

Zbigniew Osinski

## LA TRADIZIONE DI REDUTA IN GROTOWSKI E NEL TEATRO LABORATORIO\*

*Nota di Marina Fabbri.* In tempi di rivalutazione della 'tradizione', in opposizione all'ormai fuori moda 'avanguardia', oggi è più grande la tentazione di capire quale senso avesse per artisti che operavano in un contesto culturale fortemente dominato dagli slogan della 'ricerca', dell' 'avanguardia' ecc. proporre invece la tradizione come valore primario. Sto pensando a Jerzy Grotowski e a Juliusz Osterwa che, insieme ai rispettivi gruppi di teatro, hanno cercato di affermare il concetto di 'tradizione' in due momenti storici tra loro tanto differenti quanto analoghi sotto il profilo del fermento artistico. Juliusz Osterwa, fondatore insieme a Mieczysław Limanowski di un piccolo teatro (il Reduta) che gli studi polacchi più recenti stanno rivelandolo come un fenomeno straordinario, negli anni Venti, quando imperversavano le avanguardie, le riforme ed ogni specie di sperimentazione (accanto, ben inteso alle forme culturali staticamente tradizionali), affermava di credere in un Teatro che si facesse Nuovo senza rifiutare il Vecchio, allo stesso modo in cui il Nuovo Testamento è insieme rivoluzionario e continuatore dell'Antico. Così Grotowski, immerso in quella corrente viva e multi-forme che, negli anni Sessanta, ha preso il nome di «contro-cultura», parla attraverso le parole di Ludwik Flaszen del Laboratorio come di un' «arrière-guardia» più che di un' avanguardia.

Se si analizza in profondità il significato che Osterwa e Grotowski hanno dato al concetto di tradizione si vede che in entrambi i casi non si è trattato di continuazione di certi modelli, ma della crescita di organismi diversi, a partire da embrioni creditati dalle esperienze precedenti, in 'provette' o 'laboratori' sempre più sofisticati. Ma non sempre le tradizioni sono visibili. Accade anche che si perda l'orientamento, a causa di questa o quella ideologia dominante lo studio storico dei fenomeni culturali, e che certi legami tra gli stessi fenomeni restino nascosti. È il caso del rapporto tra il Reduta e il Teatr Laboratorium di Grotowski, un caso che riguarda in misura maggiore la conoscenza che i teatrologi occidentali hanno del fenomeno, ma che in Polonia ha comunque avuto una sua presenza.

Si è sempre parlato, per il Teatro Laboratorio, del legame con Stanislavskij, anche perché lo stesso Grotowski lo ha spesso dichiarato. Viceversa si è quasi del tutto ignorata, al di fuori della Polonia, la tradizione redutiana del gruppo di Wrocław, che — a mio avviso — è la sola in grado di collegare direttamente e senza sbalzi il 'pensiero' del Teatro Laboratorio alla matrice romantica nazionale da cui (in parte) deriva.

\* Il saggio, inedito, è stato scritto nel 1989.

Ma c'è anche un rovescio della medaglia. Come anche dimostra Zbigniew Osinski nell'articolo che segue, è esistito un processo all'inverso di ricostituzione di una tradizione, grazie alla lettura di un fenomeno come quello del Reduta attraverso le esperienze del Teatro Laboratorio. È stato possibile cioè, ad alcuni studiosi che avevano in passato seguito con particolare attenzione l'evoluzione del Teatro Laboratorio di Grotowski, riconoscere in Reduta una nuova immagine, prodotta se vogliamo dallo stesso Laboratorio, ma anche frutto della decodificazione di quelli che agli studiosi dell'epoca sembrarono messaggi cifrati, un'operazione eseguita grazie anche ai nuovi strumenti interpretativi offerti dallo stesso laboratorio.

È ben nota la formazione di Grotowski attore e regista «alla scuola di Stanislavskij», come afferma lui stesso, così come sono noti i suoi chiarimenti a proposito del legame con il grande russo (si veda per tutti la *Risposta a Stanislavskij*, in *Stanislavskij. L'attore creativo*, Firenze, La Casa Usher, 1989<sup>2</sup>). Dello stesso tono, è il legame che unisce (anche se più idealmente rispetto a Grotowski) Osterwa al maestro moscovita. L'attore polacco ricorderà sempre con grande emozione l'incontro avvenuto a Mosca, nel 1916, con il maestro, da cui apprende di Tairov e di Vachtangov e della sua ricerca di un terreno in Crimea dove poter impiantare una comunità di attori-contadini, e che gli fa conoscere lo Studio. «Ecco che vedevo qui realizzata — scrive Osterwa nei suoi *Ricordi su Stanislavskij*, apparsi nel 1938 — una gran parte di quei progetti che, come sogni schemati da tutti, come ridicole chimere nascondevo da tempo nei miei quaderni».

Di natura più profonda è invece il legame che unisce al vecchio maestro Mieczysław Limanowski, co-fondatore del Reduta, critico teatrale, teorico, nonché esimio professore di geologia, a Mosca in quegli stessi anni '15-'18. Al Teatro d'Arte Limanowski era stato ammesso alle prove a tavolino guidate da Stanislavskij, un'esperienza preziosa per la sua futura attività di direttore della compagnia di Reduta, in cui un ruolo centrale era svolto appunto dalle prove con gli attori sul testo. Ed è a Mosca, e grazie a Stanislavskij, che i due futuri fondatori del Reduta si incontreranno<sup>1</sup>.

A fronte del diverso riutilizzo dell'esperienza stanislavskiana da parte di Osterwa-Limanowski e di Grotowski, il quale approfondisce sistematicamente l'insegnamento 'tecnico' del maestro russo, resta un'analogia acquisizione per entrambi: quella della promozione dell'arte dell'attore ad una nobilitazione che progressivamente si fa (in una traduzione tutta polacca) santificazione. Che si tratti poi di due modi diversi di intendere questa «santificazione» è illustrato ampiamente dall'articolo di Osinski. Analoga è invece la scelta di operare con un piccolo gruppo, con ritmi lunghi, collettivamente e in un ambiente relativamente isolato. Di analogie e differenze tratta a lungo il testo di Osinski, al quale rimando

<sup>1</sup> Vedi in proposito M. Fabbri, *Da Mosca a Varsavia*, in «Teatro Festival», n. 12, 1989.

anche per le informazioni particolari sul Reduta che da questo confronto scaturiscono.

Nelle dichiarazioni di Grotowski (alcune delle quali riportate nel saggio qui tradotto di Osinski) ricorre sempre la precisazione, del resto scontata, sulla diversità delle estetiche, degli spettacoli, dei prodotti insomma dell'attività di Reduta e Teatro Laboratorio. Ma, afferma Grotowski, «c'è qualcosa di più». Per capire, è necessario parlare del Romanticismo polacco.

Si potrebbe anche sostenere che nessun teatro meglio di Reduta seppe realizzare la visione romantica dell'arte, e nessuna circostanza storica fu mai tanto propizia all'evento quanto quella del periodo dell'Indipendenza (1918-1939). Dopo secoli di spartizioni e sudditanze ai diversi imperi europei, durante i quali la letteratura (per lo più forzatamente d'emigrazione) era stata la sola forza di coesione ideale e spirituale per la nazione, nonché la sola voce di denuncia, di ribellione e di speranza, nella Polonia degli anni Venti si dà libero sfogo alla realizzazione di quei proclami. Ma non si tratta solo di esaltazione della nazione, di ritrovamento dell'identità collettiva. Il Romanticismo polacco, così come viene espresso dalla grande letteratura del periodo (Mickiewicz, Słowacki, Norwid e poi più tardi il Wyspiński simbolista), ebbe sfumature ideologiche particolari e diverse da quello occidentale, sfumature che ebbero conseguenze decisive sul teatro. Innanzi tutto la pregnanza metafisica.

Dice a proposito il critico Kostantý Pużyna: «Nel corso di una discussione [...] Flaszen disse 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»<sup>2</sup>.

Il maggior poeta del Romanticismo polacco, Adam Mickiewicz, ambientò la seconda parte del suo poema drammatico *Gli avi* in un villaggio contadino, durante la celebrazione autunnale del ritorno dei morti sulla terra. Alcuni studiosi videro nel richiamo a questo rito, connesso ai miti ctoni pre-cristiani, un'espressione delle sue concezioni metafisiche sull'arte. Questa è sempre, per Mickiewicz, evocazione di un mondo invisibile, soprannaturale, che fa del dramma slavo l'erede della tragedia greca e del teatro religioso medievale. In questo poeta messianismo, socialismo cristiano, cabalismo, medianismo, misticismo sono gli aspetti di un pensiero pre-riflessivo in qualche modo coincidente con il pensiero mitico delle culture tradizionali. Secondo il positivista Niemojewski, che scrive all'inizio degli anni Venti, *Gli avi* sarebbero la testimonianza letteraria del declino in atto nel XIX secolo di tutte le civiltà millenarie fondate sulla religione. Il poema è visto come l'ultima e più potente manifestazione della filoso-

<sup>2</sup> K. Pużyna, *Grotowski e il dramma romantico*, in «Dialog». *Il teatro in Polonia*, a cura di C. Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 64.

fia antica, della visione mistica ed universalistica medioevale. Particolare del resto rilevato anche da Miłosz, che vede nelle moralità medioevali la più diretta ispirazione per *Gli avi*, in cui sono in scena la terra, il cielo e l'inferno, il bene rappresentato da angeli e spiriti notturni (posti a destra) e il male rappresentato dai diavoli (posti a sinistra), nonché personaggi umani fortemente emblemizzati<sup>3</sup>.

Nel 1919, appena tornato da Mosca, Limanowski aveva radunato un gruppo di adepti in una sala concessagli dal direttore del nascente Teatro polacco, e si era messo in testa di provare ad allestire *Gli avi*. Fu durante una di quelle prove che Osterwa, venuto ad assistere, decise che avrebbe unito le sue forze con quelle del professore per creare Reduta. Così racconta quelle prove Limanowski, e nel suo racconto c'è tutto il senso dell'eredità romantica e del suo peso sul futuro teatro polacco:

«Durante tutto il rito, il Coro raccolto pensava ai morti. Si diede vita ad un campo d'azione incredibile, astrale, nella cui sfera succedeva tutto ciò che Mickiewicz aveva scoperto. Non era solo una lettura, una discussione, una prova. Quei testi pieni di incanti e di scosse enigmatiche facevano nascere in noi dei fluidi. Accendemmo il fuoco, avendo la sensazione che i morti fossero con noi. E come avrebbero potuto non esserci, dal momento che ognuno si era immerso nel ricordo di un caro estinto che ora si manifestava nei pensieri e nelle sensazioni, diventando proprio quella persona invocata nel rito [...]. I piattini e le ciotole sul tavolo erano pieni di grano. [...] Sul volto di Józio Poremba apparve un sorriso unico al mondo. Le sue mani, stendendosi sul grano, pregavano, scongiuravano fantasmi invisibili affinché si facessero vivi [...]. Vedemmo come si raccoglievano i fantasmi. I nostri morti ritornavano. Arrivavano in volo sul grano, volavano piuttosto — lo vedemmo in modo chiarissimo — verso quel sorriso solare che li aveva invitati. Dalle labbra di Poremba uscirono preghiere, espressioni calde, piene di una straordinaria santità. Avrebbe potuto capire che nel testo pieno di trance primordiale è contenuto quel mistero a cui Józio Poremba si offriva? [...] Ci trascinò come un vortice in quel mondo, perché diventassimo tutt'uno con lui e con la terra. Questo non era affatto teatro. Il teatro era lontano da noi mille miglia [...]»<sup>4</sup>.

Se ascoltiamo, a contrappunto, le parole di Grotowski sul rapporto del Teatro Laboratorio con il Romanticismo, sorprenderà l'affinità dell'approccio con quello di Limanowski. «È stato un Romanticismo — dice Grotowski — senza dubbio diverso da quello francese; un'arte straordinariamente tangibile, diretta, dotata di una certa ala metafisica: voleva oltrepassare le situazioni quotidiane per scoprire una prospettiva esistenziale più vasta dell'essere umano, ciò che si potreb-

<sup>3</sup> Cfr. A. Niemojewski, *Dawnosc A. Mickiewicza* (Il passato A.M.), Warszawa, Gubertner i Wolff, 1921; C. Miłosz, *Ziemia Ulro* (La terra Ulro), Paryż, Instytut Literacki, 1980, pp. 86 e ss. e *Storia della letteratura polacca*, Bologna, CSEO, 1983, p. 206.

<sup>4</sup> M. Limanowski, *Jak powstała Reduta przed 13 laty*, in «Wiadomości Redutowe», n. 2-4, 1933.

be chiamare la ricerca del destino. [...] Elaborando quindi i testi che per noi costituivano una sfida e, nello stesso tempo, una spinta, un 'trampolino', ci confrontavamo con le nostre radici, non pensandoci affatto, non calcolando artatamente e non cercando alcuna formula [...]. Ci ponevamo domande che avevano per noi una piena forza vitale [...] qualcosa come un cristallo di sfida, qualcosa di elementare, come l'esperienza dei nostri avi, l'esperienza degli altri, una voce che parla dall'abisso [...]»<sup>5</sup>.

Paradossalmente Reduta non espresse l'eredità filosofico-artistica del Romanticismo direttamente attraverso gli spettacoli, il teatro di Reduta, quello per cui si ricorda la compagnia di Osterwa e Limanowski, è quello delle pièces naturaliste dei drammaturghi polacchi, Żeromski o Szaniawski, o quello dei misteri popolari (*La pastorale* restò un famoso spettacolo realizzato al Reduta da Leon Schiller nel '24). Solo *Il Principe Costante* costituì, tra quelli romantici, uno spettacolo importante per Reduta. Le idee sull'arte espresse da Mickiewicz, da Norwid, da Wyspianski furono il fondamento pedagogico del Reduta, ma come terreno di sfide registiche o attoriali Osterwa non lo sentì mai proprio fino in fondo (eccetto quegli spettacoli, realizzati fuori del Reduta, in cui si cimentò nei grandi personaggi della letteratura romantica).

La percezione del rapporto con il pubblico del Reduta è stata, per forza di cose, un po' schizofrenica. Dal piccolo laboratorio del primo teatro Reduta a Varsavia (1919-1924), con l'innovazione della scena posta allo stesso livello della platea, e l'occupazione da parte degli attori, per alcuni spettacoli, di tutti gli spazi che non fossero il palcoscenico, si passa alle piccole e grandi folle dei paesini della provincia polacca, durante il periodo vilniense (1925-1931) delle continue peregrinazioni per il paese.

Ma in entrambi i casi, si è trattato di un rapporto con il pubblico di tipo diretto, tendente addirittura (nel periodo vilniense) al coinvolgimento. Questo ci porta a considerare il motivo profondo che realmente configura l'esperienza del Reduta come l'apertura di una strada poi percorsa dal Laboratorio: il superamento del teatro.

