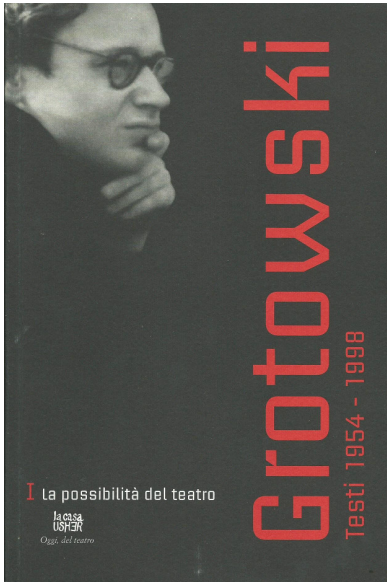


Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*. Volume I. *La possibilità del teatro (1954-1964)*, traduzione italiana di Carla Pollastrelli, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2014, 262 pp.



[Marco De Marinis] Quella inaugurata dal volume arrivato da poco in libreria è un'impresa editoriale e culturale di eccezionale rilevanza, che spero ottenga la risonanza che merita (anche se un legittimo pessimismo indurrebbe purtroppo a dubitarne). Grazie allo sforzo congiunto di Fondazione Pontedera Teatro e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, nelle persone di Mario Biagini e Thomas Richards, e all'impegno straordinario della traduttrice-curatrice Carla Pollastrelli, verrà messa in rapida sequenza a disposizione del lettore italiano un'amplessissima scelta, in quattro volumi, dei testi di uno degli uomini di teatro più importanti del XX secolo, uno dei protagonisti delle rivoluzioni della scena contemporanea.

Tutto quello che dirò qui di seguito, comprese alcune considerazioni critiche, non può in nessun modo offuscare il dato di fatto incontestabile dell'importanza di questa iniziativa o anche soltanto attenuare la gratitudine che è doveroso nutrire verso tutti coloro che l'hanno resa possibile, con l'auspicio che la cultura

italiana, non soltanto quella teatrale, sappia dedicarle un'attenzione adeguata.

Del resto – ripeto – le osservazioni a volte problematiche che mi capiterà di fare sono tutte animate da uno spirito autenticamente costruttivo: trattandosi di un work in progress, al di là di alcuni vincoli dei quali dirò subito, c'è spazio per miglioramenti e aggiustamenti di tiro. Questo almeno mi auguro, proprio per l'importanza dell'impresa in questione.

I vincoli a cui mi sono appena riferito riguardano il fatto che questa edizione italiana dei testi di Grotowski dipende dall'edizione polacca, apparsa in un solo, imponente volume, nella primavera del 2013, come risultato del lavoro di ricerca e verifica, durato tre anni, dell'équipe degli *editors*: Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski.

La prima sorpresa è suscitata proprio dai nomi che compongono questa équipe: infatti, oltre agli eredi, artistici e legali, del maestro polacco e alla traduttrice italiana, l'équipe comprende studiosi e pubblicisti polacchi a me sconosciuti (con la parziale eccezione di Kosiński) e tutti ancora piuttosto giovani mentre esclude completamente tutti i maggiori specialisti di quel Paese: da Zbigniew Osiński a Leszek Kolankiewicz, da Janusz Degler a Ludwik Flaszen.

Non lo osservo per far polemiche, lo constato semplicemente come un dato di fatto indubbiamente significativo (che non può non sottendere una scelta ben precisa): a differenza degli esclusi, nessuno fra gli *editors* polacchi ha conosciuto Grotowski negli anni Sessanta e Settanta e forse neppure in seguito – per ovvie ragioni anagrafiche – visto che il grande regista abbandona il suo Paese definitivamente all'indomani del golpe del generale Jaruzelski, agli inizi del 1982.

Nel resto di questa recensione mi soffermerò ovviamente sul primo volume, l'unico pubblicato finora. Ma prima mi sembra necessario dire qualcosa sul piano complessivo dell'opera, inferibile dai sommari dei tre volumi successivi allegati a quello già in libreria, e su alcune delle scelte che esso implica.

Va innanzitutto ribadito che non si tratta delle “opere complete” del maestro polacco. La dicitura scelta ci mette subito sull'avviso: viene offerta un'ampia selezione dei testi di Grotowski, che comunque comprende tutti quelli più noti e diffusi da anni in tutto il mondo in varie lingue (compreso l'italiano: ma in questo caso sono stati ritradotti *ex novo*), più un cospicuo numero di

inediti (almeno nella nostra lingua). Naturalmente, quanto a questi ultimi, il maggior numero appartiene proprio al volume appena uscito, quello, tra i quattro, che di conseguenza riserverà le sorprese maggiori ai lettori, studiosi e specialisti compresi.

Fra i testi mancanti spiccano ovviamente il leggendario corso tenuto alla Università di Roma “La Sapienza” nella primavera del 1982 (disponibile da allora solo in una trascrizione molto parziale, curata da Luisa Tinti e non rivista dall’autore)¹ e le lezioni al Collège de France di Parigi per la cattedra di Antropologia Teatrale appositamente istituita, fra 1997 e 1998, bruscamente interrotte per l’aggravarsi delle condizioni di salute del maestro (la cui scomparsa sarebbe avvenuta soltanto pochi mesi dopo, a Pontedera, il 14 gennaio 1999) e disponibili sotto forma di audiocassette. Trovo del tutto convincenti le argomentazioni addotte da Carla Pollastrelli per spiegare l’esclusione:

Si tratta di un materiale assai ampio che richiede un lavoro imponente di elaborazione redazionale e quindi, per motivi evidenti, non rientra nella nostra raccolta di testi pubblicati, ma sarà oggetto di un progetto di pubblicazione in futuro. (p. 13)²

Ma prendo la parte finale di questo brano come un serio impegno a non procrastinare all’infinito la messa a disposizione dei lettori di un materiale di enorme importanza, soprattutto nel caso del corso romano.

Molto meno accettabile trovo invece – tanto vale dirlo subito – la “scomparsa” del libro *Per un teatro povero*, pubblicato per la prima volta in inglese, per iniziativa di Eugenio Barba e della danese Odin Teatrets Forlag, nel 1968, con la prefazione di Peter Brook, riedito tal quale in Inghilterra da Methuen l’anno successivo e tempestivamente messo a disposizione del lettore italiano fin dal 1970 dall’editore Bulzoni di Roma, per impulso di Ferruccio Marotti. Parlo di “scomparsa” perchè il libro è stato “spacchettato”, per così dire, e solo alcuni dei testi che lo componevano si sono salvati. Curiosamente sono caduti *tutti* i testi curati da Barba e da Flaszen, compresa la celeberrima intervista “Il Nuovo Testamento del teatro”, contenente alcune delle affermazioni più universalmente note del maestro polacco, le due raccolte di esercizi e considerazioni sugli esercizi intitolate “Allenamento dell’attore” (1959-1962 e 1966) e i materiali sugli spettacoli *Akropolis*, *Dr. Faust* e *Il Principe Costante*.

