallo stesso Mickiewicz nella *Lezione LXV* del Corso di Letterature Slave già citato[8]. Per quanto riguarda la Grecia antica, il poeta farebbe riferimento alla «chorea trinitaria», ovvero alla compenetrazione di musica, danza e poesia propria dell'estetica antica. Quanto al rito che Mickiewicz ricostruisce nei suoi *Avi*, viene ribadita la tesi, proposta da Pigoń in uno studio successivo alla compilazione della nota citata, che rintraccia nel rito bielorusso chiamato Radaunica il vero modello su cui il poeta romantico avrebbe costruito il suo dramma, definito efficacemente da un altro studioso, Ryszard Przybylski, come «un apocrifo etnografico»[9].

Nel suo libro sui *Dziady*, Kolankiewicz analizza le vicende di al-

[7] P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, p. 97.

[8] Cfr. A. Mickiewicz, *Cours de littérature slave*, cit., t. IX, pp. 219-230.

[9] L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* [Il samba con gli dei. Un racconto antropologico], Warszawa, Wydawnictwo KR, 1995, pp. 53 e

cuni tra gli allestimenti scenici di questo poema, diventato dal suo apparire un testo quasi sacro della cultura polacca, uno dei rari esempi di identificazione culturale in senso ampio (religiosa, linguistica, politica, filosofica) di una nazione attraverso il teatro. Dejmek, Swinarski, Grotowski sono alcuni dei grandi registi che si sono confrontati con il poema, e mentre Grotowski ha accolto integralmente la lezione romantica, un altro artista, Tadeusz Kantor, ha fatto dell'intero suo teatro, che ha voluto chiamare «Teatro della Morte», la perenne celebrazione del rito dei *dziady*. Scrive Kolankiewicz:

> Dalla «messa nazionale» e gli *Avi* come cerimonia cattolica di Dejmek – alla «messa nera» e al rito selvaggio dell'evocazione degli spiriti di Swinarski: l'opposizione che si delineò negli anni 1967 – 1973 rivelò che cosa sono, o meglio, che cosa possono essere *Gli avi* di Mickiewicz. Sia nell'uno che nell'altro caso la parola «messa» va inserita tra virgolette, ma è fuori discussione che ambuedue le regie operarono – anche contro le intenzioni degli autori – nel campo sacrale del mito. Ed ecco perché valeva la pena prenderle in considerazione esaminando la possibilità di convivenza del teatro con i valori morali e la religione. E pure con il rito, poiché dalla «messa nera» di Swinarski alla «messa nera» di Grotowski – questo il taglio che aveva *Apocalypsis cum figuris* secondo Raszewski – il passo era molto breve.
>
> [...]
>
> Il teatro di Kantor appartiene a questo progetto attraverso il ricollegarsi al rito, costitutivo della II parte de *Gli avi*, dell'evocazione degli spiriti, in cui lo stesso artista svolgerebbe la funzione del *guślarz* che ha il potere di richiamare i morti. Alla domanda [...] se la forma della *Classe morta* fosse la forma più vicina alla forma teatrale de *Gli avi*, la risposta è che, finora, lo è. Lo spettacolo di Kantor sono gli Avi del ventesimo secolo, risalenti tuttavia al rituale arcaico della Polonia antica – del dovere dei vivi verso la miseria delle povere anime dei morti, che i vivi devono nutrire e scaldare. Se questo spettacolo è riuscito a raggiungere lo spettatore contemporaneo è perché la sua efficacia criptoreligiosa non esigeva dai partecipanti, come condizione, un atteggiamento confessionale [10].

sgg. Cfr. S. Pigoń, *Formowanie «Dziadów» części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna* [La formazione della parte seconda degli *Avi*. Una ricostruzione genetica], Warszawa, PIW, 1967; R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o «Dziadach»* [Parola e silenzio dell'Eroe dei Polacchi. Uno studio su *Gli Avi*], Warszawa, Wyd. Instytutu Badań Literackich, 1993. Della «chorea trinitaria» ha parlato anche Grotowski nel suo testo *Wędrowanie za Teatrem Źródeł* [In cammino con il teatro delle sorgenti], in «Dialog», 1979, n. 11, p. 98.

[10] L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych* [Gli avi. Il teatro della festa dei morti], Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1999, pp. 221-222 e 407.