Scrivendo Limanowski, nel 1919, nel presentare il progetto della creazione di Reduta: «Il lavoro dell'Associazione ha forma collettiva. Perciò tutti dovrebbero prendere parte alle prove e agli esercizi: sia quelli che recitano che gli uditori. La messa in scena e la regia sono collettive, sono il risultato della creatività comune. [...] La grande Arte ispirata può essere realizzata sulla scena solo collettivamente; essa è infatti così profonda, perfetta, così bella nella forma e nello spirito che nessun individuo da solo, nemmeno il più dotato, può manifestarla. In un dato lavoro, il gruppo deve essere composto non solo da coloro che recitano, ma anche dagli osservatori, dagli uditori, dai testimoni che contribuiscono alla creazione e che, in un'atmosfera collettiva e armonica, lavorano insieme ad estrarre

<sup>5</sup> J. Grotowski, *Teatr a rytual* (Teatro e rituale), in «Dialog», n. 8, 1969, pp. 69-70.

dallo spirito e dal caos una forma visibile, organica»<sup>6</sup>. Quanto è lunga la strada che porta, da qui, all'eliminazione dello spettatore nel parateatro di Grotowski?

Risponderei con un'altra testimonianza, tratta dal testo che nel suo articolo Osinski indica come una delle ispirazioni più fertili per Grotowski, il resoconto del drammaturgo Adam Bunsch sull'allestimento al Reduta di una sua opera. Bunsch riferisce una conversazione avuta con Osterwa (siamo negli anni Trenta) a proposito della non necessarietà del rappresentare spettacoli di una pièce lungamente provata con gli attori. Osterwa afferma che non sempre la pièce ha bisogno del pubblico, Bunsch protesta che altrimenti la stessa storia del Reduta non si spiegherebbe, le sue tournée in tutto il paese ecc. Al che Osterwa ribatte:

«In teatro ci sono in principio, come nelle altre arti, questi due poli necessari: artista-destinatario, scena-platea. Ma c'è anche un altro sistema interiore — multipolare — che non esiste nelle altre forme d'arte. Nell'arte teatrale ogni partner è un polo. Non si è accorto anche lei, durante le prove a tavolino, che [gli attori] utilizzano le sue parole per mettere in scena le proprie faccende personali? Perché le faccende in cui lei li ha immersi sono diventate ormai faccende private. Loro davvero si rallegrano, si divertono, si affliggono, davvero simpatizzano o amano. In questo stato di cose non hanno bisogno di testimoni. Perfino il pubblico ora li infastidirebbe. Essi recitano davvero soltanto per se stessi. Non significa che ognuno lo fa per se stesso, ma che lo fanno fra di loro. Ognuno è per l'altro il destinatario. E questo è appunto il segreto della recitazione collettiva»<sup>7</sup>.

A leggere queste e tante altre testimonianze, che così vicine ci sembrano a certi assunti che verranno fatti propri dal Laboratorio quaranta anni più tardi, al prezzo di incomprensioni e di attacchi da parte della critica di tutto il mondo, viene da domandarsi quale grado di eresia poteva rappresentare questo modo di interpretare il teatro all'epoca di Reduta. E infatti, la piccola e incisiva rassegna di Osinski sugli attacchi della critica a Reduta e al Laboratorio, mostra le impressionanti assonanze che a distanza di tanto tempo resistono nella ricezione negativa dei due fenomeni.

Si potrebbe a proposito parlare più estesamente del problema dell'incomprensione o dell'esaltazione di entrambe le esperienze, perché una simile analisi porta anche ad una maggiore comprensione del quadro politico-culturale in cui Reduta e Laboratorio si inserirono. Ma lo spazio insufficiente mi obbliga ad un'unica e conclusiva riflessione, che si ricollega alla motivazione profonda, trait d'union dei due gruppi, di cui ho parlato sopra. E cioè alla considerazione che il Reduta (come anche più tardi il Laboratorio), per la sua natura di gruppo chiuso, oserei dire di casta (almeno negli atteggiamenti psichici), con una forte autocoscienza, l'elaborazione di regole proprie, di linguaggi propri, tendenti a sostituire quelli

<sup>6</sup> M. Limanowski, *O duchu i zamierzeniach polskiego studio sztuki teatru im Adama Mickiewicza* (Sullo spirito e gli obiettivi dello studio polacco dell'arte teatrale di A.M.), in M. Limanowski-J. Osterwa, *Listy* (Lettere), a cura di Z. Osinski, Warszawa, PIW, 1987, pp. 162-163.

<sup>7</sup> A. Bunsch, *Autor w Reducie* (L'autore nel Reduta), 1950, dattil. conserv. in Archiwum Teatrolologiczne, Instytut Sztuki PAN, M. 50, nr. inw. 628, pp. 24-25.

convenzionali, si sia per natura sottratto alla penetrazione della critica, là dove questa non abbatteva gli steccati, immergendosi in pieno nel flusso degli eventi provocati dal gruppo. Perché sono altri strumenti quelli che servono per analizzare questo tipo di fenomeni, altri intendo dire da quelli estetici, propri della critica di ieri come di oggi. Alla luce di strumenti diversi si potrebbe certo anche scoprire quel «fango infernale» di cui parla Osterwa nella sua lettera a Swierczewski, citata da Osinski, e che riguarda le dinamiche interpersonali spesso conflittuali che in ogni gruppo di questa specie si instaurano.

Per tornare alla questione di partenza, la tradizione, non possiamo parlare nel caso del rapporto Reduta-Laboratorio di una tradizione di estetiche, di spettacoli, di attori o di regia, ma possiamo pensare alla trasmissione di un impulso, quello che provoca il movimento del superamento del teatro.

I. Ormai sono in pochi a ricordare che nel 1989 ricorrono non solo i trent'anni della creazione del Teatro Laboratorio da parte di Grotowski e di Flaszen, ma anche il settantesimo anniversario di quel Teatro Reduta a cui Osterwa e Limanowski diedero vita, nonché i cinquanta anni dal momento in cui, a causa dello scoppio della guerra, la Compagnia e l'Istituto Reduta furono costretti a sospendere la loro attività. (I tentativi di far risorgere Reduta intrapresi dopo la guerra non ebbero successo, e in seguito alla morte di Osterwa — il 10 maggio 1947 — vennero del tutto abbandonati).

Non esiste a tutt'oggi una trattazione esauriente dell'argomento di questo articolo, nonostante sia già stato discusso o solo ricordato, tra gli altri anche da me<sup>8</sup>. Questo succede, così sembra, soprattutto

<sup>8</sup> Ho trattato questo argomento in una relazione ancora inedita, *Tradycja Reduty w Teatrze Laboratorium. Konspekt z przypisami* (La tradizione del Reduta nel Teatro Laboratorio. Rassegna e aggiornamenti), in occasione del convegno scientifico «Juliusz Osterwa e il Reduta», organizzato nel maggio 1980 a Wrocław dalla locale Accademia Teatrale di Stato. Ne ho inoltre scritto, tra l'altro, in «*Książce Niezłomny*» *Jerzego Grotowskiego* («Il Principe Costante» di Jerzy Grotowski), in *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* (Il teatro di Dioniso. Il Romanticismo nel teatro polacco contemporaneo), Kraków, WL, 1972, pp. 222-257; *Konwencja i anti-konwencja w Teatrze Laboratorium* (Convenzione e anti-convenzione nel Teatro Laboratorio), in «*Teksty*», n. 2, 1972, pp. 33-47; *Grotowski i jego Laboratorium* (Grotowski e il suo Laboratorio), Warszawa, Prw, 1980. Vedi anche: Z. Barczyk, *Teatr Jerzego Grotowskiego a Reduta Juliusza Osterwy. O podobieństwie doktryn teatralnych* (Il teatro di J. Grotowski e il Reduta di J. Osterwa. La somiglianza delle dottrine teatrali), in «*Studenckie Zeszyty Filologiczne*», Katowice, Uniwersytet Śląski, 1975, pp. 88-98; J. Szczublewski, *Wracając do Osterwy* (Tornando ad Osterwa), in «*Teatr*», n. 10, 1977, p. 3; I. Guszpit, *Reduta — dom rzemiosł teatralnych* (Reduta, la casa dei mestieri del teatro), in «*Radar*», n. 9, 1978, pp. 7-9; S. Marczak-Oborski, *W 60-lecie powstania. Z uwag o Reducie* (Nel sessantesimo della rivolta. Alcune note su Reduta), in «*Teatr*», n. 24, 1979, pp. 19-22.

per due motivi. Il primo è che su Reduta esistono soltanto alcuni studi di carattere documentario, e penso soprattutto ai due libri di Józef Szczublewski, *Il primo Reduta di Osterwa e Vita di Osterwa*, al volume di lettere di Osterwa e alla raccolta di testimonianze *Sulla Compagnia del Reduta 1919-1939*, o anche a quella fonte da non sottovalutare che è il testo di Michał Orlicz, *Il teatro polacco contemporaneo. Un tentativo di sintesi*, edito a Varsavia nel 1932; non esistono invece raccolte di testi dei due fondatori, né opere monografiche sull'attività del Reduta. Un secondo motivo può indicarsi nell'assenza di prospettiva storica, dovuta alla breve distanza cronologica che ci separa dal quel fenomeno. In una tale situazione non desta meraviglia il fatto che gli autori che scrivono della tradizione del Reduta nel Teatro Laboratorio si fermano soltanto alla superficie delle cose, ossia ai legami più evidenti tra le attività dei due gruppi. I nessi più profondi restano sempre misteriosi o non chiariti a sufficienza.

Tra il marzo e l'aprile del 1966, subito dopo il ritorno dalla prima tournée all'estero (nei paesi scandinavi), il Teatro Laboratorio fece proprio — su iniziativa di Grotowski — il simbolo di Reduta, annunciando inoltre pubblicamente che il gruppo di Osterwa e Limanowski sarebbe sempre rimasto la sua personale «tradizione etica». Grotowski motiverà quella scelta riguardo alla tradizione in molte occasioni, ma in modo più completo lo farà in un'intervista rilasciata al settimanale studentesco «ITO»:

Il simbolo di Reduta aveva iscritta al centro la lettera «R»; l'abbiamo ripreso così com'era, cambiando soltanto la lettera in «L» — da Laboratorium. L'ho fatto innanzitutto perché ero irritato dal tono sprezzante con cui spesso la gente di teatro si esprime parlando delle abitudini monacali e delle idee naïf dei «reduťiani». A mio avviso Reduta è stato il fenomeno più rilevante nel teatro fra le due guerre, e questo per i suoi tentativi di condurre ricerche a lungo termine sul mestiere dell'attore e per i suoi postulati etici che, anche se così come a quel tempo vennero formulati oggi possono sembrare ingenui, erano pieni di senso, perché significavano il tentativo di bandire dal teatro tutto ciò che apparteneva al frivolo

<sup>9</sup> J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa, PIW, 1965; J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa, PIW, 1971 (rist. 1973); *Listy Juliusza Osterwy* (Lettere di J.O.), introduzione di J. Zawieyski, Warszawa, PIW, 1968, AA.VV., *O Zespole Reduty 1919-1939. Wspomnienia*, Warszawa, Czytelnik, 1970; M. Limanowski - J. Osterwa, *Listy* (Lettere), a cura di Z. Osinski, Warszawa, PIW, 1987. Ometto di enunciare i numerosi ricordi, editi e in dattiloscritto, dei reduťiani e di coloro che

ambiente artistico. Il mestiere e la vocazione attraverso il mestiere: ritengo impossibile la creazione in teatro senza confrontarsi con questi due problemi. Reduta è stato il tentativo di operare questo confronto. Le nostre ricerche tecniche nel campo dell'arte dell'attore sono diverse, ma lo scopo di questo lavoro ci sembra essere identico, o almeno vorremmo che lo fosse. Riteniamo Reduta una grande tradizione del teatro polacco e saremmo orgogliosi se la nostra attività venisse considerata come una continuazione. Questo è il secondo motivo che ci ha spinto ad assumere il simbolo di Reduta. [...] Posso dire che Reduta è, nelle nostre aspirazioni, una tradizione morale<sup>10</sup>.

In un'altra intervista, sempre nel 1966, Grotowski dichiarò che Reduta fu «l'unica compagnia nella storia del teatro polacco ad avere avuto una idea di teatro molto precisa, e ad averla realizzata fedelmente»<sup>11</sup>.

Nella *Vita di Osterwa* di Szczublewski viene riportata la seguente interpretazione del simbolo di Reduta: «simbolo della fertilità, del moltiplicarsi delle idee, simbolo dell'incessante tensione alla perfezione»<sup>12</sup>. Sembra che Limanowski avesse tratto questo segno dalla cabalistica.

Per Grotowski invece il simbolo ha questo significato: «l'essere in cammino, il movimento verso l'infinito»<sup>13</sup>. Dalla primavera del 1966 esso compare in tutti i documenti del Teatro Laboratorio. Infatti, il primo documento ufficiale su cui compare è l'invito al convegno teorico sul mestiere dell'attore (20-22 maggio 1966), organizzato nell'ambito del VII Festival di Teatro Polacco Contemporaneo di Wrocław.

È necessario precisare che il Teatro Laboratorio assunse il simbolo di Reduta soltanto al suo settimo anno di attività, quando era già universalmente noto come teatro d'avanguardia e aveva successo in tutto il mondo. (Vale la pena segnalarlo perché undici anni più tardi, al suo debutto, anche il gruppo di Varsavia «Reduta 77» — compagnia di nessun valore artistico che poi si chiamerà Teatr na

furono legati a Reduta.

<sup>10</sup> J. Grotowski, *O sztuce aktora. Teatr Laboratorium «13 Rzędów»* (Sull'arte dell'attore. Il Teatro Laboratorio «Delle 13 File»), intervista di J. Budzynski, in «ITD», n. 28, 1966, pp. 8-10.

<sup>11</sup> *10 minut z Jerzym Grotowskim* (10 minuti con J.G.), intervista di K. Zbijewska, in «Dziennik Polski», n. 86, 1966.

<sup>12</sup> J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, cit., p. 178.

<sup>13</sup> Z. Osinski, *Grotowski i jego Laboratorium*, cit., p. 290.

Rozdrożu — farà proprio il simbolo di Osterwa e Limanowski e, senza averne alcun diritto, si richiamerà alla tradizione redutiana).

Oltretutto, l'assunzione di quel simbolo fu per Grotowski e i suoi compagni soltanto la manifestazione esteriore di un fenomeno per loro già da tempo pienamente in atto. Così Jerzy Grotowski si espresse, a nome del suo gruppo, in un telegramma datato 29 novembre 1964 e inviato ai partecipanti delle celebrazioni redutiane, nel quarantacinquesimo anniversario della famosa prima di *Ponad śnieg bielszym się stanę* (Diventerò più bianco della neve), di Zeromski, con cui Reduta inaugurò ufficialmente la propria attività:

Consideriamo la tradizione del lavoro di Reduta come nostra. Desideriamo impegnare tutti i nostri sforzi per cercare di eguagliarla. Vorremmo esprimere a tutti Voi il nostro rispetto, e dire che i nomi di Osterwa e Limanowski si associano, per noi, ad una reale fedeltà alla vocazione nella nostra professione<sup>14</sup>.