Sia chiaro: qui la questione non è soltanto quella del perchè alcuni testi siano rimasti e altri no. La questione molto più radicale, metodologico-filologica direi, riguarda le ragioni che hanno portato a cancellare un libro in quanto tale, e che libro! Si tratta infatti dell’opera con cui Grotowski è stato identificato per cinquant’anni, quella che lo ha reso celebre in tutto il mondo molto di più degli stessi spettacoli, cui pochi tutto sommato hanno avuto la fortuna di poter assistere. In ogni caso, anche a prescindere dal fatto che si tratta di un libro celebre, uno dei libri di teatro (o forse si dovrebbe parlare di libro-teatro, di teatro-in-forma-di-libro, per rifarsi a una fortunata formulazione di Ferdinando Taviani) più importanti dell’intero Novecento, un libro è sempre un libro, cioè un’unità, un intero, un’*opera* insomma, per quanto eterogenei e non tutti strettamente autoriali possano essere i materiali che la compongono, un’opera che presuppone sempre tutto un lavoro di scelte e di montaggio e non può mai essere ridotta alla semplice somma dei testi che la compongono, tra i quali si sarebbe quindi liberi di scegliere a piacimento: questo sì, questo no.

Dispiace dover insistere su una cosa tanto ovvia. Immaginate – come controprova – di sottoporre a un trattamento del genere *Il teatro e il suo doppio*, un’altra opera capitale, appartenente al ristrettissimo novero dei grandi libri di teatro del XX secolo. Non è neppure pensabile! Sembrerebbe quasi un sacrilegio! Ma il caso di *Per un teatro povero* non è a mio parere fondamentalmente diverso.

1 Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell’attore*, a cura di Luisa Tinti, Università di Roma 1 “La Sapienza”, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Roma, 1982.

2 D’ora in avanti i numeri di pagina senz’altra indicazione andranno riferiti al volume che stiamo recensendo.

Mi si obietta³ che uno “spacchettamento” simile l’aveva già attuato lo stesso Grotowski nella raccolta polacca *Teksty z lat 1965-1969* [Testi scelti 1965-1969], apparsa nel 1990, dove fra l’altro *Il Nuovo Testamento del teatro* venne ripubblicato senza le domande di Barba e sotto un nuovo titolo, *L’attore denudato*, per altro previsto nel secondo volume dell’edizione italiana in corso. Ma se è per questo, anche in *The Grotowski Sourcebook* (London-New York, Routledge, 1997), a cura di Lisa Wolford e Richard Schechner, il libro di riferimento della bibliografia grotowskiana almeno fino ad oggi, l’autore aveva scelto di ripubblicare (e ritradurre) alcuni dei capitoli del suo celebre libro.

Ma ciò non supera la mia critica di fondo. Infatti, continuamente volumi e antologie raccolgono brani e capitoli da libri ma questo fatto ovviamente non rende inutili o superati i libri da cui questi brani o capitoli sono tratti!

Un’obiezione forte potrebbe essere costituita dalla notizia di una vera e propria abiura del libro in questione da parte del suo autore. Ma non risulta che esista e comunque anche in questo caso continuerei ad avere dei dubbi. Ritengo che neppure l’autore sia padrone assoluto di un suo libro, ovviamente non in senso legale ma culturale. *Per un teatro povero* appartiene alla cultura, non soltanto teatrale, del Novecento: è un *documento* e un *monumento* (Le Goff), oltre che un’opera. Il rimuoverne l’esistenza rischia di produrre – senza volerlo ovviamente – una vera e propria falsificazione.

Certo, in realtà il libro non verrà cancellato perché ovviamente continuerà a circolare secondo le edizioni correnti, purtroppo quasi sempre provviste di traduzioni tutt’altro che impeccabili, come nel caso di quella italiana. Ma questo non attenua il rammarico per un’occasione sprecata: quella di metterlo a disposizione interamente e in quanto tale secondo una versione filologicamente più corretta, come accadrà solo per i capitoli prescelti nel II volume di *Testi 1954-1998*.

Ma veniamo finalmente al primo volume, *La possibilità del teatro (1954-1964)*, che ci presenta un Grotowski giovane largamente inedito, il quale studia teatro alla Scuola di Stato di Cracovia ma nello stesso tempo coltiva molti altri interessi, a cominciare da un forte impegno politico nei mesi dell’effimero disgelo polacco, tra il ‘56 e il ‘57. Non c’è dubbio, anzi, che proprio il nutrito gruppo di scritti legati alla sua militanza da leader nelle organizzazioni giovanili rivoluzionarie rappresenti la maggiore novità e anche la più grossa sorpresa di questo volume, che di sorprese sicuramente non è avaro.

A voler essere più precisi, le impressioni a caldo di fronte a questi scritti giovanili di Grotowski, che non è ancora all’epoca uno dei profeti del nuovo teatro contemporaneo, oscillano di continuo tra la sorpresa e la conferma, più spesso sono un misto tra le due. In ogni caso, i testi raccolti in questo primo volume offrono un contributo determinante ad una migliore conoscenza del Grotowski degli anni Cinquanta, fino alla nascita del Teatro delle 13 File ad Opole nel ‘59, e degli oscuri e incerti inizi di quella che si rivelerà in seguito come una delle avventure chiave della scena contemporanea.

Voglio però aggiungere subito, a scanso di equivoci, e perciò ho appena parlato di un misto di sorprese e conferme, che il lettore italiano era già in grado di farsi un’idea abbastanza precisa del Grotowski ventenne degli anni Cinquanta (e addirittura dell’adolescente del decennio precedente) grazie a due libri fondamentali, per giunta due opere-summa, due opere della vita dei rispettivi autori, apparse negli ultimi anni:

- Zbigniew Osieński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L’arte come veicolo* (Roma, Bulzoni, 2011, a cura di Marina Fabbri), che fonde ben tre libri polacchi scritti nell’arco di un trentennio;
- Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni* (2011), a cura di Franco

³ Qui e altrove mi capiterà di fare riferimento alla discussione svoltasi in proposito durante le tre giornate dell’incontro pontederese organizzato per la presentazione ufficiale del primo volume degli scritti di Grotowski (Teatro Era, 12-14 dicembre 2014).

Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, che addirittura raccoglie scritti dal '57 al 2010, con molti inediti di capitale importanza, come il lungo testo intitolato *Grotowski ludens*.

Con Osiński e Flaszen, non a caso subito citati in apertura, siamo evidentemente di fronte a due nomi che non hanno alcun bisogno di presentazioni. Solo per i più giovani (per chi altri scriviamo del resto?) ricordo che si tratta rispettivamente del maggior specialista mondiale di Grotowski, da lui frequentato assiduamente a partire dal '62, e nientemeno che del suo *alter ego*, o "avvocato del diavolo" (Perrelli) per tanti anni, co-fondatore del Teatro delle 13 File ad Opole nel '59, il quale per altro conosceva Grotowski già in precedenza, vivendo anche lui a Cracovia e condividendo lo stesso *milieu* artistico-culturale (eccezion fatta per la militanza politica).

Questi due libri-summa (di cui forse da noi non si è parlato abbastanza) mi sono stati utilissimi, anzi indispensabili, nella lettura degli scritti giovanili di Grotowski, perchè in essi ho trovato quelle preziose informazioni di contesto, riguardanti la sua biografia e la vita politica e culturale polacca negli anni Quaranta e Cinquanta, che mancano per ovvi motivi in questo primo tomo delle opere del maestro polacco (tornerò tuttavia su questo punto alla fine).

Vorrei partire da *due luoghi comuni* persistenti su Grotowski che vengono spazzati via definitivamente dalla pubblicazione dei testi raccolti in questo volume.

Il *primo luogo comune* è quello che ha sempre dipinto il Grotowski anteriore al successo mondiale come un provincialotto con poca esperienza di mondo, costretto nella soffocante prigione polacca fino all'esplosione della sua fama, dunque fino al '65-66. Purtroppo anche Barba ha autorevolmente avallato questa immagine nel per altro bellissimo *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* (Bologna, Il Mulino, 1998), dove si dice fra l'altro: "Mi sembrava abbastanza sprovveduto e persino provinciale" (p. 36).

Niente di più sbagliato, e questo volume ce lo conferma inoppugnabilmente. Fin dagli anni Cinquanta in realtà Grotowski viaggia molto sia all'Est che all'Ovest e scrive spesso interessanti reportage, qui tradotti per la prima volta (segnalo, in particolare, *Tra Iran e Cina*, resoconto di un soggiorno di due mesi, fra aprile e maggio del '56, nella Repubblica Turkmena, "per curare una malattia cronica dei reni di cui soffriva dall'adolescenza. Quel viaggio è stato il suo primo contatto diretto con la cultura d'Oriente" [p. 69]; ad altri avrò modo di accennare nel corso di questa recensione). Del resto, nell'intervistarlo nel dicembre del '58, il critico Jerzy Falkowski così esordisce: "Sei forse il più giovane regista teatrale polacco, hai un curriculum di studi e di tirocini straordinariamente vasto – Cracovia, Mosca, Parigi, Praga, Asia Centrale..." (p. 110).

Insomma, fin da giovane Grotowski è un viaggiatore, sia pure entro i limiti e le restrizioni severe imposte dal regime del suo Paese al riguardo. Qui Barba ha ragione ovviamente, anche se il quadro che tratteggia risulta eccessivamente negativo:

Ero indignato e allo stesso tempo sentivo una grande pena di fronte all'ingiustizia che lo colpiva: il divieto di viaggiare liberamente. In quel tempo, nella Polonia socialista, era impossibile avere un passaporto e acquistare valuta straniera. Si poteva andare all'estero solo con una borsa di studio, come membro di una delegazione ufficiale o su invito formale di qualcuno che si impegnava a provvedere a tutte le spese di viaggio e di soggiorno⁴.

La passione per i viaggi è una delle tante, decisive influenze ricevute dalla madre Emilia, notoriamente una figura fondamentale per lui, anche lei (come più tardi il figlio) sempre in giro con lo zaino in spalla per le montagne, molto spesso da sola. Così ce la ricorda Osiński,⁵ il quale ci informa che anche il padre Marian (il quale abbandonò la Polonia, e quindi la famiglia, nel '39 allo scoppio della guerra, e non vi fece più ritorno) è stato un grande viaggiatore e così pure il fratello

⁴ Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 36.

⁵ Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit., p. 42.

maggiore Kazimierz, fisico nucleare, che fra l'altro nel '73 ha preso parte "a una spedizione polacco-americana sull'Himalaja, che cercava in quei ghiacciai le tracce dell'inquinamento della civiltà contemporanea".⁶ In una lettera a Osiński del 1980 quest'ultimo scrive in proposito: "Nostra madre era una persona straordinaria e sebbene avesse viaggiato meno di mio padre, era nell'anima il pellegrino della vita che Jerzy sta imitando".⁷

A proposito dei viaggi di Grotowski. Vorrei aprire una breve parentesi. In una biografia fatta (anche e soprattutto per sua scelta) più di vuoti che di pieni, i viaggi costituiscono certamente un mistero nel mistero, che per giunta ha stentato ad attirare l'attenzione degli studiosi come avrebbe meritato. Per dirne una, non c'è accordo nemmeno su quanti siano stati i suoi viaggi in India, eppure sappiamo quanto questa terra sia stata fondamentale per lui. Fortunatamente da qualche mese è disponibile anche in inglese un importante contributo di Osiński (sì, sempre lui!), riguardante i rapporti di Grotowski con l'Oriente⁸. E si sa che anche Kolankiewicz se ne sta occupando, in particolare per quanto riguarda i soggiorni ad Haiti⁹.

Limitandoci al periodo abbracciato da questo primo volume, va rimarcato che, accanto a viaggi noti e comunque documentati (da quello già citato in Asia Centrale nel '56 al soggiorno moscovita di un anno fra '55 e '56, alle frequenti puntate in Francia, tra Avignone e Parigi, etc.), gli scritti alludono a viaggi di cui non si sa nulla e che forse avrebbero meritato qualche nota in più.