Nel 1961, l'allestimento de *Gli avi* segna per Grotowski il primo passo verso il suo cammino di riforma, il rituale è lo spunto per l'eliminazione della scena, il carattere di «forma aperta» del testo permette il lavoro di frammentazione e di giustapposizione di immagini contrastanti, in una alternanza continua tra enfasi drammatica del rituale e patetica dissacrazione da gioco infantile. È a partire da questo spettacolo, del resto, che viene formulata dal critico Kudliński la definizione di «dialettica di apoteosi e derisione» riferita dapprima al rapporto con il Romanticismo, poi per esteso diventata la formula interpretativa di tutti gli spettacoli del Laboratorio[11]. Sul debito di Grotowski nei confronti della tradizione romantica, un contributo assai efficace è stato dato da Kostanty Puzyna, nel suo intervento al convegno milanese del 1979 dedicato a Grotowski, fortunatamente tradotto e pubblicato in italiano, e che resta a mio avviso cruciale per la comprensione non solo del teatro del grande riformatore ma della sua intera ricerca. In questo testo Puzyna riporta un'opinione di Ludwik Flaszen, co-fondatore del Teatro Laboratorio, a proposito del carattere iniziatico del romanticismo polacco.

Nel corso di una discussione della redazione di *Dialog* Flaszen diceva che il dramma romantico polacco può venir letto anche come rito di iniziazione sui generis. L'iniziazione in questo senso consiste nel sottoporre l'individuo a prove sempre più *intense* che presentano il carattere di uno shock conoscitivo, grazie al quale si superano le barriere, entrando in un'altra dimensione, dove si percepisce la verità con tutto se stesso, direttamente, e non attraverso il corso di argomentazioni razionali. In una tale concezione del mondo, nel percepirlo con se stessi, diventano in un certo senso elementi di connessione i violenti contrasti romantici, compenetrantesi alla maniera barocca: sublime-ridicolo, crudeltà-mitezza, realismo-soggettivismo, derisione-apoteosi. Conosciamo quest'ultima coppia di concetti dal linguaggio del Teatr laboratorium: essa rende manifesta l'analogia fra il pensiero di Grotowski e quello dei romantici[12].

Dicevamo che *Gli avi* raccontano anche il processo di trasforma-

[11] Cfr. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium* [G. e il suo Laboratorium], Warszawa, PIW, 1980, p. 97.

[12] K. Puzyna, *Grotowski e il dramma romantico*, in: *Il teatro in Polonia. Tradizione e contemporaneità nella rivista Dialog*, a c. di Carla Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 64. Giustamente Kolankiewicz apre il suo studio sui *dziady* con un omaggio a questo grande critico, scomparso nell'89, che meglio di qualunque altro intellettuale in Polonia ha saputo interpretare il teatro contemporaneo e farlo conoscere attraverso la rivista «Dialog», da lui diretta per tanti anni.

zione di un protagonista da eroe sentimentale a eroe epico, una metamorfosi subito apparsa ai suoi interpreti misteriosa, incomprensibile segno di cesura tra una parte cerimoniale (la II e la IV del poema) e una politica (la III, con la *Grande Improvvisazione*) e che ha visto spesso sostenere l'irrappresentabilità dell'opera integrale. Grotowski è il primo a soffermarsi su questo processo metamorfico perché lo sente affine al processo creativo dell'attore così come lo sperimenta nel suo Teatro Laboratorio.

In Grotowski – afferma ancora Puzyna – i contenuti romantici si sono espressi, in una piccola sala quasi nuda, con il corpo e con la voce, col sudore e col dolore, espressi non in quanto contenuti verbali, ma appunto sentiti e trasmessi dall'attore con tutto se stesso, così intensamente da diventare una particolare concezione del mondo, inteso come qualcosa che è folle e al di là della ragione, ma totale, pieno, *intero*. [...] Si può interpretare come una 'conseguenza estrema', attraverso la pratica, dei diversi motivi dell'utopia romantica anche ciò che è avvenuto in seguito: l'abbandono del teatro, l'ingresso nella realtà dei contatti interumani diretti, l'intero periodo cosiddetto parateatrale dell'attività di Grotowski [13].