Dello stesso tono fu la risposta di Grotowski all'inchiesta intitolata *Quale ritratto?*. Nel 1965 la redazione del quindicinale «Teatr» — come apprendiamo da un commento della stessa — si rivolse «a una serie di artisti rappresentanti diverse generazioni della scena polacca con le seguenti domande: 1) Se dovesse appendere nel foyer o nell'ufficio del direttore del Teatro Nazionale il ritratto di un uomo di teatro, direttore, regista, scenografo o attore, quale sceglierebbe? 2) Di quale uomo di teatro polacco appenderebbe il ritratto nel proprio ufficio?».

Grotowski esordì nel modo che sempre lo caratterizza: «Mi è molto difficile formulare una risposta alle domande dell'inchiesta. Innanzitutto perché non possiedo un ufficio da direttore, secondariamente perché, se l'avessi, non vi appenderei nessun ritratto. Per quanto riguarda l'ufficio del direttore del Teatro Nazionale di Varsavia, penso che spetti a lui, e a lui solo, la scelta del ritratto. Se tuttavia fossi costretto ad appendere comunque delle effigi, proporrei a monito e a memoria quelle dei martiri del teatro». E continuò citando: Mejerchol'd, Witkiewicz, Artaud, Stanislavskij, e infine «le effigi dei signori Osterwa e Limanowski»: «Perché tutta la cosiddetta gente di teatro che ride a crepelle delle esagerazioni di Osterwa,

<sup>14</sup> Il testo è riprodotto in fotografia nel volume miscelaneo *O Zespołe Reduty 1919-1939*, cit., pp. 352-353.

delle stramberie di Limanowski, del rigore monacale del lavoro di Reduta (e che del resto è sempre pronta a ridere ogni volta che si trova davanti al lavoro scuro e a una concezione onesta della professione, ciò che un tempo si chiamava vocazione), possa capire che quelle verità che Reduta sosteneva non sono poi così fuori moda da meritarsi il completo oblio»<sup>15</sup>.

Le testimonianze fin qui ricordate risalgono agli anni 1964-1966. Ma per tutti i suoi venticinque anni di attività il Teatro Laboratorio promosse una propria nobilitazione di Reduta, di cui Grotowski non smise mai di sottolineare il particolare significato per il teatro polacco, insieme al carattere di sfida personale che per lui ha sempre rappresentato. Un esempio è il suo intervento in occasione del ventennale del Teatro Laboratorio, celebrato nel Museo dell'Architettura di Wrocław il 15 novembre 1979, in cui dichiarò, ancora una volta: «Ricordo che da molto tempo il simbolo del Teatro Laboratorio è la figura a cappio, 'segno dell'infinito', che abbiamo preso in eredità da Reduta»<sup>16</sup>.

È soprattutto grazie al Teatro Laboratorio, alle sue realizzazioni ed esperienze, nonché al suo significato e al successo ottenuto in tutto il mondo, che è stato possibile riscoprire e approfondire una parte considerevole del lavoro e delle esperienze condotti dal Reduta. Si deve a questo dunque se Reduta ha potuto cominciare a funzionare effettivamente come una viva tradizione teatrale e culturale.

I superstiti del Reduta sono oggi molto pochi. Sempre di meno sono quelli che hanno conosciuto personalmente Osterwa e Limanowski, mentre al di fuori della Polonia, anche nell'ambiente teatrale, storici del teatro, registi, attori, ben pochi hanno sentito parlare di Reduta<sup>17</sup>.

II. Già nel Grotowski del periodo degli studi da attore, e alle soglie della sua attività in teatro come regista, è possibile notare un profondo interesse per Reduta e un certo *parallelismo* con l'attività

<sup>15</sup> «Teatr», n. 21, 1965, p. 4.

<sup>16</sup> J. Grotowski, *Teatr Laboratorium po dwudziestu latach. Hipoteza robocza* (T.L. venti anni dopo. Un'ipotesi di lavoro), in «Polityka», n. 4, 1980, pp. 11 e 10.

<sup>17</sup> Una delle principali cause di questo stato di cose è il fatto che Reduta, se si esclude una breve e trionfale tournée in Lettonia, nel 1925, non ha mai viaggiato con i suoi spettacoli all'estero, cosa che del resto ha contrassegnato il teatro polacco del periodo e che, da una prospettiva odierna, appare essere la sua principale debolezza.

di questo gruppo. Un primo esempio è il tentativo di Reduta di creare un teatro-laboratorio per la drammaturgia polacca contemporanea: una delle missioni che Reduta s'era imposta, specialmente nel primo periodo di Varsavia, dal 1919 al 1925. Di quel periodo dirà Osterwa: «La prima idea di partenza era essere al servizio dell'arte polacca»<sup>18</sup>. Mentre Grotowski, negli anni 1957-59, dichiarò, senza però richiamarsi direttamente a Reduta: «[...] non esito a sognare un teatro che sia interamente dedicato all'arte contemporanea dell'attore, del regista, del drammaturgo polacchi. Nel quale si recitino esclusivamente testi polacchi contemporanei, e in cui lo scrittore diventi membro della compagnia teatrale»<sup>19</sup>. Ma le risposdenze con le aspirazioni di Reduta non si fermano qui, al contrario, si spingono più in profondità. La stessa idea di *laboratorio teatrale* è indubbiamente legata all'esperienza di Reduta. Non senza motivo infatti è stata chiamata «primo teatro-laboratorio della Polonia». Il secondo sarà in futuro soltanto il gruppo creato da Grotowski e da Flaszen. Ciò non toglie, tuttavia, che i due laboratori teatrali si differenziassero sostanzialmente per quel che riguarda la loro struttura concreta, l'organizzazione e gli obiettivi. Li crearono persone diverse, come diverso fu il periodo e le sfide a cui si trovarono di fronte. Ma nonostante tutte le differenze, a volte molto notevoli, è avvertibile qualcosa di profondamente comune alla base di questi due fenomeni. Qualcosa che sta alla sorgente.

Quando ancora era studente alla Scuola Statale Superiore di Arte Drammatica a Cracovia, Grotowski si portava dietro ricopiato a mano l'articolo di Mieczysław Limanowski, *L'arte dell'attore*, apparso per la prima volta nel primo numero di «Scena Polska», nel dicembre 1919. Un altro testo per lui allora importante, e proveniente da quello stesso ambiente, fu il dattiloscritto di Adam Bunsch intitolato *L'autore nel Reduta*, datato 1950. Bunsch aveva trascritto le proprie osservazioni sull'esperienza dell'allestimento al Reduta della sua pièce *Haneczka e il Fantasma*, quasi un anno prima dello scoppio della guerra. Per Grotowski una importante fonte di informazione

<sup>18</sup> J. Osterwa, *Pięć lat Reduty* (Cinque anni del Reduta), discorso tenuto in occasione della riunione del 27 marzo 1924 dell'Associazione Amici di Reduta, in J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, cit., p. 282. Cfr. anche la lettera ad Orkan del 1.X.1919, in *Listy Juliusza Osterwy*, cit., pp. 51-54.

<sup>19</sup> J. Grotowski, *Wokół teatru przyszłości* (Circa il teatro del futuro), in «Ekran», n. 21, 1959, p. 11.

su Reduta fu anche il libro di Michał Orlicz, *Il teatro polacco contemporaneo*. Qui ha potuto trovare esaurienti descrizioni degli spettacoli del Reduta, notizie sull'organizzazione della compagnia, sulla preparazione e gli avvenimenti delle famose spedizioni, il tutto trattato con sicura competenza e ad un livello decisamente superiore rispetto alle altre parti, superflue, del libro (l'autore fu per molti anni consulente letterario di Reduta)<sup>20</sup>.

In anni più tardi il creatore del Teatro Laboratorio si tenne sempre aggiornato sulle pubblicazioni che avevano per tema Reduta. Józef Szczublewski mi ha raccontato di quando dopo la prima edizione della *Vita di Osterwa*, nel 1971, Grotowski lo sottopose ad una sorta di «esame privato» su tutto quello che non aveva scritto nel libro, o aveva taciuto per un qualche motivo. Quell'esame — a detta di Szczublewski — fu «super accurato», e l'esaminatore diede prova di una «assoluta competenza», degna di tutto il rispetto.

Altrettanto importanti delle letture sono i contatti personali di Grotowski con alcuni ex membri del Reduta: Halina Gallowa, Tadeusz Byrski, Jacek Woszczerowicz. Con Jadwiga Halina Gallowa, una delle allieve migliori di Limanowski e Osterwa, Grotowski lavorò come regista già nei suoi primi spettacoli allo Stary Teatr di Cracovia: in *Le sedie* di Ionesco (nel 1957) le aveva fatto interpretare la Vecchia, mentre nello *Zio Vanja* di Čechov (nel 1959) Niania. Grotowski mi ha raccontato un episodio occorsogli di recente, in Italia, quando una delle sue seminariste, essendo indisposta, disse di non essere in grado di lavorare normalmente. Lui le raccontò allora di Halina Gallowa e di Reduta. Nello spettacolo *Le sedie* c'era una scena in cui i due attori, la Gallowa e Jerzy Nowak (che interpretava il Vecchio), dovevano saltare dalla finestra. Durante una prova Nowak, che era molto più giovane della sua partner (tanto da aver bisogno di trucco), aveva preteso per quella scena di utilizzare un materasso per rendere il salto più sicuro. La Gallowa ebbe allora questa reazione: «Io non sono un'attrice, ma un'artista drammatica' ed è mio dovere eseguire i compiti che il regista mi richiede». Il risultato fu che durante *Le sedie* non si adottò alcun tipo di precauzione. Era un fatto comunque risaputo che Halina Gallowa parlasse di sé come «Artista Drammatica» o «Attrice Drammatica», con le

<sup>20</sup> Mi baso su notizie fornitemi da Grotowski.

maiuscole<sup>21</sup>. In un'altra di quelle stesse prove, non si riusciva a concludere niente. Regnavano, come sempre in queste situazioni, l'impazienza e il nervosismo. Ad un certo punto Grotowski si andò a sedere vicino alla Gallowa e le chiese di rifare la scena che aveva appena finito di provare emettendo però un lungo e inarticolato verso animalesco. L'attrice eseguì la richiesta, dopodiché confessò a Grotowski: «Ora ho capito che lei diventerà un grande regista». Durante le prove di *Zio Vanja* l'atmosfera nella compagnia fu del tutto propizia. Ma quando alla fine si arrivò al giorno della prima, gli attori si comportarono in modo completamente diverso dalle prove, recitando ognuno come credeva e non come aveva stabilito il regista. Unica eccezione fu la Gallowa, che interpretò Niania così come l'aveva creata durante le prove. Secondo Grotowski, in tutto lo spettacolo soltanto quella interpretazione aveva avuto davvero senso. Quando morì il marito di questa attrice, l'insigne regista e scenografo Iwo Gall (1890-1959), figura nota e rispettata in tutto il paese, una persona che aveva significato tutto per la sua vita, il direttore dello Stary Teatr, Władysław Krzeminski, sospese le repliche. La Gallowa si rivolse allora a Grotowski perché intervenisse presso la direzione e chiedesse di fare lo spettacolo normalmente. Alla fine si fece, e la Gallowa vi recitò una parte considerata del resto secondaria, tuttavia interpretandola quella sera splendidamente. Questo raccontò Grotowski alla sua giovane allieva a Pontedera. In quell'occasione parlò anche di Reduta, di ciò che diventa il rapporto con il lavoro, quando questo viene trattato come vocazione. Si dimostrò un discorso efficace.

Negli anni Sessanta Grotowski si richiamò spesso alla maestria di un altro attore del Reduta, Jacek Woszczerowicz, che egli riteneva uno dei massimi attori contemporanei. E sempre ci teneva a precisare che la maestria era in Woszczerowicz soprattutto la conseguenza di una enorme mole di lavoro, e specialmente di esercizi ripetuti ogni giorno sistematicamente, esercizi che — con grande scandalo dei suoi colleghi attori — egli praticò per tutta la sua vita artistica, quasi sempre da solo. Grotowski lo presentava come un modello che ogni attore avrebbe dovuto seguire.

<sup>21</sup> *Zyciorys artystyczny Jadwigi Haliny Gallowej* (La carriera artistica di J.H. Gallowa), in U. Aszyk-Milewska, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne* (I.G. Le sue ricerche teatrali), Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1978, pp. 143-145.

Diventò inoltre amico dei coniugi Byrski, che in diverse occasioni, nelle situazioni più critiche, avevano aiutato sia la compagnia che lui personalmente. Tutto ebbe inizio a Varsavia, dove dal 1° al 10 aprile 1960, il Teatro delle 13 File di Opole, allora appena fondato, rappresentò l'*Orfeo* secondo Cocteau e il *Caino* da Byron, nella sede del Teatro Studentesco dei Satirici. Grotowski ricorderà quel fatto undici anni più tardi, nel 1971, quando nella sala del Teatro Ate-neum, all'apertura della conferenza stampa organizzata dalla sezione polacca dell'ITI, disse:

Ricordo quando nel 1960 siamo venuti a Varsavia, come si scatenò un'incredibile battuta di caccia da parte della stampa. Ricevetti allora una lettera dai Byrski, i quali mi scrissero (ancora non li conoscevo personalmente): «non abbiate paura, non arrendetevi, rideranno di voi, quando uno fa qualcosa per davvero, gli altri crepano dal ridere». Una frase molto importante. Da anni questo singolare fenomeno accompagna quello che facciamo e anche, devo dirlo, la mia attività personale. Detto in maniera più o meno esplicita, ma sempre lo stesso: imbroglione, ciarlano. Dicono: ehi, tu, a te ti va sempre bene perché sei un mago e un ciarlano. [...] Quando eravamo un piccolo gruppo di provincia, che viveva lontano dalle grandi città, nella piccola città di Opole, attorno a noi, nelle grandi metropoli polacche, i colleghi più famosi ci prendevano in giro, insinuando che eravamo degli imbroglioni, un pugno di pivelli che si erano messi insieme cercando di contrapporsi a tutto l'ambiente teatrale in Polonia. Dicevano che non ne sarebbe venuto fuori niente, che sarebbe finito tutto dopo la prima stagione. Ci furono molti tentativi per farci chiudere dopo una o due stagioni<sup>22</sup>.

Negli anni tra il 1975 e il 1976, alcuni periodici polacchi ospitarono una polemica sul senso e sulla validità del lavoro intrapreso da Grotowski nel cosiddetto periodo parateatrale. Tadeusz Byrski prese allora la parola scrivendo una lettera aperta, pubblicata nel periodico di Varsavia «Kultura»:

So con certezza soltanto una cosa — scrisse tra l'altro — il ruolo svolto da Grotowski nel nostro teatro è stato quello di un luccio messo in una vasca piena di carpe supernutrite, annebbiate dall'inerzia, sonnolente. [...] E allora, che vuol dire? Osterwa sarebbe rimbecillito, visto che proprio nel momento di maggiore successo come interprete [...] volle gettar via tutti gli attrezzi della seduzione d'attore e dare inizio alla riforma? Certamente cominciò da se stesso! Inventò, rielaborò un metodo, evidentemente utilizzò le sue esperienze professionali, ma

<sup>22</sup> J. Grotowski, *Jak zyc by można* (Come si potrebbe vivere), in «Odra», n. 4, 1972, p. 34.

in modo diverso, sotto un altro profilo le adattò alla nuova pratica. E dunque, non ne aveva diritto? Anche Karpiński lo sa, è cosa nota, che a Osterwa rivolse, punto per punto, le stesse accuse che lui fa a Grotowski: che è un mistificatore, un buffone (accusa ben più grave di quelle di Karpiński), che è una grande nullità (cosa che è comparsa perfino su una rivista che ha fama di intelligente come «Wiadomości Literackie»), cioè nulla di nuovo. [...] È indubbio che Grotowski e il suo Laboratorio esercitino un fascino, e si può scrivere contro di loro e criticarli. Ma ho l'impressione che l'autore di *Anti-Grotowski* si sia lasciato sedurre dall'ambizione di essere il primo eroico demistificatore di un fenomeno straordinario<sup>23</sup>.