Per esempio, a p. 161 Grotowski parla di un "viaggio in Asia e in Africa" che avrebbe compiuto nel '59 e del quale si è completamente all'oscuro. E sì che per l'Africa si sarebbe trattato di una prima volta assoluta! Più avanti, sempre in uno scritto del '59, l'autore vi si riferisce di nuovo definendolo "un viaggio in Medio Oriente", compiuto nel corso dell'estate (p. 176). Con ogni probabilità si tratta dello stesso viaggio che Flaszen definisce "una crociera nel Mediterraneo"¹⁰.

Secondo luogo comune. Il secondo luogo comune di cui questo volume fa giustizia è quello che ci ha sempre parlato di Grotowski come di un non-scrittore, come qualcuno che ha sempre diffidato della scrittura e in ogni caso poco versato nello scrivere (ecco perché avrebbe sempre preferito l'oralità).

I testi qui riuniti, tutti o quasi veramente *scritti* dall'autore e non *trascritti* come succederà per lo più in seguito, dimostrano in maniera incontrovertibile che Grotowski fino ad una certa epoca (cercherò di essere un po' più preciso in seguito) ha scritto e anche tanto, dimostrando altresì di essere piuttosto dotato al riguardo.

Del resto, anche in questo caso i soliti Osiński e Flaszen ci avevano messo sull'avviso. Entrambi parlano di una precoce passione del Nostro per la letteratura e in particolare per la poesia, che praticò anche con un certo successo scolastico fin da giovanissimo: nel '46, a tredici anni, vinse anche un concorso di declamazione poetica. Ma se è forse vero che tutti abbiamo scritto poesie a quell'età, molto più interessante risulta il fatto che, secondo Osiński, Grotowski abbia continuato a scrivere poesie anche negli anni Cinquanta, pubblicandole fra '56 e '57 sotto pseudonimo, come gli

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, translated by Andrzej Wojtasik and Kris Salata, edited by Kris Salata, Icarus Publishing Enterprise Routledge (Theatre as a Laboratory Series) Holstebro - Malta - Wrocław - London - New York 2014.

9 Molte informazioni importanti al riguardo si trovano in due contributi di Leszek Kolankiewicz: *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziolkowski, Pisa, Titivillus, 2005, pp. 191-284; *La culture vaudou haïtienne dans l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski*, in *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, sous la direction de Jarosław Fret et Michel Masłowski, Paris, Editions de l'Amandier, 2013, pp. 219-231.

10 Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, cit., p. 254.

confidò lui stesso nel '76¹¹.

Quanto a Flaszen, per lui il successivo, innegabile rifiuto della scrittura da parte di Grotowski nascondeva una delusione, un fallimento personale (in *Da mistero a mistero* ha parlato di “scacco letterario”)¹².

Che tipo di scrittore è Grotowski negli anni Cinquanta? Una volta precisato che il giudizio in proposito di Flaszen risulta troppo duro anche se non del tutto infondato (“Aveva la penna pesante e bramosa di esprimere tutto in una volta, compreso il senso ultimo della Vita e del Cosmo” [p. 14])¹³, direi che in primo luogo da queste scritture emerge – a dispetto, giova sempre ricordarlo, della giovane età – il profilo di *un saggista e un teorico di notevole spessore filosofico*. Non a caso, Wladyslaw Krzemiński, suo insegnante della scuola teatrale di Cracovia (da lui ricordato con rispetto anche a distanza di anni) nel '58 lo definisce “regista-filosofo”, tratteggiandone un ritratto molto preciso, in cui è già riconoscibile il futuro profeta del teatro povero (p. 113).

Fin dall'inizio la sua ricerca artistica mira ai *contenuti* e non alle sole *forme* (secondo quello che gli appariva come un vizio delle avanguardie), radicandosi in una ricerca sul senso della vita, sulla condizione umana e le questioni ultime (la solitudine, la morte), e sulla possibilità di poter dare con il teatro una risposta pratica positiva ad esse, rifiutando il nichilismo alla moda dell'”esistenzialismo casereccio”, come più volte lo chiama (pp. 173, 181).

L'altro aspetto del Grotowski scrittore che colpisce qui è la sua vena (ancora una volta precocissima) di *magnifico polemista*, di consumata abilità e con una spiccata predilezione per l'ironia e lo humour, anche molto sferzanti se necessario.

Si veda ad esempio come mette al suo posto un critico che si era permesso, nello stroncare *Orfeo*, il primo spettacolo del Teatro delle 13 File, una eccessiva confidenza, del genere che lui definisce “pacche sulle spalle”, aggiungendo: “cosa a cui – per dire la verità – sono abituato solo in occasioni conviviali, per di più nella cerchia degli amici più intimi” (p. 175).

Ma si veda soprattutto la maniera magistrale in cui chiude la breve ma intensa stagione degli scritti di militanza politica, e con essi la sua carriera di leader giovanile, rispondendo così a tale Pawel Dubiel che l'aveva attaccato duramente, sostenendo che l'Unione della Gioventù Socialista era minacciata dal tremendo pericolo della “linea di Grotowski”.

A motivo della simpatia che può ispirare Paolino Dubiel [...] mi affretto a completare l'elenco delle mie colpe nei confronti del movimento giovanile e della Polonia Popolare:

- nell'ambito della lotta tra generazioni vado in giro a castrare vecchietti;
 - roscchio alla base i pali del telegrafo al fine di favorire l'avvento dell'anarchia;
 - ogni settimana costruisco un nuovo piano del Palazzo della Cultura;
 - durante delittuose peregrinazioni notturne, saluto i compagni dicendo “buon giorno” al fine di creare confusione ideologica;
 - vado nelle fattorie e faccio incetta del latte dalle massaie al fine di abbassare il tenore di vita.
- (p. 92)

Mi è difficile resistere alla tentazione di accostare a questa lettera di Grotowski la lettera che due anni dopo scriverà Flaszen, usando lo stesso registro di humour paradossale, per rispondere a un critico che aveva attaccato ferocemente il già citato spettacolo d'esordio del loro teatro:

11 Zbigniew Osiniński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit., p. 60.

12 Ludwik Flaszen, *Da mistero a mistero: alcune osservazioni in apertura*, in *Il Teatr Laboratorium 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con uno scritto di Eugenio Barba* (2001), a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, Firenze, La casa Usher, 2007, p. 14.

13 *Ibid.*

Caro Direttore!

L'articolo del Sig. Jan Pawel Gawlik [...] mi ha aperto gli occhi. Infatti assumendo l'incarico ad Opole, come direttore letterario del Teatro 13 Rzędów, mi sono introdotto in una cattiva compagnia capeggiata da un truffatore professionista, noto negli ambienti criminali con lo pseudonimo di "Jerzy Grotowski". [...]