Come a chiusura di un cerchio magico, nel marzo del 1997 Jerzy Grotowski tiene la lezione inaugurale del corso di Antropologia del Teatro appositamente creato per lui al Collège de France. Parla della «linea organica» nel teatro e nel rituale. Alla fine ormai del suo percorso artistico e vitale, il continuatore delle visioni di Artaud e delle sperimentazioni di Stanislavskij, torna simbolicamente a parlare dalla stessa cattedra da cui Mickiewicz aveva lanciato la sua sfida ai connazionali. «Una dottrina – aveva detto 150 anni prima di Grotowski il poeta – dal momento in cui viene formulata, diviene cosa morta. Ciò che non può essere ridotto a formula, ciò che è, che dura, che agisce, è l'uomo stesso, la parola incarnata». E ancora: si tratta pe-

[13] *Ibidem*, pp. 66-67. Anche Kolankiewicz riprende questo ultimo concetto, quando scrive nel testo tradotto in questo volume che «Lo scopo di Grotowski non era la riforma del teatro, ma la trasformazione dell'uomo. Similmente a Mickiewicz, Grotowski ricercava nell'arte del teatro una nuova antropologia per abbandonare definitivamente l'arte. Il suo divorzio dal teatro della messa in scena ricorda in qualche modo il divorzio di Mickiewicz dalla poesia come composizione in versi»; mentre nel suo libro precedente, *Samba z bogami*, lo stesso K. aveva ricollegato il Teatro delle Sorgenti al pensiero di Mickiewicz sulla «tradizione viva» e al pensiero di Saint-Martin sulla «tradizione madre», che è la sorgente della tradizione. Scrive K. che «Grotowski aveva formulato le idee dei romantici nella lingua dell'antropologia», cfr. *Samba z bogami*, cit.. p. 63.

rò di «parole e pensieri che generano atti», e non di «chiacchiere retoriche» e vane[14].

Ho scelto il testo di Osiński, che ricorda quella lezione grotowskiana così fortemente significativa e ne trae spunto per riflettere brevemente sulla natura di quella ricerca e sul modo di Grotowski di comunicarla all'esterno, soprattutto per il suo valore altamente simbolico di trasmissione di una tradizione culturale attraverso epoche così lontane e diverse. Se si volesse giocare ulteriormente con i simboli e le coincidenze, se ne potrebbero del resto rintracciare tanti altri in questa lezione di Grotowski. Ad esempio, il fatto che, pur sotto l'egida del prestigioso Collège, essa si sia tenuta nel teatro di Peter Brook, i Bouffes du Nord, in cui riecheggiavano ancora i suoni incantatori della *Conférence des oiseaux*, lo spettacolo in cui Brook accoglie la lezione antropologica del teatro in cerca della sua essenza, e mette in scena un teatro embrionale attraverso il racconto affabulatorio della tradizione orale africana. Lo stesso embrione racchiuso nel racconto di cui parla anche Mickiewicz nella *Lezione XVI* qui riportata, per contrapporre la potenza della parola («incarnata», secondo la sua concezione) come espressione dell'interiorità, all'illusione dell'artificio teatrale inteso come pura forma:

Come voi sapete, nessun popolo possiede fiabe così ricche e fantastiche e forse non si troverà mai un uditorio più attento di quello che circonda il povero contadino che nella sua casupola racconta una favola. Come alcuni poeti greci, quale Aristofane, come alcuni autori di misteri, il narratore di fiabe quasi sempre entra lui stesso nel racconto e interpreta un qualche ruolo nel dramma; alle volte allude a una sua partecipazione a certe vicende e a determinate azioni dei suoi eroi, e nei racconti più meravigliosi si serve a volte di mezzi molto semplici per tener viva l'attenzione degli ascoltatori. I Polacchi e i Russi presenti in questa sala conoscono sicuramente la fiaba in cui il protagonista è alla ricerca di un favoloso uccello misterioso, del genere della fenice. L'uccello, volando su un qualche paese slavo, lascia cadere un'unica penna, l'eroe la prende, e questa, una volta portata in casa, splende talmente da illuminare tutta la capanna. In quel preciso momento, il narratore di solito accende una manciata di trucioli, e il lampo che ne scaturisce fa trasalire l'uditorio. In un'altra fiaba, in cui si parla di un castello di vetro abitato da maghe che si assomigliano come stelle, e così difficili da distinguere per l'eroe che ne deve scegliere una; il contadino allora socchiude la porta e mostra agli ascoltatori il cielo invernale sfavillante di stelle e le nu-

[14] Adam Mickiewicz, *Dzieła* [Opere], Wydanie Jubileuszowe, t. X, p. 304, e t. IV, p. 120.

vole, le cui forme fantastiche possono ricreare il castello di vetro meglio di qualunque decorazione teatrale [15].