In questo modo dunque incontriamo più di una volta, sul percorso creativo di Grotowski, Reduta e le persone ad essa direttamente collegate. Di solito, proprio queste persone sono quelle che meglio in Polonia lo hanno capito, alcuni di loro diventando — come si è visto — suoi amici e alleati.

III. Reduta fu per Grotowski l'unico *teatro sacro* realmente praticato a quell'epoca in Europa e in Occidente in generale. Indubbiamente più famoso era Habimah, con all'attivo soltanto uno spettacolo, *Dybuk*, realizzato da Vachtangov, come del resto *La principessa Turandot*. Altri singoli spettacoli vennero realizzati da altri teatri, come ad esempio l'allora ampiamente noto *Mistero di Santa Uliva* del 1933, nella messinscena di Jacques Copeau nella piazza di Santa Croce a Firenze, ma non si tratta di teatro sacro. Mi riferisco qui al concetto di *sacrum* così come è inteso dagli studiosi delle religioni, soprattutto grazie ai contributi di Rudolf Otto e di Mircea Eliade. Nonostante le differenze di interpretazione di questa categoria, una cosa li trova d'accordo, e cioè che il *sacrum* non deriva da nessuna forma di generalizzazione dell'esperienza, e che esso soltanto conferisce senso a tutti i fenomeni pertinenti alla sfera del *profanum*. Nella Polonia degli anni Ottanta, in cui il «sacro», sia sul piano dell'esperienza quotidiana che su quello ufficiale-istituzionale, è stato oggetto di una riappropriazione totale da parte della Chiesa cattolica romana, è necessario ricordarlo continuamente. Non è del resto casuale che, secondo un numero decisamente maggioritario di teologi, questa divisione dicotomica di tutti i fenomeni in *sacrum e profanum*

<sup>23</sup> T. Byrski, *Anti-Grotowski*, in «Kultura», n. 1, 1976.

«non esprime adeguatamente il modo in cui il cristianesimo vede il mondo e interpreta lo stesso»<sup>24</sup>.

Ma una tale dicotomia possiede un carattere tipologico e descrittivo, non teologico-confessionale. Pertanto, parlando di teatro sacro ci astraiano dalla confessione e dalla teologia. Proprio in questo senso furono teatri sacri per eccellenza sia il Reduta di Osterwa-Limanowski che il Teatro Laboratorio di Grotowski-Flaszen. La «sacralità» comprendeva in entrambi il rapporto con il lavoro, il processo creativo e infine l'opera. Quest'ultima, del resto, veniva nella pratica artistica, soprattutto nel Teatro Laboratorio, identificata con il «processo» più che con il «prodotto». Ma né i temi trattati dagli spettacoli né i loro protagonisti lasciavano supporre, ad un primo sguardo, l'esistenza di un tale carattere. La sacralità era codificata, come — ad esempio — nel teatro classico indiano, o nel Nō giapponese, nell'essenza stessa del teatro, nella domanda — per citare Osterwa — «che cos'è il teatro e qual è il suo scopo?»<sup>25</sup>. Agli inizi degli anni Venti il creatore di Reduta scrive nel suo diario:

Il teatro è il luogo dell'Offerta  
La 'rappresentazione' in teatro è l'Offerta.

È assai significativo che la parola «rappresentazione» sia stata scritta da Osterwa tra virgolette, e che l'attore sia stato definito «colui che si offre». Ma al contempo egli era perfettamente consapevole che nel teatro a lui contemporaneo, nel «nostro» teatro — come lo chiamava — «queste sono cose difficilmente immaginabili, purtroppo». Per questo, in un altro passo, si rivolgeva così agli attori suoi colleghi: «Se siete attori che si offrono per caso, per tattica, per comodità, e non per vocazione Divina, allora state lontani dall'altare coi vostri falsi sacrifici. Se lo siete solo perché imitate, spiate, osser-

<sup>24</sup> K. Rahmer - H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny* (Dizionario teologico), Warszawa, PAX, 1987, p. 402. Sui diversi significati attribuiti al concetto di «teatro sacro» vedi il volume miscelaneo *Dramat i teatr sakralny* (Il dramma e il teatro sacro), a cura di I. Stawinksa e altri, Lublin, Ed. KUL, 1988.

<sup>25</sup> J. Osterwa, *Raptularz 1918-1923* (Diario 1918-1923), Museo Teatrale di Varsavia, ms. D 52 II, f. 64 v.

vate coloro che si offrono, allora prestate con cura attenzione a come si fa»<sup>26</sup>.

Come racconta il famoso *Nāṭyaśāstra* (ossia *Trattato sul teatro*), risalente all'incirca agli inizi della nostra era e attribuito al vate Bharata, «un personaggio che si potrebbe chiamare il mitico pre-attore»:

Ecco che la natura del mondo, con la felicità e l'infelicità,  
Espressa con l'aiuto del gesto e degli altre tre  
Metodi di recitazione dell'attore, si chiama appunto teatro<sup>27</sup>.

Si può star sicuri che una tale definizione del teatro avrebbe trovato d'accordo entrambi i creatori del Reduta, come anche Grotowski e Flaszen.

Tra gli appunti ancora inediti di Osterwa si trovano dei versi molto indicativi, scritti di suo pugno, e risalenti certamente all'inizio degli anni Venti. Li riporto qui integralmente:

Glorificare l'Arte  
e con ciò  
Giovare alla Società Polacca  
e con ciò  
Adempiere alla propria missione  
ecco  
La ragion d'essere di Reduta

L'Arte  
è questo  
— Dio —  
— causa delle cause.  
Creatore del nostro mondo  
e degli altri nello spazio

— Forza —  
che fa ruotare la terra,  
il sole e le stelle

— Sapienza —  
che guida la vita  
e stabilisce il tempo

<sup>26</sup> *Ibidem*, f. 106 r.

<sup>27</sup> M.K. Byrski, *Nāṭya. O kształcie indyjskiego teatru klasycznego* (Nāṭya. La

— Bello —  
che ha forgiato l'uomo  
e la scansione dei ritmi

— Bontà —  
che ha costruito il cuore  
Gloria all'Arte<sup>28</sup>.

Proprio grazie a questi «versetti», come li definisce con sussiego il biografo di Osterwa, possiamo significativamente avvicinarci alla comprensione di parole che, alla luce della moderna cultura teatrale, suonano decisamente strane:

Il teatro è stato creato da Dio per coloro ai quali non basta la Chiesa. Il teatro è la viva storia del Bello-Armonia, cioè del Meraviglioso Accordo del Bene e del Bello con la Sorte-Destino. In teatro si offre l'obiettiva e nascosta Verità su Dio<sup>29</sup>.

È questa in fondo una precisa definizione dell'essenza stessa del teatro sacro. Lo stesso Grotowski confessò una volta a Jan Kott che «il vero grande regista è soltanto Dio»<sup>30</sup>.

Non a caso sia al Reduta che al Teatro Laboratorio, nonostante le differenze fondamentali che li dividono, sono state spesso attribuite una vita e un'organizzazione di tipo monastico. Mi permetto di citare ancora una volta Kott: «Non so se i membri del gruppo prestassero come i monaci il triplo giuramento, ma questo teatro funzionava come un convento. Grotowski esigeva dai suoi discepoli l'isolamento, l'obbedienza e l'esecuzione di esercizi al limite della tolleranza fisica»<sup>31</sup>.

Credo che basti. Non c'è bisogno di riferire le testimonianze di altri autori. Sarebbero del resto un'intera legione.

struttura del teatro indiano classico), Wrocław, BWA, 1986.

<sup>28</sup> Manoscritto della Raccolta Wierciński, Istituto d'Arte PAN, Varsavia, III 2, 59 (Reduta. Appunti di J. Osterwa).

<sup>29</sup> J. Osterwa, *Raptularz 1918-1923*, cit., ff. 91 e 92.

<sup>30</sup> Cfr. J. Kott, *Dwie strony. Grotowski albo granica* (Due facce. Grotowski o il confine), in «Dialog», n. 5, 1989, p. 148.

<sup>31</sup> J. Kott, *Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze...* (Perché dovrei ballare in questo tragico coro), in «Wiadomości» (London), 15.III.1970. Pubblicato in J. Kott, *Kamienny polok. Szkice* (Il torrente di pietre. Saggi), Warszawa, Nowa, 1981, p. 80.

Certo, negli anni Trenta esisté in Europa una visione di teatro sacro. La creò Antonin Artaud. Ma mentre Reduta riuscì a realizzare la sua idea di teatro sacro, con Artaud tutto ebbe termine con la sua visione e la sua profezia<sup>32</sup>.

Tuttavia, tutto sembra indicare che anche nel Reduta non esisté una concreta *tecnica metafisica* elaborata in modo coerente, nel senso in cui si manifestò ad esempio nelle «danze sacre» di G.I. Gurdjcev; secondo Grotowski l'attività di Gurdjcev rappresenta del resto l'unica esperienza di questo genere in tutta la cultura occidentale del XX secolo che ci sia oggi nota. In verità Reduta possedeva una propria *tecnica creativa*, elaborata autonomamente, soprattutto da Osterwa, ma è un fatto incontestabile che sul piano delle *tecniche metafisiche* andava molto peggio che non su quello delle *tecniche teatrali*. In altre parole per ciò che riguarda le prime, Osterwa e Limanowski svolsero un'attività che si potrebbe definire quasi amatoriale o semi-amatoriale, anche se costituì un tentativo molto nobile. Vorrei qui accennare ancora al fatto che altra cosa dalle *tecniche teatrali* e dalle *tecniche metafisiche* sono le *tecniche di recitazione* come quelle ad esempio del Nō giapponese o del Kathakali indiano. L'elaborazione di tali tecniche è assolutamente impossibile in un lasso di venti o venticinque anni, poiché sono necessarie centinaia di anni di lavoro ed esperienze di molte generazioni. Intraprendere questo percorso avrebbe dovuto portare alla nascita di una nuova *convenzione di recitazione*, così come è avvenuto nel caso del Nō e del Kathakali<sup>33</sup>. Ma Osterwa e Limanowski, Grotowski e Flaszen non ebbero in pratica nessuna possibilità di realizzare questo; a loro spettava soltanto aprire una strada, cosa che in effetti hanno fatto. In quanto teatri sacri, Reduta e il Teatro Laboratorio sono indubbiamente paragonabili. Non ci furono contemporanei equivalenti ad essi, in Europa come in America.

IV. Vorrei passare ora a menzionare le analogie e le differenze più caratteristiche tra Reduta e il Teatro Laboratorio per ciò che riguarda i diversi campi delle loro attività e la loro funzione sociale.

<sup>32</sup> Cfr. J. Grotowski, *Nie był cały sobą* (Non era interamente se stesso), in «Odra», n. 1, 1967, pp. 31-34.

<sup>33</sup> Mi baso su una conversazione avuta con Grotowski a Pontedera il 26 aprile 1988.

1. Cominciamo dall'aspetto più esteriore, quello che ha di solito un'influenza decisiva sull'opinione pubblica, ossia il problema della *ricezione*.

Oggi non si ricorda quasi più che Reduta e specialmente il Teatro Laboratorio si situarono — in misura significativa per scelta propria — ai margini della vita teatrale ufficiale, e la loro attività creativa venne considerata spesso come una *eresia* in rapporto al teatro ufficiale. Per Reduta, si può rimandare il lettore alle testimonianze citate in modo esauriente in entrambi i libri di Szczublewski. Per il Teatro Laboratorio invece, vale la pena di richiamarsi a Jan Kott, che in un testo del 1970 ha descritto il fenomeno nel modo seguente:

Ho visto il teatro di Grotowski sette o otto anni fa (cioè nel 1962 o nel 1963) a Opole [...]. La platea era limitata a venticinque posti, ma quella sera vennero a vedere *Akropolis* soltanto quattro o cinque ospiti da Varsavia e due ragazze della scuola locale. Vidi Grotowski una seconda volta tre anni più tardi, quando già si era trasferito a Wrocław [...]. Il numero degli spettatori era di nuovo limitato a trenta o quaranta, ma allo spettacolo del *Principe Costante* eravamo in non più di una quindicina. Grotowski aveva già all'epoca i propri seguaci e i propri nemici, ma gli uni come gli altri si potevano contare sulle dita di due mani. Per molti anni il teatro di Grotowski non contò nulla nella vita teatrale polacca, non riuscì neanche ad attirare i giovani. Era in Polonia, ma in realtà in Polonia non esisteva<sup>34</sup>.

Come si è detto, sia Reduta che il Teatro Laboratorio ebbero i propri irriducibili nemici, così come amici devoti e alleati, e questo sia tra i critici che tra il cosiddetto pubblico comune. Tra gli scrittori, Antoni Słonimski (a proposito di Reduta) utilizzò argomenti, e perfino espressioni e definizioni del tutto identici a quelli utilizzati per il Teatro Laboratorio, in testi da cui ci separano cinquant'anni di tempo e contesti politici, culturali completamente diversi. Tutto ciò può essere tanto divertente quanto istruttivo, e sicuramente testimonia del perdurare di certe attitudini o reazioni in alcune persone. Allo stesso modo, spesso appaiono delle definizioni simili e a volte del tutto identiche in autori che non sospettavano neppure della reciproca esistenza, alcuni di loro scrivendo del Reduta, altri — qualche decina di anni più tardi — occupandosi di Grotowski e del suo Teatro Laboratorio.

<sup>34</sup> J. Kott, *Czemu mam tańczyć...*, cit., p. 80.

E questo succedeva in ugual misura sia che i testi fossero a favore che contro, sia che esprimessero accettazione o fossero apologetici, sia che contenessero decise critiche o magari dileggianti condanne. Vorrei qui proporre questa singolare antologia, per forza di cose incompleta, di definizioni e dichiarazioni contrarie. All'apparenza può sembrare quasi un gioco divertente, ma mi premeva mostrare qualcosa di più profondo di un gioco. E dunque:

*Su Reduta e i redutiani*: «osterwini», «limanowskini», «la conventicola di Osterwa», «l'asilo di Limanowski», «la scuoletta del signor Osterwa» (Slonimski).

*Su Osterwa*: «Giulietto Fascinoso-Piccoletto»<sup>35</sup>, «Juliusz l'Invitato», «il principe dei Dilettanti», «priere del convento delle senza-talento», «Apollo parrocchiale». E infine: «il signor Osterwa non ci fa né caldo né freddo: non abbiamo intenzione di occuparci di una simile mediocrità»<sup>36</sup>.