Mettendo insieme i fatti inclusi nell'articolo del Signor Gawlik con le mie osservazioni, ho tutti gli elementi per supporre che la figura di Jerzy Grotowski sia solo un travestimento del Mostro di Düsseldorf, che la polizia sta inseguendo da anni. Vi chiedo discrezione, essendo ricattato. Per favore, aiutatemi il più presto possibile. (pp. 260-261)¹⁴

In entrambi i casi siamo di fronte a un'ironia che, da un lato, utilizza sarcasticamente il modello tristemente noto all'Est dell'abiura o ritrattazione e, dall'altro, attinge a piene mani (soprattutto nel caso di Flaszen, che è ebreo) all'umorismo autodelatorio (come lo chiama ad esempio Moni Ovadia) proprio della cultura ebraica nelle sue varie manifestazioni della diaspora.

Prima di andare oltre, *una breve riflessione su Grotowski politico*. Nel 2010 Karol Modzelewski tenne un intervento proprio con questo titolo a un convegno svoltosi a Varsavia. Ecco la sua conclusione, riportata, nel presente volume, nella *Nota sugli interventi politici con un contributo di Wlodek Goldkorn*:

In altre parole Grotowski non era adatto alla lotta politica senza esclusione di colpi. Era un rivoluzionario, ma non era adatto a fare la rivoluzione. (p. 21)

Si tratta di un'opinione che non ho personalmente la competenza per poter smentire. Tuttavia gli interventi politici qui raccolti, e che datano tutti al '57, evidenziano – pur nel professato revisionismo radicale, che porterà ben presto Grotowski in rotta di collisione con le posizioni ufficiali del regime – una notevole abilità tattica e strategica, basata fra l'altro su di una non comune capacità di mediazione.

Del resto è lo stesso Modzelewski nella sua relazione a citarcene un esempio emblematico. Quando il regime cominciò a richiamare all'ordine la gioventù polacca che si era illusa sugli effetti duraturi e gli sviluppi ulteriori del cosiddetto "Ottobre", creando una nuova organizzazione ufficiale della Gioventù Socialista, "a Cracovia una parte degli attivisti dell'Unione Rivoluzionaria della Gioventù [quella che aveva in Grotowski uno dei leader] si rifiutò di confluire nell'Unione della Gioventù Socialista". Ecco, allora, l'idea geniale del giovane radicale:

C'era il pericolo che il potere li considerasse un'organizzazione illegale. Al fine di evitarlo Jerzy Grotowski creò il Centro Politico della Sinistra Accademica e Operaia che riuniva coloro che erano confluiti e coloro che si erano rifiutati. (p. 20)

Certo, la trovata non funzionò e tutto precipitò rapidamente fino alla decisione del giovane studente di teatro di abbandonare la partita. E tuttavia quella "mossa del cavallo" mi sembra prefigurare già certe scelte spiazzanti, non prevedibili, anche paradossali talvolta e spesso improntate a uno spiccato senso del compromesso, che il Nostro si troverà a compiere in seguito per difendere la navigazione della sua fragile navicella teatrale, magari imprimendole brusche e sorprendenti virate.

Del resto, già negli anni Cinquanta, se stiamo sempre agli scritti tradotti in questo primo volume, il giovane studente militante, pur professando un radicalismo utopico, che pensa in grande, mostra di avere già un'idea molto realistica per non dire cinica della politica. Ad esempio, leggiamo la conclusione (sottolineata da applausi) di un discorso pronunciato il 3 gennaio 1957:

14 Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, cit., pp. 260-261.

La politica è scelta tra un male e un male minore, ma i compromessi sono ammissibili e necessari se non interferiscono con i principi. (p. 76)

Oppure, pochi mesi dopo, la conclusione di una sorta di manifesto del Centro Politico di cui era stato uno dei fondatori:

Per quanto riguarda invece l'azione, siamo suoi sostenitori inguaribili. L'esperienza ci insegna che, se si vuole agire, bisogna saper usare l'arte di sfruttare le possibilità, tanto più se non si possono superare certe cose. (p. 86)

Nella seconda parte di questa recensione vorrei toccare tre questioni importanti sollevate, fra tante altre, dagli scritti del presente volume per poi concludere con alcune considerazioni sul repentino abbandono della scrittura da parte di Grotowski.

La sapienza stanislavskiana. Mi riferisco al primo, corposo scritto di questa silloge, dal titolo *Il testamento artistico di K. S. Stanislavskij* (1954). A prima vista può apparire stupefacente la profonda competenza con cui un Grotowski appena ventunenne padroneggia il lavoro artistico-pedagogico del grande maestro russo, e in particolare il punto d'arrivo della sua ricerca, cioè il metodo delle azioni fisiche.

Ma intanto cominciamo col ricordare che il cosiddetto Metodo o Sistema Stanislavskij, nella sua ultima versione appunto, costituiva il Vangelo in tutte le scuole teatrali d'Oltrecortina, grazie anche alla sua indebita assimilazione ufficiale ai dettami del Realismo socialista. E soprattutto va ricordato (ancora una volta ce ne informano in maniera esauriente Flaszen e soprattutto Osiński) che il giovane Grotowski, iscritto al III anno della scuola teatrale di Cracovia, era già molto di più di un semplice allievo, guidando molte delle attività in qualità di assistente.

Infine non dimentichiamo che è stato lo stesso Grotowski a insistere più volte sul fatto che lui non è *arrivato* a Stanislavskij, a un certo punto del suo percorso, ma è *partito* da lui e solo con il viaggio a Mosca, fra '55 e '56, scoprirà gli altri registi russi dell'epoca d'oro: Mejerchol'd in primo luogo, ma anche Evreinov, Vachtangov, Tairov etc. In un testo celebre come *Risposta a Stanislavskij* (1969-1980)¹⁵, che verrà riproposto la La casa Usher nel secondo volume di *Testi 1954-1998*, egli si descrive come un "fanatico" di Stanislavskij fin dall'inizio (1951) e molti anni dopo, nell'89, confiderà a Osiński che, quando partì per Mosca per studiarvi regia, "conosceva Stanislavskij così bene, 'come se l'avesse incontrato di persona'"¹⁶.