Nessun gruppo teatrale in Polonia negli anni recenti ha meglio di Gardzienice preso sul serio l'invito rivolto al teatro da Mickiewicz a guardare verso origini «naturali» e prossime alle culture contadine. Il manifesto del gruppo, redatto dal suo fondatore e attuale direttore Włodzimierz Staniewski nel 1979, proclamava la necessità di ritrovare un ambiente naturale del teatro, nel tentativo – a mio personale avviso – di riscattarne il senso perduto dopo l'«abbandono» del maestro Grotowski. Quest'ultimo aveva accolto la lezione romantica estremizzandola, portandola alla radicale fuoriuscita dal teatro; con uguale radicalismo, Staniewski intravede la salvezza dello spettacolo teatrale come comunicazione interumana e comunitaria nel confronto con la natura, attraverso le Spedizioni, e con la cultura dei villaggi rurali, attraverso le Riunioni. Se si esaminano entrambe queste forme artistiche, che sono per il Gardzienice al contempo necessarie alla coesione del gruppo e preparatorie alla creazione degli spettacoli, alla luce del pensiero sul teatro e il suo rapporto col rito di una collettività espresso da Mickiewicz sia ne *Gli avi* che nella *Lezione XVI*, è facile considerare l'attività di Gardzienice come una vera e propria pratica del romanticismo e in particolare della visione mickiewicziana. *Gli avi* del resto, o almeno la sua parte cerimoniale, sono stati per Gardzienice il primo esercizio di spettacolo, che ha dato luogo a *Gusla* (Incantesimi), un'opera in cui la messa in scena del testo poetico si fondeva con quella della storia reale del gruppo, e in cui i personaggi fittizi (i contadini di un villaggio che celebrano il rito dei morti) durante le Spedizioni avevano come spettatori se stessi. Un'opera infine, in cui il gruppo di teatro celebrava al contempo uno spettacolo e il proprio rito di congiunzione con gli antenati, attraverso i canti tramandati di generazione in generazione, i gesti, e gli oggetti della vita quotidiana delle campagne. A Mickiewicz Gardzienice è arrivata partendo da Rabelais, nella lezione di Bachtin, partendo dal principio carnevalesco della commistione tra alto e basso: il loro primo spettacolo, primitivo, circense, era basato sul *Gargantua e Pantagruele.*

[15] Cfr. il testo della *Lezione* in questo annale a pp. 39-40; e tanto per restare in tema di coincidenze simboliche, poco più sopra Mickiewicz aveva citato proprio Shakespeare, e l'ipotesi di un uso, invalso all'epoca del Bardo inglese, di rappresentare in luoghi non convenzionali (rovine, granai) il suo teatro.

Carnevale – scriveva Paolo Toschi – è una festa propiziatoria della fertilità della terra, dell'abbondanza delle messi. Ora, per generare la nuova spiga o la nuova pianta, il seme deve trascorrere un periodo più o meno lungo sotto la terra. Là, nel buio delle plaghe inferne, stanno le potenze della generazione, le divinità sotterranee, i dèmoni, le anime degli avi che nella giornata fatidica del ricominciamento dell'anno, dell'eterno ritorno del ciclo produttivo, evocati da appositi riti, compaiono sulla terra, e vi esercitano la loro forza [16].

Ecco che i morti, «da cui proviene il nostro nutrimento», secondo il detto di Ippocrate (citato da H. Jeanmaire nel suo *Dionysos - Histoire du culte de Bacchus*, Parigi, 1951), tornano richiamati dai canti e scatenano in quel pubblico speculare la riattivazione della memoria culturale. Questo succedeva all'inizio degli anni Ottanta. Oggi Gardzienice evoca spiriti diversi. Nell'ultimo spettacolo, tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio, chiama a raccontare della vita e della morte, attraverso canti e danze, direttamente la cultura greca antica, e la richiama in vita dal freddo delle pietre su cui sono incise le sue tracce, testi e notazioni musicali, dai vasi su cui scorrono le immagini di gesti e movimenti di danza. Alcuni spiriti appartengono al mito, raccontano la loro storia, come quella di Amore e Psiche, racchiusa nella danza spasmodica di una fanciulla isterica. Altri prefigurano epoche e culture che si scontrano, come la lotta tra Dioniso e Cristo, o meglio, la metamorfosi del primo nel secondo vista come il passaggio dal piacere alla sofferenza, dall'infanzia dell'umanità alla sua maturità. E di nuovo si torna a Mickiewicz, alla sua visione del rituale dei *dziady* come «unione ierogamica» tra il sostrato greco e quello cristiano che formano la cultura slava. L'intervista a Staniewski che ho realizzato l'anno scorso vuole cercare i motivi di questo percorso, che dal carnevale rabelaisiano passa dall'etno-oratorio [17], fino ad arrivare alla *chorea* greca. Come obbedendo ad una sceneggiatura non scritta, senza che mai cada tra noi il nome del sommo poeta, in questa intervista Staniewski sembra quasi ripercorrere le fasi della meta-