*Su Limanowski*: «Miccio Fantoccio», «Mieczysław Miseria Limanowski» (Slonimski), «Mieczysław Toccato», «Dioniso locale», «gretto mistificatore» e «demonio, sebbene di minor calibro di Towianski»<sup>37</sup> (Slonimski), «del resto un vero pazzo» (Lechon)<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> La traduzione è qui letterale per far meglio risuonare l'appellativo nella sua natura derisoria. Nell'originale, «Julck Czarus-Maluszek», il primo è il diminutivo di Juliusz, il secondo significa «fascinoso», il terzo è il vero cognome di Osterwa e significa letteralmente «piccoletto» (NdT).

<sup>36</sup> [Mieczysław Grydzewski], *Na szarłcach Reduty* (Nelle trincee del Reduta), in «Wiadomości Literackie», n. 26, 1925. Con questo editoriale, il direttore del settimanale inaugurava una polemica contro Reduta.

<sup>37</sup> [Andrzej Towianski (n. 1798 nella regione di Vilna — m. 1878 a Zurigo). Missionario e riformatore religioso, nel 1841 fondò a Parigi un circolo radunando l'emigrazione polacca reduce dalla Rivolta del '31, e predicando l'avvento di una nuova era della Cristianità, in cui la Polonia avrebbe dovuto svolgere un ruolo messianico, per la cristianizzazione dei rapporti politici, accanto alla Francia. Il suo pensiero, che tanta influenza ebbe sui grandi della letteratura romantica polacca (Mickiewicz e Słowacki), mirava alla rigenerazione etica dell'umanità e a suo modo si ricollegava al pensiero sociale-religioso francese di L.C. de Saint-Martin, J. de Maistre, P. Leroux e altri. Figura controversa (si attribuiva, tra l'altro, poteri terapeutici), Towianski ebbe un'esistenza turbolenta. Dopo essere stato allontanato dalla Francia nel 1842, visse prima in Belgio, poi fu a Roma cercando invano di farsi ricevere dal papa, infine si trasferì in Svizzera, dove morì. La sua teoria sul perfezionamento dello spirito prevedeva un «triplice sacrificio» dello spirito, del corpo e dell'azione, attraverso il lavoro interiore e la grazia, infusa all'individuo dalla «colonna» degli spiriti luminosi. Osterwa fu un grande ammiratore dell'operato di Towianski, che conobbe grazie al libro di S. Pigoń su Mickiewicz e il circolo towianskiano, definito dallo studioso polacco «nel suo genere l'unico tentativo di organizzare un'aspirazione collettiva alla santificazione non vivendo in convento ma nella realtà quotidiana». Cfr. M. Lima-

In «Notizie Letterarie» del 14 giugno 1925 apparve l'articolo *Dai segreti di Reduta*, con il sottotitolo *Qualche ricordo e qualche monito*. Il suo autore, Jarosław Miciński, figlio di Tadeusz Miciński, aveva frequentato i seminari di studio che Limanowski tenne sia a Mosca negli anni tra il 1915 e il '18, che in altri luoghi della Polonia, Varsavia compresa; in seguito aveva lavorato nel neonato Reduta, tenendo anche un discorso alla presenza del gruppo e della cerchia di amici di Reduta, nel quarto anniversario della sua fondazione (29 novembre 1923); poi — dall'autunno del 1924 — lavorò come attore al Teatro Wojciech Bogusławski, la cui direzione fu allora rilevata da Leon Schiller. Agli occhi di Jarosław Miciński Osterwa appare come «un affascinante gaudente [...] che con il pathos brillante della sua voluttuosa dizione, capace di distruggere i più dotati, suggestionava la compagnia. Il Reduta degli inizi aveva ancora una qualche validità in quanto plagio di Stanislavskij». Più tardi — sempre secondo Miciński — era diventato un ritrovo per amoreggiare, sentire frottole e conferenze affogate in un pantano di ignoranza, mentre l'unica cosa valida restava una cucina assai gustosa.

Ho vissuto quell'orribile incubo redutiano, quello stesso che ha spinto Józef Poremba ad una morte suicida, e che ad altri ha fatto andare in cancrena il cuore, avvelenandoli con giornate di dodici ore di fannullaggine (perché l'indomani Osterwa potesse sfoggiare il suo sorriso da pagliaccio), e facendo provar loro piacere col phatos artificioso e col fraseggio inconsistente di Limanowski. [...] Osterwa è riuscito volutamente a trasformare a poco a poco la gente in suoi docili strumenti, nei quali non si può più scorgere nemmeno un briciolo di volontà, né di critica. [...] Dopo la fuga dei migliori, nel Reduta è restato un gruppo [...] di fedelissimi di Osterwa, ignoranti e snob, che sperperano il denaro pubblico [...] ammantandosi con l'ispirazione e l'apostolato artistico. Fissare muti il ritratto di Norwid o passare ore nel silenzio del bosco di Spala doveva evocare fremiti di ispirata creatività. [...] Nel lavoro strettamente teatrale Reduta era afflitta dall'insensatezza delle prove analitiche, spinte sempre fino all'estremo assurdo. [...] Reduta in quanto avamposto creativo nel campo teatrale è già finita da tempo. Quello che oggi esiste è solo finzione e fumo negli occhi. [...] L'ora è propizia perché le sfere competenti, anziché accordare sostegno a Reduta così come è oggi, verificando il dovuto e consigliando concretamente, aiutino

nowski-J. Osterwa, *Listy*, cit., pp. 71-72 (NdT).

<sup>38</sup> J. Lechon, *Dziennik* (Diario), Londra, Nak. Polskiej Fundacji Kulturalnej,

questa istituzione — ammesso che sia comunque ancora necessaria — ad uscir fuori dal marasma e dall'inerzia attuali<sup>39</sup>.

Slonimski e Miciński rappresentano posizioni manifestamente aggressive, offensive. Ma forse risulta ugualmente sintomatica l'opinione benevolmente scettica nei confronti di Reduta, rappresentata in modo molto esplicito, ad esempio, da Tadeusz Zeleński-Boy:

I meriti di Reduta nel territorio di Vilna sono senza dubbio molto notevoli. [...] Nondimeno dobbiamo prestare attenzione alle manifestazioni negative dell'attività di Reduta, conseguenti dall'atteggiamento del gruppo che si considera una sorta di «casta» teatrale privilegiata, che nessuno può permettersi di criticare. [...] Ciò che fa Reduta, deve essere sacro. È un vecchio errore di Reduta quello di apprezzare prima di tutti coloro che lodano acriticamente, per sdegnare invece quei critici che, sinceramente favorevoli, non sempre si trovano d'accordo con tutte le sue scelte artistiche. [...] Nella seduta che si è tenuta questo mese, e a cui erano invitati critici e amici del teatro, seduta che doveva essere dedicata alle *Nozze* di Wyspiński, i membri della compagnia, capeggiati da Limanowski, hanno rovesciato tutta una serie di accuse addosso alla critica «che critica», affermando che loro sanno bene quali errori compiono, e così via. [...] Scrivo questo perché dietro ai comportamenti di Reduta si nascondono dei pericoli, dei quali evidentemente non ci si rende conto. Sappiamo infatti come l'acriticità della critica significhi falsare la storia del teatro, e sono certo che Reduta non vuole questo<sup>40</sup>.

Con altri nomi e circostanze, sono rimproveri molto vicini a quelli più tardi indirizzati al Teatro Laboratorio. Perfino il tono del discorso è quasi identico.

Per concludere gli interventi su Reduta, ricordo ciò che disse Czesław Jankowski, noto scrittore di Vilna dell'epoca, nonché recensore teatrale della rivista locale «Słowa»: «Al Reduta il senso dell'umorismo era ben poco di casa»<sup>41</sup>.

Questo veniva detto nel maggio del 1929, in occasione del commiato della compagnia di Osterwa e Limanowski da Vilna. Mi sembra tuttavia di riascoltare le accuse di alcuni critici di Varsavia degli anni Sessanta contro la totale assenza di umorismo negli spettacoli

1967, vol. 1, p. 246.

<sup>39</sup> «Wiadomości Literackie», n. 24, 1925, p. 1.

<sup>40</sup> T. Boy (Zeleński), *Niedyskrecje teatralne* (Indiscrezioni teatrali), in «Kurier Poranny», n. 59, 1926, p. 5.

<sup>41</sup> Cz. Jankowski, *Reduta i Wilno* (Reduta e Vilna), in «Słowo», n. 109, 1929.

di Grotowski e nel Teatro Laboratorio in generale. Come dice Gombrowicz: «La Polonia, come si sa, un paese allegro: la gente [...] si tratta a barzellette e a lazzi giorno e notte, il riso imperversa in tutta la nazione»<sup>42</sup>.

Ma passiamo ora al Teatro Laboratorio. Le definizioni per certi versi più banali e più utilizzate sono: «Mistificazione» (con la maiuscola o la minuscola), «raggiro», «truffa». Quelle un po' più articolate:

«Grotowski non è un artista [...], ma il guardiano di un carcere itinerante per volontari, un geniale poliziotto che ha elevato il terrore e la tortura a fondamento della convivenza spirituale; è il creatore di un'utopia per masochisti, cioè di un mondo in cui il tormento pretende di essere un valore. Preferendo la violenza all'armonia, ha creato per i propri adepti un surrogato di vita spirituale: musica per sordi, visioni per ciechi, letteratura per illetterati, mistica per i materialisti. [...] 'Vai e non tornare mai più' — le ultime parole dello spettacolo suonano come un perfido invito. Se inoltre all'entrata o all'uscita del teatro si prendessero a pugni gli spettatori, allora sì che si accalcherebbero per entrare!» (Andrzej Kijowski, *Grotowski è un genio*, in «Tygodnik Powszechny», n. 41, 1971).

«Le 'ben note' tesi di Grotowski non sono altro che ovvietà rifritte» (Maciej Karpinski, *Anti-Grotowski*, in «Kultura», n. 44, 1975).

«[...] Lo dico da tempo che Grotowski dovrebbe essere sostenuto non dal Ministero della Cultura ma da quello della Sanità» (M.A. Styks, in «Życie Literackie», n. 50, 1975).

«Il guru Grotowski, i cui discorsi non si possono riassumere perché non hanno contenuto», «un blaterare», «discorsi oscuri», «noiosi e vecchi anche se di moda» (A. Slonimski, in «Tygodnik Powszechny», 29.2.1976).

Su *Apocalypsis cum figuris* del Teatro Laboratorio: «Grotowski mette in mostra sofisticate oscenità» (A. Slonimski). «A Wrocław un allestimento per poveri di spirito dal titolo *Apocalypsis cum figuris*. Questo cumulo di empietà più o meno ripugnanti è stato servito con grande abilità ginnica, ma nel complesso si può paragonare al-

<sup>42</sup> Cito da K. Miklaszewski, *Polska, jak wiadomo, kraj wesoly...* (La Polonia, com'è noto, paese allegro...), in «Życie Literackie», n. 38, 1988, p. 7 (corr. da Londra).

l'empietà del Romanticismo come lo scroscio d'acqua di un WC alle cascate del Niagara» (Associazione Internaz. Critici d'Arte, in «Tygodnik Powszechny», n. 40, 1975).

L'ultima opera teatrale di Grotowski è stata inoltre oggetto di attacchi da parte del massimo potere della Chiesa Cattolica in Polonia. Riporto a proposito un passo del sermone pronunciato dal Primate Stefan Wyszyński il 9 maggio 1976:

Quante volte la Polonia è stata minacciata nella sua libertà! E Dio ce l'ha sempre tenacemente restituita. È stato così nel '18, nel '19, nel '20, e così è stato dopo il '39. Dio ci ha restituito la libertà, e noi ora che ne facciamo? Per cosa la utilizziamo? Deve voler dire soltanto libertà di bere e di ubriacarsi, dell'alcolismo e della dissolutezza, libertà di rappresentare spettacoli teatrali ripugnanti? Come se i nostri artisti non fossero capaci di meglio che non un *Matrimonio in bianco*<sup>43</sup> o un *Apocalypsis cum figuris*. Nefandezze che vengono pubblicate e poi allestite nei teatri, e i polacchi, nonostante dicano che sono «una vera schifezza», le vanno a vedere, pagano il biglietto, siedono e sputano. Abbiamo riavuto la libertà per questo?<sup>44</sup>

Sicuramente qualche lettore avrà da obiettare che quella appena presentata sia una selezione unilaterale. Ed è un'obiezione del tutto comprensibile, tuttavia questa selezione è unilaterale per sua natura, visto che solo così si può far toccare con mano il fatto che in tutta la storia del teatro polacco nessun altro gruppo di teatro ha subito attacchi e accuse così vementi come è successo per Reduta e il Teatro Laboratorio. Ciò non significa voler parlare di una sorta di «lista nera», magari comune alle due compagnie: metodo questo molto sospetto e che costituirebbe una forma di rivalsa stupida, e oltretutto nella maggior parte dei casi anche postuma. Non si tratta di questo.

<sup>43</sup> [*Białe małżeństwo*, scritto da Tadeusz Różewicz nel 1974, prima rappr. 1975. Impietosa radiografia della famiglia attraverso le inquietudini sessuali di una adolescente (NdT)].

<sup>44</sup> Cardinal Stefan Wyszyński, Primate di Polonia, *Trzy wieży nad Polską...*, celebrazione di S. Stanislao, patrono della Polonia, Kraków, Skala, 9.V.1976. Il passo riportato si trova nel capitolo conclusivo, *Co dziś powiedziałby święty Stanisław całej Polsce?* (Cosa direbbe oggi S. Stanislao di tutta la Polonia?), del dattiloscritto conservato nell'Archivio Arcidiocesano di Varsavia, a p. 12. A questa singolare antologia andrebbero aggiunti l'articolo di A. Boniecki, *Grotowski w Paryżu — co sie komu kojarzy* (G. a Parigi — cosa vi ricorda?), in «Tygodnik Powszechny», n. 49, 1973 e quello di J. Wozniakowski, *Jeszcze Grotowski* (Ancora G.), in «Tygodnik Powszechny», n. 9, 1977. Tuttavia mi è impossibile citarli sia per frammenti che interamente, vista la loro lunghezza.