Eppure, una volta premesso tutto ciò, questo primo scritto giovanile del maestro polacco continua a colpire per la non comune, profonda competenza che esibisce, ma soprattutto mi colpiscono personalmente le affinità profonde riscontrabili tra questo testo e – ben quarant'anni dopo – il primo libro di Thomas Richards, ovviamente scritto sotto la sua guida: *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Naturalmente non è questa la sede per esplicitare e indagare tali affinità. Qui mi limiterò a osservare come, in un caso del genere, l'abusata metafora del filo rosso, mi appaia pienamente pertinente una volta tanto.

La religiosità laica di Grotowski. Una delle acquisizioni più importanti che questo primo volume consente di fare riguarda quella che chiamerei *l'inequivocabile laicità* del giovane (aspirante) regista. O forse sarebbe più corretto parlare (viste le tensioni spirituali che lo animano da sempre, cui abbiamo già accennato ma sulle quali torneremo fra poco) di una religiosità a-religiosa, atea forse, in ogni caso estranea e ostile rispetto alle religioni storiche, soprattutto il cattolicesimo

15 Ora in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998 (Opere e sentieri)*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, vol. II), pp. 45-64 (48 per la citazione).

16 Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit., p. 68.

(dominante nel suo paese, in coabitazione difficile con l'altra "chiesa", quella comunista), di cui il Nostro constata più volte il declino senza rammaricarsene troppo, mi pare. Un esempio (da un articolo del '59):

Coloro che si occupano di arte non possono mantenere una posizione indifferente rispetto al fatto che il mito della "vita ultraterrena" diventa ormai impotente (almeno per una frazione significativa della comunità umana) al cospetto dell'orrore della morte e dei problemi del giorno d'oggi. I problemi di una nuova etica, di nuove risposte laiche alle domande sempre attuali sul senso della vita, sul rapporto con la questione della morte, impongono agli artisti del nostro tempo il peso di una seria responsabilità. (pp. 145-146)

In particolare, risultano frequenti le osservazioni pesantemente critiche contro il clero – ciò che del resto ha spinto Flaszen a parlare chiaro e tondo di anticlericalismo.

Ovviamente non si era potuto non notare già in precedenza la frequenza dei richiami di Grotowski alla laicità (basterebbe pensare a formule celebri, ricorrenti in *Per un teatro povero* e altrove negli anni Sessanta, come "rituale laico" e "santità laica"). Ma quasi sempre fino ad oggi si era pensato a un lessico tattico, opportunistico, ipotesi del resto autorevolmente avallata da Flaszen e soprattutto dallo stesso Grotowski (penso, ad esempio, alla bellissima intervista del '95 con Jean-Pierre Thibaudat per "Liberation"¹⁷, che verrà riproposta nel IV e ultimo volume di *Testi 1954-1998*). Ora a me sembra che questi scritti degli anni Cinquanta dimostrino al contrario l'autenticità e la profondità di una visione filosofica a-religiosa, anche se profondamente impregnata di senso del sacro e della trascendenza; una visione che lucidamente sottrae le questioni ultime dell'esistenza e dell'essere umano al monopolio esercitato su di esse per millenni dalle religioni.

Per un esempio possiamo tornare al brano appena citato in precedenza (a proposito della crisi della religione presso i giovani) e completarlo con le considerazioni immediatamente seguenti:

Dunque si tratta di cercare la speranza.

Credo che, se seguiamo un'argomentazione di stampo laico, sia possibile trovare quella speranza. Infatti, anche se ogni essere umano preso da solo è mortale, nella scala della totalità della natura, nella scala del cosmo così inteso non c'è trapasso. La consapevolezza che l'insieme di riferimenti precisi tra l'uomo e il cosmo porta all'unità indivisibile può diventare la possibilità laica di liberarsi dall'ossessione della morte. Il cosmo, proprio attraverso l'essere dotato di ragione, acquisisce "auto-conoscenza", centuplicata dall'azione collettiva e dall'espansione solidale della ragione umana. Con questa consapevolezza l'uomo in un certo senso "si immortala" – nell'immortalità cosmica della natura. (p. 146)

Il tema filosofico qui affrontato da Grotowski (siamo nel '59, giova ricordarlo) è forse il suo tema filosofico per eccellenza (possiamo dire da allora, anzi già da prima, fino alla fine? Insomma, per tutta la vita?). In un altro articolo dello stesso anno, esso è enunciato in maniera sintetica e particolarmente efficace in un reportage che trascrive fra l'altro una discussione fra lui e Allan, un insegnante di Zurigo, in tema di "morale laica". Ad Allan che definisce l'umanesimo come "il rispetto per la solitudine altrui", il Nostro risponde così:

[...] l'umanesimo sicuramente ha inizio con il rispetto per la solitudine altrui. Ma si realizza per l'appunto rompendo la solitudine umana, quella solitudine che è l'anticamera della morte. [...] Secondo la mia personale, profonda convinzione, l'uomo si libera dalla solitudine e dalla morte, se supera la meschinità del suo fragile "io". Tramite la società, tramite la partecipazione creativa alla realtà umana, l'uomo in un certo senso si radica nella realtà universale, nell'unità della natura. (p. 121)

¹⁷ Jerzy Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me* (1995), in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 115-124 (p. 116 per la citazione).

E le citazioni dello stesso tenore potrebbero continuare. Nell'articolo immediatamente successivo (una corrispondenza da Parigi su di un film di Marcel Carné, sempre del '59) egli ribadisce il concetto quasi con le stesse parole, arrivando a parlare di "un'opportunità di immortalità" per l'essere umano (p. 126). Si tratta, a ben vedere, di un vero e proprio leitmotiv, che anticipa evidentemente i temi celebri della successiva ricerca teatrale e post-teatrale del maestro polacco: l'atto totale, il rituale basato non sulla fede ma sull'atto, l'arte come veicolo, lo yoga dell'attore¹⁸.

Il teatro povero prima di "Per un teatro povero". Leggendo gli scritti di questo volume un'altro fatto che colpisce molto è che l'idea di teatro che siamo abituati ad associare al teatro povero e cioè agli anni Sessanta (in particolare al periodo 1962-69, dalla prima versione di *Akropolis* al debutto ufficiale di *Apocalypsis cum figuris*) e ai testi del celebre libro omonimo di cui abbiamo parlato in precedenza, in realtà si delinea chiaramente *in tutti i suoi elementi essenziali* molto presto e in ogni caso ancor prima di iniziare l'avventura di Opole nell'autunno del '59, per esempio sotto il nome di "neo-teatro" (denominazione proposta nell'articolo *Morte e reincarnazione del teatro*, pubblicato nel luglio '59 [cfr. in particolare, p. 150]).