[16] P. Toschi, *Le origini del teatro italiano* (1955), Torino, Boringhieri, 1979, p. 167.

[17] Il termine è stato coniato da Kolankiewicz per definire il genere di spettacolo proposto da Gardzienice, in cui il canto svolge un ruolo determinante, accanto ad elementi gestuali ed espressivi raccolti durante le esperienze delle Spedizioni, cfr.: L. Kolankiewicz, *Etnooratorium - świętych obcowanie* [Etno-oratorio, in compagnia dei santi], in « Res Publica», 1987, 5, pp. 48-53.

morfosi dell'eroe de *Gli avi*, raccontando come oggi egli senta sorprendentemente l'urgenza per il suo teatro di occuparsi delle ultime vicende storiche del suo paese, di incarnare l'eroe politico Konrad dopo aver smesso i panni del romantico Gustaw, con l'anima persa dietro un amore infelice (quello per la cultura tradizionale dei villaggi?).

Al convegno milanese del 1979 dedicato ai vent'anni del Teatro Laboratorio, in un suo intervento poi pubblicato con il titolo *Sulla pratica del romanticismo*, Grotowski citava l'autore de *Gli avi* a proposito dell'immagine dell'uomo che da lui egli avrebbe ereditato:

> Mickiewicz lo ha formulato così – cito a memoria – parla di desiderio di essere *un uomo completo, un uomo intero, un uomo concepito come un tutto*, cioè tale da essere allo stesso tempo come un guerriero che partecipa alla storia e alla propria vita personale, in una parola, tale da *dedicarsi totalmente a quello che fa*. Un uomo così dovrebbe disporre di ciò che Mickiewicz chiamava *organo del sentire* [18].

Il tema della ricerca di un uomo nuovo, si può dire il tema centrale di tutta l'attività grotowskiana, è ancor più presente nella fase del Teatro delle Sorgenti, in quella delle Arti Rituali fino all'elaborazione del concetto di *performer*. In tutte queste esperienze, ovvero nelle comunicazioni che di esse Grotowski ci ha lasciato, ricorrono infatti le immagini di quell'uomo.

> Penso a un vecchio – scrive Grotowski – che somiglia a Zosima dei *Fratelli Karamazov* e visse agli inizi della nostra era, a Teofilo di Antiochia. Perché lui disse: «Mostrami il tuo uomo, e io ti mostrerò il mio Dio». [...] proviamo a pensare che non sia una metafora, che sia vero. Mostrami il tuo uomo e io ti mostrerò il mio Dio [19].

La stessa immagine la utilizza anche nel raccontare il suo lavoro con gli attori per *Apocalypsis cum figuris*:

> Questa liberazione *del proprio Uomo*, o meglio, la sua accettazione, av-

[18] Cito dall'originale polacco: J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, in «Dialog», 1980, n. 3, p. 113. L'immagine del guerriero tornerà anche nelle riflessioni successive sul *Performer* (1988).

[19] J. Grotowski, *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*, cit., p. 99.

viene di per sé. Molte vie vi conducono, ognuna è diversa non soltanto per ciascuno individualmente, è diversa anche per ogni processo creativo[20].