Nomi ed indicazioni bibliografiche dimostrano efficacemente come i brutali ed impietosi attacchi a Reduta e al Teatro Laboratorio facessero coalizzare spesso rappresentanti di posizioni e idee estremamente distanti tra loro. Sono aggressivi, in questo caso, marxisti («Trybuna Ludu»), cattolici e liberali («Tygodnik Powszechny», «Zycie Literackie»), conservatori e non appartenenti a nessun orientamento. A dar credito ai giudizi e alle opinioni riportati, sarebbe difficile non convincersi del fatto che l'esistenza di Reduta e del Teatro Laboratorio avesse provocato un abbassamento del livello artistico e nocimento alla vita sociale, per non parlare poi della loro attività artistica, sempre sospetta, non si sa bene per quale motivo. Ma si deve ammettere che tutto ciò è molto istruttivo. La cosa più importante è che da questa antologia di citazioni si evidenzia la particolare affinità di destini e di esperienze di questi due teatri accanto alle compresenti differenze che li dividono. A questa profonda affinità guarda appunto Grotowski quando, nel 1972, in occasione di una commemorazione di Osterwa organizzata dall'Accademia delle Scienze a Varsavia, riconosce:

L'aspetto più importante della sua attività era anche il più ridicolo. E questo ha richiamato la mia attenzione su Osterwa. Mi ha colpito chi ride di Osterwa. [...] E non parlo dei critici. Parlo dei colleghi di Osterwa. Chi ha continuato a crepare dal ridere fino a quando io ho potuto udirlo, cioè fino a molti anni dopo la sua morte? Chi aveva da raccontare unicamente che sistemava i riflettori secondo la situazione delle stelle? Chi parlava degli aspetti comici del suo lavoro nel gruppo? E delle sue idee bizzarre? O del fatto che egli si richiamasse a qualcosa che era totalmente irrealista, perché in contrasto con l'istinto del vero professionista che deve sapere a che cosa aspira, e in contrasto con la vita che richiede compromessi... Sì, proprio questo si sentiva, proprio questo ci raccontavano. Gli uomini del compromesso scoppiavano dal ridere.

Ma era un ridere disinteressato, perché si ride di un uomo ridicolo fino a che è in vita. Dopo, quando è già morto, si ride in maniera un po' diversa, direi — benevola. Quel riso era ancora oggi sarcastico, e ciò ha catturato la mia attenzione.

Non era un'irrisione a Osterwa come attore. Non ho mai sentito aneddoti pungenti su questo argomento. Ho sentito aneddoti su quella che lui riteneva essere la sua fondamentale vocazione nella vita. Non è difficile ridere di Osterwa, sebbene — per così dire — su un livello un po' differente da quello delle risate che sono giunte fino a me. Non è difficile — se si considera ciò che appartenne all'ultimo periodo della sua vita, quell'idea dell'associazione monastica ecc.

Sì, veramente tutto questo da un certo punto di vista si presta molto bene ad

essere deriso. Veramente è ingenuo, è confuso. Ma giuro che c'è qualcosa che mi commuove indicibilmente, come se fosse l'immagine di un'esistenza umana visuta da un uomo guidato da qualcosa di più forte degli istinti comuni: l'interesse, il successo, il ruolo di stare nel teatro.

Lo ha guidato un altro bisogno. Oggi capisco meglio il suo ultimo periodo piuttosto che il primo. Se lo prendessi come una filosofia o una lezione di fede mi sarebbe estraneo. Ma non lo sarebbe ciò che egli voleva. Capisco che cosa intendeva. Sentiva ormai una così grande repulsione per ciò che è il fango del teatro, il compromesso del teatro, il suo venderci, provava una così grande ripugnanza che voleva uscire da tutto ciò verso una diversa prospettiva, in cui l'uomo potesse incontrarsi con l'altro attorno a qualcosa che avesse un qualche senso, un qualche scopo, una qualche purezza, qualcosa di cui non ci si potesse vergognare.

A proposito di questo «bisogno completamente diverso» di Osterwa ha detto Grotowski: «lo interpreto come bisogno di senso. In generale». E alla fine del suo intervento, il creatore del Teatro Laboratorio così ha definito il suo rapporto con Osterwa: «E allora: nei dettagli è tutto apparentemente distante. Il metodo di lavoro. Una certa mentalità, che trova la propria espressione intellettuale in un modo o nell'altro. Ma alla sostanza delle cose, al suo nocciolo, sento una vicinanza umana, qualcosa di caldo, un grande rispetto. Di più del rispetto. Non ho conosciuto il suo fascino vero? eppure provo qualcosa che sarebbe troppo poco esprimere con la parola 'mi piace'»<sup>45</sup>.

In questo modo dunque, in Grotowski il rapporto di simpatia con Osterwa si identifica con la sua tradizione, con le sue scelte e le sue motivazioni. Per Grotowski tradizione significa sempre una situazione di dialogo: la continuazione attraverso la polemica, la fedeltà nel tradimento e il tradimento fedele, il sembrare «nei dettagli tutto diverso» (qui altamente significativo) mentre nella sostanza delle cose vi è una grande vicinanza e molto più che il rispetto.

Questo per quanto riguarda la critica. Vorrei ora segnalare gli ulteriori legami che uniscono il Teatro Laboratorio e Reduta.

2. Molto particolare è il rapporto con la cosiddetta riforma del teatro, con le avanguardie e con il pensiero dell'avanguardia nell'arte.

<sup>45</sup> J. Grotowski, *Osterwa po ćwierćwieczu* (O. venticinque anni dopo), in «Dialog», n. 9, 1972, pp. 114-115.

A proposito di riformatori e di riforma, agli inizi degli anni Venti Osterwa scriveva:

Provo molta comprensione per tutti i riformatori di qualsiasi disciplina. Posso non essere d'accordo ad esempio con Lutero, Calvino, Erasmo da Rotterdam, Hus ecc., posso persino condannarli o maledirli dal punto di vista della religione cattolica, ma non posso disconoscere loro la buona fede. La stessa cosa accade con la riforma del teatro. La comprendo, ma la ritengo insensata. Il teatro contemporaneo è la sopravvivenza di ciò che è stato il Vecchio Ordine religioso. Cristo non è stato un riformatore, ma il fondatore di un Nuovo Ordine che non ha rifiutato il Vecchio. Ecco allora che chi non rifiuterà il Vecchio Teatro, ma ne creerà uno Nuovo, sarà per me il Messia dell'Arte. (C'è stato qualcuno in Polonia di quella stoffa: Wyspianski, ma visse troppo poco e in una società crudele, in condizioni politiche terribili. La sua è restata soltanto una profezia). Tutti gli altri riformatori, impegnati a rivoltare vecchi stracci, a tingerli di nuovi colori, non valgono un soldo con tutti i loro sforzi.

Cambierà il teatro, cambiando la letteratura?

Cambierà, se si cambiano gli attori?

Cambierà, se si cambiano gli strumenti tecnici?

Cambierà, se si cambia il decoratore, il musicista, il regista?

Non cambierà nulla, andrà soltanto invecchiando<sup>46</sup>.

Con queste parole invece, in un discorso tenuto al Convegno Internazionale dei Giovani Scrittori a Parigi (febbraio 1967), Ludwik Flaszen descriveva le esperienze del Teatro Laboratorio: «La nostra attività può essere intesa come il tentativo di restituire al teatro i suoi valori arcaici. Non siamo moderni, al contrario, siamo quanto più possibile tradizionali. Per fare un gioco di parole, non siamo un'avanguardia ma una arrièrre-guardia. Accade a volte che siano le cose già avvenute ad essere le più sorprendenti. Ed esse colpiscono per la loro novità, maggiore quanto più è profondo il pozzo del tempo che ci separa da loro»<sup>47</sup>.

Parole che vanno interpretate letteralmente.

In questo senso, né Reduta né il Teatro Laboratorio appartenne-

<sup>46</sup> J. Osterwa, *Raptularz 1918-1923*, cit., f. 64 v. Cfr. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, cit., p. 204. Ricordo soltanto che uno dei testi contenuti nel vol. di Grotowski, *Per un teatro povero*, ha per titolo *Un Nuovo Testamento del teatro*, dove si potrebbe leggere un richiamo ad Osterwa nel senso indicato dal suo testo più sopra riportato.

<sup>47</sup> L. Flaszen, *Po awangardzie* (Dopo l'avanguardia), in *Teatr skazany na magię* (Il teatro condannato alla magia), introduzione di H. Chłystowski, Kraków-Wrocław, WL, 1983, p. 364. Prima apparso in «Odra», n. 4, 1967, p. 42.

ro mai alla Riforma del Teatro, né furono mai teatri d'avanguardia, sebbene siano stati sempre ritenuti tali. Furono invece, in epoche diverse, particolarmente *diversi, lontani* da tutti gli altri teatri, avendo preferito non lanciarsi in quella corsa alla novità e al primato che distingueva e fondava tutta l'avanguardia europea.

3. La riabilitazione del *lavoro* in entrambi i gruppi. Dove la creatività non è vista come l'effetto immediato dell'ispirazione e del talento, e neanche come mestiere, ma come tenace e, per sua natura, metodico lavoro su se stessi — in senso professionale e umano, qui identificati. Una tale concezione del lavoro si espresse in Reduta attraverso il richiamo al *Promethidion* di Norwid<sup>48</sup>, e trovò la sua piena giustificazione, in tutti e due i gruppi, nella loro storia.

4. Le analogie tra entrambe le organizzazioni e l'organizzazione corporativa. Una manifestazione esteriore di questo fatto è, tra l'altro, la nomina di Osterwa a Ministro Onorario della Corporazione di San Luca a Vilna, fondata dall'Associazione della Gioventù Accademica della Facoltà di Belle Arti dell'Università Stefan Batory di Vilna, che aveva contatti col Reduta, e i cui membri dipinsero le scene dei suoi spettacoli, presero parte ai dibattiti con i redutiani, allestirono mostre di propri lavori nell'edificio di Reduta a Pohulaniec.

È già stato qui sottolineato il carattere propriamente «conventuale» di Reduta, e poi del Teatro Laboratorio. In Reduta questo si è espresso, tra l'altro, nel principio diventato costume di darsi del «tu» (con l'eccezione di Limanowski e di Osterwa a cui ci si rivolgeva con «signor Miec» e «signor Juliusz»); nella veste-costume da lavoro a tunica, chiamata «abito redutiano» o «chalat» (una veste grigia lunga fino alle caviglie, stretta in vita da una corda, con le ma-

<sup>48</sup> [Cyprian Kamil Norwid (1821 vicino a Varsavia-1883 Parigi), grande poeta, drammaturgo, romanziere, si occupò anche di scultura, pittura e disegno. Appartenente alla seconda generazione dei romantici, la sua opera si situa tra il declino del Romanticismo e il primo fiorire del Positivismo. Inquieto viaggiatore, soggiornò anche a Roma e in America. Nel poema *Promethidion* (pubblicato a Parigi nel 1851), espone la sua filosofia dell'arte: un'arte fondata eticamente, in perenne tensione a conciliare l'attività intellettuale con quella manuale, il «colto» con il «popolare». Osterwa riteneva questo poema una vera e propria Bibbia dell'arte, e aveva fatto sua una frase del poeta che intendeva l'arte non come svago, né come insegnamento, «ma come il più alto dei mestieri di un apostolo e come la più piccola delle preghiere di un angelo» (*NdT*)].

niche ampie), realizzata da un disegno di Iwo Gall; nella cucina comune, in cui lavoravano a turno tutti i membri del gruppo. Il programma di sala di *Liberazione*, rappresentato a Vilna nel 1925, in forma che sia l'Istituto che la Compagnia si basavano «sulla condivisione dell'abitazione e di tutte le necessità quotidiane», e che avevano l'obbligo di «non far scrivere su manifesti e programmi i nomi degli attori che recitano negli spettacoli», poiché «al primo posto deve apparire la *causa* e la *cosa in sé*, anonima, invece della 'fama' personale degli interpreti». (Va aggiunto, tuttavia, che Reduta rinunciò all'anonimato a partire dal 1927).

Nel Teatro Laboratorio era del tutto diverso. Non venne mai imposta nessuna forma di comunitarismo, né abitativo, né conviviale, né di altro genere. Fin dall'inizio non ci fu anonimato per gli attori. Ma, allo stesso modo del Reduta, anche questo gruppo formò una *comunità di idee* che favorì la coesione dei membri del gruppo attorno al lavoro per un lungo periodo di tempo. Non senza motivo quindi, un critico di Wrocław, Wojciech Dzieduszycki, all'indomani dei primi spettacoli del *Principe Costante* nella primavera del 1965, parlò della compagnia di Grotowski come di un Reduta à rebours:

Non è un teatro [...]! È una setta! Un monastero di yogin dell'arte scenica. [...] Ma quali stimoli esteriori e interiori che servono a condurre il proprio corpo ad un tale stato di sottomissione! Questa è una processione contemporanea di flagellanti, fallicisti, yogin e fachiri allo stesso tempo, che si basa semplicemente su una straordinaria disciplina collettiva. Abbiamo già avuto nella storia del teatro polacco un'organizzazione con una simile disciplina: il Reduta di Osterwa (e non è solo un'associazione di idee dovuta al *Principe Costante*), solo che l'estetica del Reduta si trovava all'estremo opposto. I principi su cui era fondato il Reduta [...] conducevano all'idealizzazione del bello, celebravano l'apoteosi della nobiltà di spirito, tendevano alla completa egemonia dello spirito mistico sulla carne materiale. Osterwa si dedicò completamente all'elevazione dell'arte teatrale oltre il bello, fece del teatro un tempio, e della scena 'il luogo del compimento'<sup>49</sup>, ma non ha mai perso di vista il pubblico neanche per un attimo. Il 13 File esalta la sofferenza, il dolore, idealizza la bruttezza, penetra nell'interiorità dell'attore attraverso le azioni fisiche, lo strapazza, si accanisce su di

<sup>49</sup> [Avendo in odio la parola «teatro» e tutti i suoi derivati, Osterwa forgiò una nuova terminologia per Reduta, più idonea ad esprimere la sua idea di teatro, ma praticamente impossibile da tradurre mantenendo tutta la sua efficacia semantica e fonetica. Per fare un altro esempio, accanto alla scena, egli aveva chiamato la platea «luogo della presenza». Cfr. I. Guszpit, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie* (Attraverso il teatro – oltre il teatro. Saggi su J.O.), Wrocław, Wyd. ELS, 1989,

lui in nome del senso e dell'espressività di uno spettacolo che non è tale, poiché Grotowski non cerca mai di conquistarsi simpatie, di avvicinare a sé gli occasionali partecipanti alla funzione. Shocka lo spettatore? Naturalmente; lo insulta, lo fustiga, lo maltratta, perché gli attori di Grotowski recitano soprattutto per se stessi, per il proprio piacere di starsene rinchiusi in quel loro teatro. Questa è la cosa più strana ed incredibile. [...] È davvero un caso di impressionante dedizione all'arte! Un fanatismo degno del più alto riconoscimento, a prescindere dal fatto che questo teatro piaccia a qualcuno oppure no<sup>50</sup>!

Sorvoliamo sull'esattezza di questo discorso (che solleva dubbi specie in quei punti in cui l'autore parla del rapporto di Osterwa con lo spettatore); resta comunque un'efficace dimostrazione di ciò che ci interessa: le somiglianze e le differenze.

5. L'indiscusso carisma personale dei leader dei due gruppi, Osterwa e Grotowski<sup>51</sup>.

6. Il confronto tra il sodalizio Osterwa-Limanowski e quello Grotowski-Flaszen.

7. L'idea dello spettacolo rappresentato non per lo spettatore ma di fronte o *in presenza* dello spettatore, inteso come testimone<sup>52</sup>.

8. L'obbligo per gli attori di osservare il *silenzio* prima dello spettacolo: un'ora nel Reduta, trenta minuti nel Teatro Laboratorio.