Vediamo rapidamente quali sono questi elementi essenziali:

- 1) concezione del teatro come un "dialogo" tra spettacolo e spettatori, inizialmente inteso come "dialogo intellettuale, filosofico" (cfr. *Le ambizioni creative del teatro*, pubblicato nel novembre '58 [p. 107 per la citazione]) ma che rapidamente si precisa come *contatto diretto, immediato, "dal vivo", psicofisico, tra artefici e fruitori* (cfr., ad esempio, *A proposito del teatro del futuro*, apparso nel maggio '59 [in particolare, p. 147]).
- 2) Importanza sempre crescente assegnata all'attore in questo contatto immediato, con formulazioni che preludono a quella, celeberrima, del "Nuovo Testamento del Teatro" (del '64): "Possiamo definire il teatro come 'ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore'"¹⁹.
- 3) Utilizzazione del testo (di cui – va rimarcato – mai si propone l'abolizione totale) non come "trama" (tanto meno come involucro letterario-verbale) bensì come "tema" e "base": "Così come gli avvenimenti della vita diventano il tema per la creazione autonoma del drammaturgo, allo stesso modo la creazione del drammaturgo (i suoi testi) diventa la base, il tema, per la creazione autonoma del teatro. Del teatro creativo" (pp. 158-159). Rilevante appare inoltre (anche perché, tanto per cambiare, fa giustizia di luoghi comuni a lungo circolati a proposito del maestro polacco, ritenuto troppo spesso fautore di un teatro senza testo, antiletterario e antiverbale) la sua critica a ogni posizione faziosa e intollerante nella disputa sui rapporti fra letteratura e spettacolo. Scrive ad esempio nel già citato *Le ambizioni creative del teatro*: "Il teatro e la letteratura drammatica non sono in contrapposizione reciproca di per sé, poiché si trovano nel punto di contatto di due diversi campi di creazione" (p. 108). Ancor più chiaramente, nel programma di sala della sua regia di *Zio Vanja* di Checov allo Stary Teatr di Cracovia nella primavera del '59, Grotowski scrive: "La pratica dell'arte della messinscena del Novecento ha messo al centro della discussione il problema del rapporto del teatro con il testo drammatico. Nel corso degli anni la discussione ha suscitato penosi pregiudizi. A mio parere, in questo caso era da biasimare la testarda, reciproca contrapposizione tra teatro e letteratura drammatica, il voler porre il problema secondo il principio dell'esclusività: o il teatro o l'autore, o il teatro serve esclusivamente a riprodurre la letteratura oppure il testo è pretesto per la creazione del teatro e nient'altro" (p. 133).
- 4) Forti *ambizioni filosofiche* del teatro, nel senso di un teatro che – come dicevamo già in

¹⁸ Rinvio al mio *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, in *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011, pp. 139-166.

¹⁹ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Roma, Bulzoni, 1970, p. 41.

precedenza – si dia il compito indubbiamente ambizioso e sicuramente non soltanto artistico di affrontare concretamente-praticamente le già ricordate questioni ultime della condizione umana (la solitudine, la morte), dando così all'uomo la già ricordata “opportunità d'immortalità”.

- 5) La proposta – su di un piano più strettamente *estetico* – di “una forma pulsante tra il grottesco e il serio” (p. 181), chiara anticipazione della celebre “dialettica di derisione e apoteosi”, formula del critico Tadeusz Kudlinski, che Grotowski fece subito sua. A questo proposito, *et pour cause*, molto esauriente risulta la lettura di alcuni stralci della sua tesi di laurea, discussa nell'ottobre del '60, in particolare lo scritto *Il dialogo con lo spettatore (tra il “gioco” e l'attitudine di fronte alla realtà)*, nel quale si parla fra l'altro della necessità de “l'auto-derisione, l'auto-grottesco, il farsi beffe di noi” e soprattutto del “gioco filosofante che pulsa dalla tragicità all'allegria del mondo [...] e che, come la corda dell'arco, si tende tra ‘buffoneria’ e ‘serietà’” (p. 189). Ma poi vanno ricordati gli scritti legati ai primi anni del lavoro a Opole, molti dei quali già messi a disposizione del lettore italiano alcuni anni fa sempre per iniziativa di Fondazione Pontedera Teatro e di Carla Pollastrelli²⁰ ma qui riproposti in una traduzione rivista e corretta: in particolare, *Tra il grottesco e il serio, Giochiamo a Śiva* (appunti a margine dell'allestimento di *Śakuntala* nel '60, confluiti anch'essi nella citata tesi di laurea) e *Farsa-mistero*. Ci sarebbe da scavare su questa predilezione per il “grottesco” da parte del primo Grotowski (in gran parte abbandonato con il ritorno a Stanislavskij durante il lungo lavoro per *Il Principe Costante*): non c'è dubbio che in esso l'influenza del Romanticismo polacco si mescoli a quella delle avanguardie storiche, letterarie e teatrali (Majakovskij, Mejerchol'd, Gombrowicz, per limitarsi a tre nomi emblematici), ed entrambe favoriscano la propensione per le forme basse, per il cabaret (del quale per altro Grotowski parla già in un articolo del '55, *Il Palloncino Rosso*), la rivista, la farsa. Su questa propensione, comune del resto ad altri capifila del nuovo teatro (si pensi soltanto ai nostri Bene e de Bernardinis) hanno molto insistito Flaszen e sulla sua scia Franco Perrelli²¹.

Quando (e perchè) Grotowski smette di scrivere. A partire dalla fine del '59 (anno del “picco”, con ben sedici testi raccolti in questo volume!), insomma in perfetta coincidenza con l'inizio dell'avventura del Teatro delle 13 File, gli interventi scritti di Grotowski cominciano a diradarsi vistosamente, se escludiamo la tesi di laurea.

Dal '62 al '64 (con un buco vistoso per il '63: sicuramente non un anno qualsiasi per il teatro di Opole, che diventa proprio allora Teatro-Laboratorio, visto che si tratta dell'anno di *Dr. Faust*, *Kordian* e della seconda versione di *Akropolis*) registriamo soltanto: 1) la risposta a un sondaggio, 2) la voluminosa e importante dispensa *La possibilità del teatro*, pubblicata dal teatro nel '62 e 3) un'intervista del '64.

Insomma, un crollo verticale. Il transfert tra la pagina scritta e la scena, tra il regista-filosofo e il regista-artigiano (“artigiano” nel campo delle *performing arts* sarà autodefinizione famosa del Nostro in anni successivi), non potrebbe essere più evidente.