Come Craig rinchiuso in una torre con i suoi libri e le sue carte, negli ultimi anni Grotowski si era sottratto al mondo per «far passare una tradizione», rispondendo all'urgenza di trasmettere una conoscenza di trent'anni di esperienze condotte in teatro e in tutti quei luoghi nel mondo in cui è riuscito a rintracciare le sopravvivenze di quell'*uomo pieno*[21]. Tra quei pochi che nella seconda metà degli anni Ottanta al Centro di Lavoro di Pontedera, insieme a Thomas Richards e Mario Biagini che oggi continuano quelle ricerche, ebbero modo di ricevere quel sapere, ci fu anche Piotr Borowski, oggi regista del gruppo teatrale sicuramente più interessante nel panorama della ricerca in Polonia, e del quale propongo qui un'intervista realizzata nel corso di una recente tournée in Italia del suo spettacolo, una trasposizione degli *Avi* di Mickiewicz. Nell'intervista Borowski traccia la storia del suo gruppo e della fascinazione per *Gli avi* in un racconto in cui gruppo e vicende dell'eroe mickiewiczano diventano speculari di una sola condizione: quella della trasformazione dell'uomo in eroe o, per parafrasare Grotowski, in *uomo pieno*.

Borowski è, nel contesto delle figure presentate in questo volume, un elemento di raccordo sorprendente. La sua biografia artistica ne fa un naturale «bacino» di confluenza di quelle tradizioni ed esperienze sul terreno del teatro polacco di cui si è data testimonianza. Accostatosi dapprima al parateatro con i laboratori che Grotowski tenne in occasione del Teatro delle Nazioni a Wrocław nel 1975, partecipa due anni dopo alla fondazione di Gardzienice, con cui collabora (ne è l'anima musicale, insieme a Tomasz Rodowicz) fino al 1985, per approdare successivamente a Pontedera, nuovamente al seguito di Grotowski. Qui è leader di uno dei gruppi in cui si era diviso il lavoro al Centro, dove Borowski rimane per sette anni, prima di fondare il proprio teatro a Varsavia, lo Studium Teatralne. Del suo percorso artistico e biografico, e del lavoro su *Gli avi*, l'intervista racconta e suggerisce l'idea che attraverso la lezione grotowskiana, la

[20] J. Grotowski, *Sulla genesi di* Apocalypsis, in *10 anni*, Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1985.

[21] «È come se io avessi ricevuto una tradizione e la dovessi trasmettere. Lo posso fare solo con pochi», aveva detto Grotowski durante un incontro riservato agli specialisti, tenutosi a Pontedera nel 1987. Cito dal resoconto di quell'incontro fatto da Piergiorgio Giacché, contenuto in un dattiloscritto non pubblicato.

tradizione romantica di Mickiewicz sia arrivata oggi a scorrere perfino nei movimenti frenetici di un gruppo di attori di vent'anni, che tra le mura di un palazzo nel quartiere operaio di Varsavia, sono alle prese con una doppia metamorfosi, di crescita individuale e di passaggio violento dalla società comunista a quella consumista.

Nello spettacolo di Borowski, che si intitola *Północ* (Mezzanotte, ma anche Nord) e il cui testo come s'è detto è basato su *Gli avi*, c'è un personaggio che originariamente è uno spettro evocato nel rito dei *dziady* e che il regista spiega nell'intervista di aver trasformato nel poeta incompreso dai suoi contemporanei, protagonista di *Wyzwolenie* (La liberazione, di Wyspiański) con la geniale intuizione di una fusione tra il capolavoro di Mickiewicz e quello dell'altro gigante del teatro polacco e suo continuatore, Wyspiański. Il personaggio originale era uno spirito definito «pesante» per via delle colpe commesse in vita: era un crudele signorotto di campagna che aveva dispensato solo del male ai suoi sottoposti. Al banchetto rituale, gli altri spiriti in forma di uccellacci gli sottraggono continuamente il cibo, che gli sarà sempre negato, perché – come recitano i versi – «a chi non fu uomo neppure una volta sola, l'uomo niente potrà per lui»[22]. Quest'immagine dello spirito separato dagli uomini, condannato a non ricongiungersi mai con loro, che Borowski assimila in fondo alla figura dell'intellettuale che non riesce ad afferrare la sua natura umana perché si autorelega all'astrazione, può metaforicamente introdurre il discorso sull'ultimo protagonista di questo mio excursus del tutto arbitrario sul teatro contemporaneo polacco, intrapreso sotto la guida simbolica de *Gli avi*.