9. La prima rappresentazione non significa la fine, ma l'inizio del lavoro. Ne consegue che il regista presenzia possibilmente a tutti gli spettacoli, e poi li analizza insieme agli attori. Allo stesso modo tutti i membri della compagnia, a turno, hanno l'obbligo di osservare lo spettacolo dalla platea.

10. L'eliminazione del suggeritore.

pp. 44 ss. (NdT)].

<sup>50</sup> W. Dzieduszycki, *Co o tym myślę?* (Che ne penso?), in «Odra», n. 6, 1965, pp. 85-86. Cfr. M. Orlicz, «Klasztorność» Reduty («Conventualità» del Reduta), in *Polski teatr współczesny. Próba syntezy* (Il teatro polacco contemporaneo. Un tentativo di sintesi), Warszawa, Druk. Współczesna, 1932, p. 125.

<sup>51</sup> Cfr. J. Szczublewski, *Zywoł Osterwy*, cit.; I. Guszpit, *Przez teatr – poza teatr*, cit.; Z. Osinski, *Grotowski i jego Laboratorium*, cit., pp. 258-264.

<sup>52</sup> Cfr. M. Limanowski-J. Osterwa, *Listy*, cit., p. 163; *Listy Juliusz Osterwy*, cit., pp. 51-54 (lettera a W. Orkan, l.X.1919); J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, in «Dialog», n. 8, 1969, pp. 64-74, trad. it. *Teatro e rituale*, in «Il Dramma», nn. 14-15, 1969, pp. 74-85.

11. L'eliminazione delle uscite degli attori per ricevere gli applausi alla fine dello spettacolo. Reduta faceva tuttavia delle eccezioni nel caso di attori famosi ospitati occasionalmente negli spettacoli.

12. La concezione dell'atto creativo come «confessione» ha avuto origine, prima del Teatro Laboratorio e unicamente per la storia del teatro polacco, proprio nel Reduta. Nel 1928 Michał Orlicz così ne scriveva: «Restando, nonostante tutta la sua indipendenza, sotto l'influsso della scuola moscovita di Stanislavskij, Reduta ha dimostrato col tempo che la reviviscenza altro non è che un atto di confessione dell'artista preanalizzato, purificato»<sup>53</sup>.

13. L'aspirazione di Osterwa e — più tardi — di Grotowski al superamento dei «confini del teatro», così come li si intende oggi. A questo proposito si può parlare, da una prospettiva diversa, di «uscita dal teatro». In Osterwa questa tensione era esistita fin quasi dall'inizio del Reduta, ma si è cristallizzata solo negli anni della guerra in progetti concreti: la trasformazione del Reduta in un'associazione artistica chiamata «Dal» e «Genezja»<sup>54</sup>. Grotowski a sua volta, all'inizio del suo percorso artistico, parallelamente al lavoro strettamente teatrale aveva condotto anche delle ricerche extra-teatrali (da solo o con un piccolo gruppo), e dal 1969 «era uscito» dal teatro<sup>55</sup>. Sia nel Reduta, come nel Teatro Laboratorio, vennero abbandonati, ad un certo punto, termini quali «teatro», «attore», «rappresentazione». Nel periodo strettamente teatrale del Teatro Laboratorio (1959-1969) il compito fondamentale del regista era quello di creare per l'attore le condizioni ottimali per l'atto creativo, nonché quello di provocare un incontro particolare tra l'attore e lo spettatore. Il teatro, così concepito, diventava soprattutto un luogo di incontro, in cui lo spettatore doveva «aprirsi» davanti all'attore non come «spettatore», ma come uomo, confrontarsi cioè con lo spettacolo attraverso tutto

<sup>53</sup> M. Orlicz, *Kult ideału w teatrze* (Il culto dell'ideale nel teatro), in «Słowo», n. 45, 1928.

<sup>54</sup> Cfr. J. Szczublewski, *Zywoł Osterwy*, cit., pp. 481-534.

<sup>55</sup> Cfr. *Instytut Laboratorium. Teksty*, Wrocław, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, 1975; L. Kolankiewicz (a cura di), *Na drodze do kultury czynnej. O działalności Instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977* (Sulla via della cultura attiva. L'attività dell'Istituto T.L. di Grotowski negli anni 1970-1977), Wrocław, Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1978; J. Kumięga, *The Theatre of Grotowski*, London-New York, Methuen, 1985, trad. it. *Il teatro di Grotowski*, Firenze, La Casa Usher, 1989.

se stesso, il corpo, l'anima, lo spirito. In questo stava il postulato iniziale di Grotowski, il «ridursi all'uomo». Per realizzare questo postulato Grotowski sarebbe dovuto uscire dal teatro oppure, se si vuole, avrebbe dovuto portare il suo teatro all'inevitabile superamento dei propri confini.

14. Sia in Reduta che nel Teatro Laboratorio il lavoro, l'attività artistica, veniva inteso come *attività iniziatica*. Ma mentre nel Reduta si tendeva a uscire dal teatro verso lo spirito, nella convinzione che l'uomo si santifica «nello spirito e attraverso lo spirito», nel Laboratorio invece si tendeva alla «riabilitazione del corpo», cioè alla santificazione dell'uomo attraverso il corpo<sup>56</sup>.

15. Oggi sembra ormai chiaro che sia Reduta che il Laboratorio si collocino nella corrente (intesa in senso largo) del *romanticismo* nel teatro e nella cultura polacchi.

16. Mi soffermerò ora un po' più dettagliatamente sulla questione dei viaggi. Gli storici del teatro polacchi conoscono già qualcosa sugli spostamenti di Reduta per il paese con gli spettacoli (notizie al riguardo si trovano specialmente in *Il teatro polacco contemporaneo* di Orlicz e in *Vita di Osterwa* di Szczublewski), ma attualmente uno dei compiti che li attendono è la raccolta e l'elaborazione monografica delle testimonianze relative al pellegrinaggio redutiano degli anni 1924-1939, che si trovano sparse in fonti diverse (soprattutto nella stampa del periodo tra le due guerre). Si sa che Osterwa attribuiva grande significato a questi viaggi, vedendo in essi uno degli scopi principali di Reduta, e forse anche lo scopo principale, poiché si trattava di un'attività pubblica, sociale. Per questo realizzò quei viaggi con ostinazione per più di una decina d'anni, fino allo scoppio della guerra. Molto bello e significativo risulta essere a proposito il commento di un testimone, invitato da Osterwa ad una spedizione, autore di splendidi reportage di quel viaggio, pubblicati dapprima sulla rivista di Cracovia «IKC», e poi, l'anno seguente, nel volume *Geografia del cuore*. Zigmunt Nowakowski, questo il suo nome, nel 1947 scrisse sul settimanale londinese di lingua polacca

<sup>56</sup> Z. Osinski, *Grotowski i jego Laboratorium*, cit., pp. 275-282.

«Lwów i Wilno»:

Il leggiadro Juliusz Osterwa, l'attore più lieve del mondo, è un uomo di meriti enormi. Si diceva un tempo che Kraszewski aveva insegnato a leggere ai polacchi. Credo che, senza la minima esagerazione, si possa dire che Osterwa ha insegnato ai polacchi ad andare a teatro. Il suo Reduta ha arato con il suo aratro tutta la Polonia, in particolare i territori dei confini orientali, giungendo lì dove il teatro o non c'era mai stato, o vi era esistito due secoli fa, in forma di teatro privato di corte, o scolastico, di oratorio, dei Gesuiti, dei Basiliani, dei Teatini, ecc. L'opera in tre volumi di Karol Estreicher, *Teatri in Polonia*, che riporta minuziosamente in ordine alfabetico tutti i percorsi compiuti dal teatro nel nostro paese, dovrebbe essere completata da qualcuno, dopo Estreicher, che dedicatesse un quarto volume esclusivamente ai viaggi di Reduta. Osterwa ha recitato dovunque. E l'avverbio «dovunque» è qui assolutamente al suo posto. Ha recitato, ad esempio, a Kamień Koszyrski, sul fiume Lug (se ben ricordo). Vi ha recitato più di una volta, ed ogni volta gli abitanti di Kamień Koszyrski l'hanno aspettato, e l'hanno accolto col calore che si riserva ai vecchi amici. Forse quando ancora quel luogo apparteneva ai principi Sapiehow locali, venne rappresentato uno spettacolo amatoriale, ma si tratta di tempi lontani, già dimenticati all'epoca in cui Reduta ha visitato sistematicamente quei paesi sperduti. Osterwa ha recitato in località che non possedevano edifici teatrali, come ad esempio a Turmonty, in cui vennero utilizzati come scena la sala d'aspetto e il buffet della stazione ferroviaria. Quando arrivava un treno, bisognava sospendere lo spettacolo, anche per permettere ai doganieri (visto che Turmonty era una stazione di confine) di eseguire i loro controlli. Ripartito il treno, si riprendeva.

Spesso e volentieri le condizioni tecniche imponevano agli attori e alle attrici di cambiarsi e truccarsi nel loro vagone, dal quale uscivano per recarsi in 'teatro', attraversando la città col fango e la pioggia, ed era particolarmente strano vedere quella processione in cui si potevano incontrare Maria Stuarda e Rizzio, Feniksana e Mulej e Fernando e Zara e Estrella e Rosa...

A Włodzimierz Wołynski, al termine dello spettacolo sul mistero pasquale, una vecchia ebrea baciò la mano alla Kunina, che aveva interpretato la Madre di Dio. A Luniniec, a Sarny, a Ostróg, a Krzemienic tutti aspettavano l'arrivo di Reduta, ed era sempre una grande festa: arrivava il teatro, il teatro vero!

La compagnia di Reduta viaggiava con un treno composto da un vagone passeggeri e un vagoncino merci per le scenografie, e con una buffa automobile che diventava l'unico mezzo di locomozione là dove il treno non arrivava. [...] Su invito di Osterwa, ho viaggiato in lungo e in largo per i territori di frontiera, e devo a quel piacevole girovagare la conoscenza diretta di molti fiumi e laghi, in cui mi sono bagnato [...]. Per me è stato un piacere, per Reduta un lavoro spaventosamente duro, in condizioni indicibilmente difficili sotto ogni aspetto. Ecco, prendiamo ad esempio una cosa come questa: un attore consegnava la biancheria da lavare in un posto, si faceva risuolare le scarpe dal calzolaio in un altro posto, riaggiustare e stirare i vestiti dal sarto in un terzo posto, e tutto ciò in attesa che Reduta si fermasse in un altro posto ancora. Queste erano le stesse con-

dizioni in cui andava in giro, per le terre di frontiera, Osterwa, il capriccioso, chimerico, corrotto amante di Melpomene, il divino di Varsavia, amato in tutte le nostre città, Przechodzień, Fircyk, Fantazy [personaggi interpretati da O., NdT] dall'incommensurabile forza di volontà, deciso a teatralizzare la Polonia, a mostrare il teatro agli sguardi stupiti della provincia più profonda e dimenticata. Avrebbe potuto abitare sui Viali o a Saska Kępa [quartieri alti di Varsavia, NdT], respirare il profumo di un successo costante, raccogliere tutti i fiori e i sospiri delle platee di Varsavia, ma preferì invece queste sfacchinate, questa seminagione, questo raccolto in giro per i campi senza strade della Volinia, per le paludi della Polesia, nelle regioni più estreme della Repubblica<sup>57</sup>.

Il Teatro Laboratorio si è rifatto a Reduta anche in questo. Nel 1979 Grotowski si richiamò direttamente all'idea e all'esperienza del Reduta per giustificare la scelta della compagnia del Teatro Laboratorio di accettare quella sfida nell'ambito del suo programma di «stretto praticismo programmatico»:

Ci troviamo davanti ad un importante — e radicale nelle sue conseguenze — nuovo orientamento nei confronti del nostro pubblico. [...] Siamo a Wrocław, siamo a Roma, siamo a New York e sento che dovremmo essere, allo stesso modo, a Siedlec, Skierniewice, le nuove città della provincia, nella Polonia che ha aspirazioni, la *Polonia di frontiera*. Dobbiamo uscire dallo schema metropolitano, dal circolo ristretto delle élites ormai sature. [...] Il nostro programma di visitare i territori di frontiera è in sostanza un *programma redutiano*. Quello di «zone di frontiera» è un concetto relativo: non sono fasce di confine, ma ciò che noi tradizionalmente definiamo «di frontiera» in altri paesi viene chiamato «l'interno».

Il ruolo delle zone di frontiera nella cultura polacca è un importante materiale di riflessione. Un destino. Entrare nel destino degli uomini, così va inteso il nostro stretto praticismo programmatico. E c'è inoltre la Polonia che ha delle aspi-

<sup>57</sup> Z. Nowakowski, *Pan Juliusz* (Il signor Juliusz), in «Lwów i Wilno» (London), n. 25, 1947, p. 1; cfr. dello stesso autore: *Geografia serdeczna* (Geografia del cuore), Warszawa, Gebethner i Wolff (1931). Sui viaggi di Reduta, oltre ai già menzionati, hanno scritto: I. Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie* (Ricordi di J.O.), pp. 62-71; I. Rowicka-Kunicka, *Wakacje Reduty w Spale. Rok 1923* (Le vacanze del Reduta a Spala. Anno 1923), pp. 91-99 e B. Nycz, *Teatr czy uniwersytet?* (Teatro o università?), pp. 191-203, in AA.VV., *O Zespole Reduty 1919-1939*, cit.; J. Ciecierski, *Zwyczajne życie aktora* (La normale vita di un attore), Kraków, WL, 1989, pp. 141-142 e 198-202. [A questo proposito mi sembra opportuno segnalare anche il rapporto che E. Wiercinski, regista, allievo di Reduta e collaboratore di Osterwa, redasse nel 1924 sul primo viaggio di Reduta nei territori orientali, poiché si tratta, a mio avviso, di una fonte tra le più esaurienti ed interessanti per la conoscenza della vita del gruppo, della sua ideologia, delle condizioni di lavoro, delle realizzazioni. Il testo è apparso sulla rivista «Pamiętnik Teatralny», a. XXXV, quad. 1 (137), 1986,

razioni... come la mia Rzeszów, quando vi sono cresciuto, quando ancora era una piccola città... E dunque, così come a Wrocław, o nei più diversi paesi, anche nella Polonia «di frontiera» dovrebbero apparire *L'albero delle genti, Alla Dostoevskij, Viaggio in Oriente e Apocalypsis cum figuris*<sup>58</sup>.

Nell'ottobre del 1979 il gruppo di Wrocław cominciò a realizzare il suo programma: *Cinquant'anni dopo Reduta. Il Teatro Laboratorio in viaggio per il paese*.

Le sette località toccate in questo viaggio sono evidentemente in relazione solo simbolica col Reduta, visto che il gruppo di Osterwa aveva visitato ripetutamente centinaia di luoghi, arrivando a dare in tutto circa settemila spettacoli.

All'inizio del 1981, Tadeusz Burzynski informava i lettori della «Gazzetta dei lavoratori»: «Si è scritto e si scrive molto dei viaggi e dei successi all'estero del Teatro Laboratorio di Wrocław. Sono invece meno noti i viaggi, sempre più frequenti nella pratica di questo gruppo, all'interno del paese, in visita a centri culturalmente ambiziosi. In questo modo, tra l'altro, il Laboratorio si lega alla tradizione del Reduta di Osterwa, di cui si sente ad un certo livello l'erede»<sup>59</sup>.