Come osserva puntualmente Carla Pollastrelli nell'Introduzione, dopo “Per un teatro povero”, il saggio e non il libro, apparso nel '65, si potrebbe sostenere che Grotowski non scrive quasi più. Da allora si tratterà perlopiù di trascrizioni di interventi orali, che per altro egli rivedeva e spesso riscriveva in vista della stampa, soprattutto nel caso di traduzioni in altre lingue, mettendo in campo una pignoleria diventata leggendaria (Georges Banu ha raccontato più volte aneddoti

20 Cfr. *Il Teatr Laboratorium 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con uno scritto di Eugenio Barba*, cit.

21 Cfr. Franco Perrelli, *Ludwik Flaszen, l'avvocato del diavolo*, in *Ludwik Flaszen, Grotowski & Company*, cit., pp. 9-31.

illuminanti e spassosi in proposito)²².

Sia chiaro: il passaggio dalla scrittura all'oralità non significò affatto una rinuncia all'ambizione teorica e alla propensione filosofica manifestate così spiccatamente nei testi di questo volume. Si trattò, ben diversamente, di tradurre sia l'una che l'altra sempre di più in lavoro, ricerca pratica, azione, secondo un convincimento (prima la pratica, poi la teoria; o meglio ancora: la pratica come teoria in atto, filosofia concreta, etica)²³ che del resto già traspare negli anni Cinquanta, al di là dell'enfasi letteraria e di una certa, giovanile inclinazione per i massimi sistemi.

Per concludere. In conclusione non posso che sottolineare ancora una volta l'importanza dell'iniziativa editoriale promossa da Fondazione Pontedera Teatro e da La casa Usher e il cui peso scientifico non indifferente ricade in buona parte sulle spalle di Carla Pollastrelli, cui dobbiamo tutti enorme gratitudine per il grande sforzo sostenuto, come *editor* e come traduttrice.

Se mi sono sentito di muovere degli appunti (riguardanti principalmente la questione della "scomparsa" del libro *Per un teatro povero* dal piano dell'opera) l'ho fatto proprio perché credo profondamente nel valore di questa impresa e quindi nella necessità che essa sia condotta a termine con il massimo del rigore possibile. Quando Pollastrelli scrive, nell'Introduzione, che "La raccolta nel suo complesso si propone di rendere disponibili i testi di Grotowski, nella forma più diretta e accessibile, a tutti i lettori interessati a vario titolo" e che per queste ragioni "l'apparato critico è ridotto al massimo" (p. 13), io non faccio nessuna fatica a dichiararmi d'accordo.

Nessuno ha mai pensato, non io almeno, che Grotowski debba essere appannaggio esclusivo di studiosi e specialisti. Ma questa scelta condivisibile a mio parere non comporta inevitabilmente, come conseguenza, di trascurare o comunque sottovalutare certi elementari accorgimenti che, senza appesantire l'opera e rischiare di renderla ostica ai lettori comuni (che speriamo numerosi), ne potrebbero al contrario aumentare la leggibilità e la fruibilità. Ad esempio, qualche nota in più, per spiegare brevemente circostanze e fatti della biografia del Nostro o riguardanti il contesto in cui si trovò di volta in volta a operare, non muterebbe di segno a questa scelta della "forma più diretta e accessibile", al contrario.

Lo stesso discorso vale a maggior ragione per una più che opportuna cronologia della vita e delle opere, che non è annunciata purtroppo alla fine del IV e ultimo volume e di cui mi permetto di suggerire l'inserimento. L'ho già detto in precedenza: quella di Grotowski è una biografia fatta – anche e soprattutto per scelta dell'interessato – più di vuoti che di pieni. Di lui si sa poco e quel poco a volte non è attendibile, anche per sua colpa. Osiński è categorico al riguardo: Grotowski ha lavorato per tutta la vita alla costruzione della sua mitologia, e a questo scopo non si è peritato di depistare, occultare, inventare addirittura²⁴. Emblematico in proposito risulta l'episodio del ricovero di addirittura un anno in sanatorio nel '49, per la grave malattia ai reni che lo affliggerà a lungo: dato per tanto tempo come sicuro – fra gli altri, da Raymonde Temkine – fu smascherato dal fratello maggiore, ma solo *post mortem*, nel 2005, come una "storia inventata"²⁵! Naturalmente non si pretende un lavoro completo e definitivo, del tutto incongruo e eccessivo per l'iniziativa di cui stiamo parlando. Basterebbe, ad esempio, ripartire dalla *Cronologia della vita e delle opere* che chiude il volume collettivo, già citato, *Essere un uomo totale*. Trovare in fondo ai quattro volumi una buona, verificata nota biografica di quindici-venti pagine sarebbe di straordinaria utilità per tutti, lettori comuni, studenti e studiosi.

22 Lo ha fatto anche di recente in occasione dell'incontro pontederese citato sopra alla nota 3.

23 Così del resto intendevano la filosofia i Greci, come hanno chiarito gli studi di Philippe Hadot e Michel Foucault.

24 Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, cit., p. 23: "Grotowski aveva deciso di controllare ogni lettura della sua opera. Del resto è ciò che fanno molti artisti. A questo scopo gli è capitato non di rado di inventare delle favole, cosa che affermavano le persone che lo conoscevano meglio, che erano in contatto con lui ma non erano del tutto dipendenti da lui".

25 Ivi, p. 61.

Si parla sempre di giovani, a volte anche a sproposito, si ritiene giustamente che sia soprattutto a loro che dobbiamo pensare, e io mi trovo ancora una volta d'accordo. Ebbene, facciamocene una ragione: i giovani oggi ignorano Grotowski, non sanno nulla di lui. Credo che ricordargli (brevemente ma esaurientemente) chi fosse e cosa ha fatto costituisca un nostro dovere preciso e anche i promotori di questa straordinaria iniziativa editoriale dovrebbero sentirlo come tale. Diffido dei messaggi in bottiglia e d'altro canto a nessuno sarebbe impedito, se volesse, di ignorare la Cronologia e le Note, se proprio gli risultassero indigeste. Ma io scommetto che questi ultimi sarebbero ben pochi (magari *happy few* già informati o un po' snob...) e che i più invece ringrazierebbero; a tutto vantaggio della diffusione (anche commerciale, perché no?) di questi *Testi 1954-1998*. In ogni caso, imprescindibili d'ora in avanti.