Krystian Lupa (n. 1943) è in Polonia un regista di fama, della statura del nostro Luca Ronconi per intenderci, al quale, per certi gusti letterari e certe inclinazioni sceniche, è del resto possibile apparentarlo. In Italia il suo teatro è arrivato ingiustamente relegato ai margini di qualche festival o con spettacoli non del tutto rappresentativi del suo genio creativo o semplicemente datati, come i *Fratelli Karamazov* proposti dalla Biennale Teatro a Venezia lo scorso anno. Ingiustamente ma pure comprensibilmente, se si considera che i suoi spettacoli, in questo superando anche Ronconi, si dilatano in tempi davvero infiniti non di ore ma di giorni, di cicli mensili. Il testo del

[22] A. Mickiewicz, *Gli Dziady. Il Corrado Wallenrod e poesie varie*, trad. dal polacco di A.Ungherini, 2ª edizione, Torino-Roma, Casa Ed. Naz. Roux e Viarengo, 1902, parte II, p. 34.

critico Grzegorz Niziołek che ci accompagna nella conoscenza di Lupa con una delle analisi più lucide e pregnanti che siano apparse di recente sul teatro polacco, restituisce l'immagine di un artista situato agli antipodi di quella tradizione di provenienza romantica delineata fin qui. Affascinato e influenzato dal teatro di Kantor, Krystian Lupa (debuttò nella regia nel 1976) fu allievo di Konrad Swinarski, protagonista contemporaneo di Grotowski della scena polacca e spesso a lui superficialmente contrapposto. Anche Swinarski si è dedicato con passione al rinnovamento della tradizione romantica, di cui ha sottolineato soprattutto le ambiguità e il gioco complesso delle contraddizioni sociali, nel tentativo di regolare i conti con l'ideologia nazionale, non rinunciando però come Grotowski all'illusione del grande spettacolo, del teatro «ricco». La fede nella forza sconvolgente della scatola teatrale non impedì comunque a Swinarski di veicolare una nuova sensibilità dell'attore, in tutto simile a quella messa in pratica dal Teatro Laboratorio e forse da essa influenzata, come racconta anche Kolankiewicz nel suo libro sui *dziady*[23]. Da Grotowski, e anche da Swinarski, Lupa però si distanzia per l'indifferenza verso il romanticismo polacco, verso la sua drammaturgia e i suoi miti. La sua presenza in questo volume in cui trattiamo invece la centralità della tradizione romantica nel teatro contemporaneo polacco, è tuttavia a mio avviso necessaria per comprendere a pieno la complessità dell'esperienza teatrale in Polonia negli ultimi decenni. Nel regno del teatro che resta ancorato all'edificio scenico, che non rompe le barriere per confluire nella pura ricerca come Grotowski, che non esce letteralmente «allo scoperto» come Gardzienice, o non cerca nuovi spazi teatrali come i giovani dello Studium, Lupa è comunque un ostinato sperimentatore che cerca di catturare la ricchezza, la sovrabbondanza, il caos della vita attraverso la ricchezza del dettaglio, inciso nelle azioni degli attori. Nel testo qui proposto, Niziołek ci dice molte cose sul teatro di Lupa che lo rivelano nella sua essenza di esperienza condotta ai limiti del territorio tradizionalmente riservato al teatro, limiti spesso oltrepassati dall'artista, alla scoperta di una realtà che lo spettatore non riconosce come esperienza quotidia-

[23] Si veda inoltre ciò che scrive K. Puzyna nel suo *Grotowski e il dramma romantico* più sopra citato: «È come se il lavoro radicale di Grotowski sul materiale romantico avesse dato frutti già nel momento in cui era terminato, dando inizio alla tappa successiva – la tappa della sintesi, designata oggi dal nome di Swinarski e che perdura ancora, sebbene stia affogando ormai nelle secche, nella menzogna e nella noia».

na. Questa esperienza non quotidiana, guidata da premesse e da estetiche diverse da quelle fin qui analizzate (Niziołek parla dell'influenza su Lupa del cinema e delle sperimentazioni nel campo del romanzo), comunque, come le altre, mette in atto un processo di conoscenza.

Il grande sogno di Lupa è fare del teatro un luogo di conoscenza – di penetrazione della realtà fino ai suoi nervi più delicati. Far sì che nel teatro si riveli qualcosa che nella vita è sempre nascosto. Rendere tangibile e visibile ciò che si fa solo presentire. [...] Questa conoscenza è un atto totalizzante, che cerca di afferrare tutti i fenomeni nella loro contemporaneità e nelle loro reciproche concatenazioni. Ed esige non solo intelletto, ma innanzitutto sensibilità, intuizione, prontezza a capire e a registrare gli abbagli, le visioni e i presentimenti frammentari. [...] Infatti Lupa vuole evocare una realtà artificiale che però sarà governata da processi vivi, organici e che hanno luogo una sola volta. Vuole che nel teatro, nell'ambito del suo proprio mondo, si compia l'atto della conoscenza (inteso innanzitutto come «rivelazione dell'esistenza»)[24].