A causa della morte di uno dei principali attori e animatori del Teatro Laboratorio, Antoni Jahołkowski (scomparso il 1° settembre 1981 a Wrocław), e degli avvenimenti politici in Polonia, non si poterono realizzare i viaggi previsti. Nel corso di tutta l'impresa *Cinquant'anni dopo Reduta*, i partecipanti-spettatori poterono conoscere un testo, prodotto dalla compagnia del Laboratorio, che dice molto sul Reduta come tradizione eletta come propria dal gruppo di Wrocław. Per questo motivo lo riporterò qui per esteso:

Il teatro di Reduta, fondato sotto la direzione di Osterwa nel 1919, ha dato un volto nuovo a questa arte in Polonia. È stato un'istituzione innovatrice, di ricerca, un istituto dell'arte teatrale in cui si lavorava secondo principi organici, tecnici, etici. Non uno svago, non solo un mestiere, non delle creazioni effimere frutto di un'improvvisa ispirazione, ma un tenace e metodico lavoro su se stessi, in senso professionale e umano — questo era il teatro per Osterwa e per i redu-tiani. Il nostro simbolo — il segno dell'infinito stilizzato — l'abbiamo preso da

pp. 49-70, a cura di Anna Chojnacka (NdT)].

<sup>58</sup> J. Grotowski, *Teatr Laboratorium po dwudziestu latach*, cit.

<sup>59</sup> Tabu (T. Burzynski), *Teatr Laboratorium podróżuje szlakiem Reduty* (Il T.L. in viaggio sulla scia di Reduta), in «Gazeta Robotnicza», n. 1, 1981.

Reduta. Al posto della lettera «R», nel nostro simbolo appare la lettera «L». Dal punto di vista dello stile delle realizzazioni artistiche, Reduta è lontana da noi, ma ci è vicina nello stile dell'agire. E fin dall'inizio della nostra quasi ventennale attività, è da lì che abbiamo tratto ispirazione. Perché era un luogo di iniziative atipiche, che in modo nuovo collocavano la vocazione teatrale tra le vocazioni dell'uomo sociale. Alla fine degli anni Venti, Reduta intraprese una grande e sistematica tournée lungo i «territori di frontiera», come si chiamavano all'epoca. A cinquant'anni di distanza noi vogliamo ricollegarci anche a quell'iniziativa. Non casualmente, non per un obbligo formale e non per mancanza di altri impegni decidiamo di visitare centri piccoli e meno piccoli del paese. «Dobbiamo uscire — come dice Grotowski — dallo schema metropolitano, dal circolo ristretto delle élites sature». Dobbiamo «fare un salto nel profondo» del paese. Il contatto con la Polonia che ha ambizioni, la Polonia «di frontiera» è necessario al nostro lavoro su noi stessi. E speriamo di essere altrettanto utili al suo lavoro su se stessa<sup>60</sup>.

Indubbiamente sono esistite somiglianze, a volte analogie, tra Reduta e il Teatro Laboratorio, specialmente per quel che riguarda lo «stile dell'agire». Indubbio è il fascino che Reduta ha esercitato su Grotowski, ispirandolo nei modi più diversi. D'altro canto, non avrebbe molto senso confrontare tra loro gli spettacoli dei due gruppi. *Il Principe Costante* o *Kordian* per la regia di Osterwa e di Grotowski hanno proposto stili, estetiche, tendenze completamente diversi. Dunque all'apparenza c'erano solo divergenze, ma «nella sostanza delle cose» vi era vicinanza e un «grande rispetto», anche più del rispetto. La sostanza di questo legame è stata colta con molta efficacia da Tadeusz Byrski in un suo ricordo su Limanowski: «Hanno in comune non tanto i prodotti finali, tangibili — no, ma quello che è il suo [del T.L.] pane quotidiano, ciò di cui vive, da cui trae linfa, ciò che vede nell'attore, e dunque non solo il mestiere, che esige la tecnica più alta, ma soprattutto la vocazione. E il pubblico è lì perché possa aver luogo davanti a lui il *Grande Mistero*»<sup>61</sup>.

Concludiamo queste riflessioni affermando che Reduta e il Laboratorio sono legati tanto dalle loro aspirazioni quanto da ciò che non hanno voluto, e che hanno nella pratica rifiutato, sia in teatro che nella vita.

<sup>60</sup> Dattiloscritto gentilmente messo a disposizione dal Teatro Laboratorium. Durante il viaggio di solito di questo testo venivano fatti dei riassunti oppure se ne leggevano dei frammenti.

<sup>61</sup> T. Byrski, *Liman* in «Wiecz», nn. 7-8, 1971, pp. 159-160.

V. Tutte le riflessioni fatte finora sembrano poter autorizzare alcune osservazioni a proposito dell'atteggiamento del Laboratorio nei confronti della tradizione. Si tratta di un atteggiamento sempre attivo, dinamico. Per questo, tra l'altro, l'immagine di Reduta riflessa dai discorsi dei membri del Laboratorio è sempre modellata sulla propria immagine e sulle analogie riscontrabili in una data fase delle ricerche. Si potrebbe pertanto affermare che non è stata Reduta a creare il Teatro Laboratorio, ma che è successo esattamente il contrario: è il Teatro Laboratorio ad aver creato una *propria immagine* di Reduta, un'immagine che ha subito del resto diversi aggiustamenti e modifiche. E così, ad esempio: se nel periodo strettamente teatrale (1959-1969) per il Laboratorio ha un significato fondamentale il Reduta dei «tentativi di condurre ricerche a lungo termine sul mestiere dell'attore», nonché quello del «mestiere e la vocazione attraverso il mestiere», negli anni successivi vennero accentuati di Reduta soprattutto l'ethos, la sua idealità, l'immagine di Juliusz Osterwa, particolarmente dell'ultimo periodo della sua vita, quando tentò di progettare una fattiva «uscita dal teatro». Questo non vuol dire però che non si tratti di una relazione costante, quella tra il Laboratorio e Reduta. E inoltre questa immagine non è mai stata in contrasto con la conoscenza storica su Reduta, con ciò che si poteva sapere da fonti dirette e da studi. Al contrario. Il Laboratorio ha invece piuttosto operato una scelta di temi che sentiva più vicini a sé e ai propri interessi, passando successivamente alla loro «interiorizzazione» (come in psicologia si definisce questo genere di processo) e alla contemporanea collocazione in un contesto nuovo: quello creato dai propri bisogni e dalle proprie esperienze. È anche su questo che si basa il dialogo creativo con la tradizione, ovvero quel dialogo in cui — come osserva Maria Janion — «non è la tradizione che domina noi, ma siamo noi a dominare la tradizione [...]»<sup>62</sup>.

Il processo di appropriazione della tradizione del Reduta, e in generale della tradizione, messo in atto dal Laboratorio e dallo stesso Grotowski, rappresenta un esempio eloquente di dialogo creativo. Un esempio forse anche tra i più chiari di ciò che la Janion ha definito come il «procedere dal discendente al progenitore» e che,

<sup>62</sup> M. Janion, *Odnawianie znaczeń* (rinnovare i significati), Krakow, WL, 1980, p. 71.

secondo quanto afferma Jerzy Szacki, testimonia il «potere non dei morti sui vivi, ma dei vivi sui morti»<sup>63</sup>. Cosa che sta alla base dell'accezione soggettiva di tradizione, ossia della tradizione nel senso proprio del termine.

VI. Ho lasciato per ultima la questione relativa alla disciplina di cui mi occupo da venticinque anni: la storia del teatro. Una questione che si può riassumere nella domanda: come scrivere oggi la storia di Reduta e la storia del Teatro Laboratorio?

Per quanto riguarda la prima, fortunatamente si è conservata la brutta copia di una lettera di Osterwa indirizzata a Eugeniusz Swierczewski, suo collaboratore per molti anni, che fu tra l'altro segretario letterario di Reduta. In questa lettera, del maggio 1941, Osterwa prepara Swierczewski alla compilazione della storia di Reduta, e bisogna notare che si tratta di una preparazione straordinariamente onnicomprensiva. La lettera mostra inoltre il grande significato che Osterwa attribuiva al compimento di questa missione, quali esigenze e aspettative avesse.

Eccone il testo:

So che stai lavorando sodo, ma che stai anche lavorando — come mi hai scritto — su Te stesso, per colmare certe lacune... Mi rammarico di non poterTi vedere e parlare di persona, per farTi aprire gli occhi sulle nostre principali lacune e per poter pensare insieme al rimedio da porvi. Forse, tra breve, circostanze più favorevoli lo permetteranno. Per il momento Ti voglio informare che sono di nuovo molto impressionato dalla lettura della *Vita di S. Domenico*, scritta da Jacques Petitot, domenicano [...]. Leggo, e a volte mi sembra di leggere le cose che più sono vicine ai miei pensieri di oggi. Se si sostituisce il termine chiesa con il termine teatro, e vescovo con direttore di teatro, canonico con attore, ordine con compagnia, convento con Reduta, priore con regista, officiante con attore, monaco con attori minori, frate converso con macchinista, clero con attori, premostratensi<sup>64</sup> con redutiani, regola con regolamento, cappella con scena, sermone con recita... apostolato, missione, ecc. — in realtà questo libro si legge come se... come se l'avessi scritto Tu [...]. A causa di numerose circostanze simili, Reduta è stata vicina alla storia dell'Ordine francescano di Assisi. Io adesso

<sup>63</sup> J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki* (La tradizione. Rassegna di una problematica), Warszawa, PWN, 1971, p. 150.

<sup>64</sup> Ordine religioso di canonici regolari fondato da S. Norberto nel 1120 a Prémontré, presso Laon, secondo la regola di S. Agostino. Ebbe poi dal successore di Norberto, Ugo di Fosses, un ordinamento e delle consuetudini esemplati su quelli dei cisterciensi. Scopo dei premostratensi è il servizio liturgico del coro e il ministero

lavoro sul... *Dal*<sup>65</sup>, straordinariamente vicino alla storia, ai problemi e ai fatti che hanno sconvolto la Francia meridionale agli inizi del XIII secolo. Sto anche pensando alla creazione di una confraternita: i fratelli di S. Genesio, e se Ti scrivo tutto ciò è perché penso che solo Tu potresti scrivere un libro, come l'opera di Petitot... sui vent'anni di Reduta.

Sul *Dal* Ti farò presto sapere qualcosa, mentre su Genesio, se vorrai... ma per questo c'è ancora tempo. Intanto potresti prepararTi e bene a scrivere su Reduta, una volta raccolti tutti i dati che del resto Ti farei avere. I dati più importanti li hai in Te stesso, perché eri presente, e sai tutto quello che è avvenuto, anche quando non eri 'fisicamente presente'. Proprio ora che non hai impedimenti di sorta, che hai l'esperienza, e che sei in un certo qual modo obbligato a indagare fino in fondo e a trarre conclusioni definitive — fino all'inevitabile confine di un certo periodo storico — proprio ora potresti dare giudizi equanimi e descrivere accadimenti e opere i cui germogli sono appena sbocciati e — se Dio vuole — crescono, fioriscono, cominciando a dar frutti. Bisognerebbe soltanto stare attenti e aver cura di guardare il passato non solo con i sensi, ma come si guarda ad un'opera dello spirito.

[...] Ci si può risparmiare, a se stessi e agli altri, di mostrare l'immagine e di raccontare di quel purgatorio sotterraneo, pieno di fango infernale, che più di una volta ci ha sfiorato entrambi...

Nel prepararTi a scrivere l'opera, accanto alle tracce della vita di Reduta, racchiuse da qualche parte in una cassa, e accanto alla Tua personale esperienza di Reduta, troveresti molti spunti spirituali interessanti leggendo con attenzione: 1. *Le opere apostoliche*; 2. *Le confessioni* di S. Agostino, sulla regola di S. Benedetto, sull'ordine di S. Francesco e la *Vita di S. Domenico* di Petitot; non Ti sarebbe d'ostacolo inoltre conoscere la scuola di Rabindranath Tagore, che ha in sé qualcosa della scuola pitagorica, sebbene sia nostra 'contemporanea'. Se Ti sollecito a leggere le indagini di Petitot sulla vita di S. Domenico — e se io stesso mi emoziono e sottolineo certi pensieri contenuti nel libro — non è perché ab-

pastorale tra il popolo.

<sup>65</sup> [«Dal», che letteralmente, significa «lontananza», nel senso di spazio e tempo proiettati in avanti, è il primo nome del gruppo progettato da Osterwa quale successore di Reduta, e compare nei suoi scritti (*Lettere e Diari*) a partire dal 1940, in un periodo per lui di enormi rivolgimenti interiori, di profonde meditazioni sul senso della propria carriera artistica, nonché di grandi sofferenze causate dalla guerra. In questo progetto Osterwa abbraccia totalmente l'utopia dell'ordine monastico, estendendo il raggio d'azione del gruppo oltre l'ambito dell'edificio teatrale e oltre lo specifico dello spettacolo. Tra i compiti assegnati al gruppo — secondo quanto riporta anche I. Guszpit — vi sono dimostrazioni di lavoro e l'istituzione di «luoghi del vivo verbo» (teatri) nei territori polacchi (I. Guszpit, *Przez Teatr*, cit., pp. 39 ss.). Ma la funzione principale del «Dal» resta quella pedagogica: formare giovani generazioni di attori in grado di portare in tutti i teatri del paese l'idea di un teatro al servizio, in senso religioso, della parola. Sia il «Dal» che la sua successiva versione della confraternita dei Genesiani restarono comunque soltanto dei progetti; Osterwa non riuscì mai a trovare una sede per questo gruppo e si limitò a riunirlo periodicamente, subito dopo la fine della guerra, nella sua casa di Cracovia, come testimonia anche il grande

bia intenzione di imitarlo e voglia quindi prepararTi a questo... mi emoziona il fatto che questo libro mi sia giunto in mano proprio mentre stavo riflettendo con preoccupazione sul futuro. Un'emozione simile la provai allo «Studio» moscovita, come ho anche scritto *Te presente nei ricordi su Stanislavskij*; e anche di recente, durante la Pasqua, ho vissuto alcuni momenti straordinari, rinchiuso per mia volontà per tutta la Settimana Santa nel convento dei Padri Domenicani, in quell'edificio attorno al quale vagai da ragazzo, dopo le mie prime delusioni sul nuovo cammino intrapreso... quello del teatro. E allora questo soggiorno in convento e questo libro — detto tra noi — non certo scritto solo per me e allo scopo di imitarlo, sono il segnale che è ora di accostarsi con determinazione all'obiettivo che ci si è prefissi, con coraggio, senza tentennare, e cominciare a pensare a come conciliare le strade del teatro antico e della Chiesa eterna. Ho già iniziato per mio conto questo lavoro, e il convento e il libro mi danno sostegno<sup>66</sup>.

Traduzione di Marina Fabbri

attore polacco Tadeusz Komnicki, allora giovanissimo adepto del «Dal». (Ndr)].

<sup>66</sup> *Listy Juliusz Osterwy*, cit., pp. 250-253 (a E. Świerczewski, 13.V.1941).