In realtà, a ben guardare, il teatro di Lupa, alla cui origine – ci spiega Niziołek – c'è l'idea che esso sia il sosia del mondo, sembra più di ogni altro (anche se meno di quello kantoriano) una rappresentazione di anime defunte, evocate sulla scena per gridare la loro irrevocabilità di esseri umani trapassati in personaggi mentali. La sua consanguineità con la visione teatrale dei *Dziady* è allora forse mediata dai suoi due maestri, Swinarski e Kantor: nel modo di concepire il processo creativo trasmessogli dal primo, e nella dimostrazione delle estreme conseguenze della condizione dell'attore, nella spedizione verso i confini del teatro trasmessegli dal secondo.

Diceva Puzyna che «Il romanticismo – per lo meno quello polacco – nega violentemente la realtà esistente, si rivolge al futuro e al passato, esige il *cambiamento.* Il suo attivismo demolitore è dunque affine a tutte le avanguardie»[25], ed è per questo che il modello del teatro proposto da Mickiewicz funziona nel caso del teatro di ricerca in Polonia, come ha dimostrato Kolankiewicz. Certo i fenomeni di questa ricerca sono più numerosi, e anche diversi, di quelli presentati

[24] G. Niziołek, *Sobotwór i utopia. Teatr Krystiana Lupy* [Il sosia e l'utopia: il teatro di Krystian Lupa], Kraków, Uniwersitas, 1997, pp. 131-133. Traduzione di Raffaella Belletti.

[25] K. Puzyna, *Grotowski e il dramma romantico*, cit., p. 63.

da questo breve itinerario. La mia intenzione non era però quella di informare il lettore italiano sulle novità della ricerca teatrale polacca, ma principalmente quella di comunicare un'idea che in questi anni è stata al centro delle discussioni teatrologiche in Polonia. Il testo di Kolankiewicz è un protagonista di queste discussioni. L'idea è la seguente: l'unica sopravvivenza attuale, nella cultura polacca moderna, di una dimensione mitica è il culto dei defunti, che comprende un rituale di provenienza pagana fuso ad uno di formazione cristiana, e che viene ricostruito dal poema drammatico *Gli avi*. La sua forma è teatrale; una forma specifica di teatro, un teatro rituale, a cui alcuni artisti protagonisti della ricerca teatrale contemporanea in Polonia, come Kantor, Swinarski, Grotowski, Staniewski, hanno dato corpo attraverso le loro opere. Il dramma costruisce un mito, il mito si fa rito nel teatro e perpetua così il legame tra le generazioni e insieme rinnova il senso stesso del teatro come luogo di incontro con i propri avi.

Attorno a quell'idea, e al mondo che essa evoca, ho voluto aprire come delle finestre, per andare a vedere i cambiamenti, le novità, le continuità di quel mondo. La diversità linguistica dei materiali che compongono questo corpus di testi forse potrà disorientare, forse non favorisce una riflessione lineare, sempre chiara e determinata. Ma mi piace pensare di essermi lasciata suggestionare dalla materia poetica che sottende tutta questa analisi del teatro polacco di ricerca come luogo di ricostruzione del mito culturale di una nazione, e magari per esteso di una forma di comunicazione, e di aver evocato i protagonisti di quella ricerca come nel rito dei *dziady* Mickiewicz ha fatto con gli spiriti dei defunti, che irrompono nelle esistenze dei vivi per ricordare loro da dove essi vengono e dove andranno. Lascio al lettore però, il compito di distribuire le parti, e di decidere a chi affidare il ruolo dell'eroe Gustaw-Konrad, a chi quello di Zosia, lo spirito leggero della pastorella mai contaminata dalla vita, a chi invece quello del *guślarz*, il cerimoniere del rito che conosce le formule degli incantesimi. Una parte, sperando che non me ne voglia, l'ho già affidata a Krystian Lupa; qualche indizio per attribuire le altre penso di averlo lasciato in queste righe. Dedico questo lavoro alla memoria di Irena e Tadeusz Byrski.