

Tendere il filo della rappresentazione affinché si rompa. Marco De Marinis su Jerzy Grotowski

Lisa Celsi
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)
l.celsi@studenti.unisr.it

Articolo sottoposto a *double blind* peer review

Title: Stretching the thread of representation so that it breaks. Marco De Marinis on Jerzy Grotowski

Abstract: This paper aims at analysing the book *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione* by Marco De Marinis, in which the author summarizes the fundamental elements which delineate Grotowski's intellectual and practical heritage. De Marinis investigates the *main quest* undertaken by Grotowski, which tends to find the *essence* of human being, usually covered by social and cultural masks. To do so, the *maestro* challenges representation, and envisages a form of theatre that is a tool for the actor to work on himself, towards the breaking of their existence as a subject to societal constraints. This essay particularly considers some significant moments of Grotowski's artistic life: within, at, and beyond the borders of representation, within and beyond theatre. It finally asserts that De Marinis's book is a fundamental work for understanding the multifaceted nature of Grotowski's creative and profoundly human endeavor.

Keywords: Jerzy Grotowski; Marco De Marinis; Theatre, Representation; Performer

1. Introduzione. Per ogni giorno

Jerzy Grotowski è, per chi si voglia occupare di teatro, un interlocutore imprescindibile. Peter Brook, in un articolo del 1967, ne riassume la portata epocale scrivendo: «L'intensità, l'onestà e la precisione della sua opera ci hanno lasciato una sola cosa: una provocazione. Non per quindici giorni, né per una sola volta nella nostra vita, ma per ogni giorno»¹.

Grotowski, infatti, non smette di stimolare e interrogare gli studi teatrali. Egli, scrive Marco De Marinis, si sottrae sistematicamente a definizioni univoche e statiche, richiedendo, invece, uno «sforzo continuo di comprensione partecipe e di

¹ P. Brook, *Prefazione*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, p. 18.

adesione dinamica»². Di tale natura è lo sforzo che lo stesso De Marinis profonde nel suo libro *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*³, sul quale ci proponiamo qui di sviluppare una breve analisi.

L'opera di De Marinis delinea i tratti principali che compongono l'eredità intellettuale e pratica del *teacher of performer*⁴, componendo, in cinque saggi (in parte già pubblicati altrove e in parte inediti⁵), un mosaico accurato di testimonianze, articoli, interviste, note di scena e conferenze. L'intento dell'autore è quello di rendere conto della sua «lunga frequentazione» con Grotowski⁶ e, così, di rispondere ad alcune delle «domande impossibili»⁷ che ruotano attorno alla sua figura «camaleontica»⁸.

In special modo, De Marinis si chiede quale sia la «ricerca fondamentale»⁹ del maestro, il «filo di Arianna»¹⁰ da seguire per sciogliere l'enigma del suo percorso labirintico, talvolta interpretabile come colmo di contraddizioni¹¹. In realtà, afferma l'autore, esiste una «linea profondamente unitaria»¹², un'unica «ricerca essenziale»¹³ che caratterizza il lavoro del maestro, una traiet-

² M. De Marinis, *Il teatrologo, lo spettatore e le performing arts: la sfida di Grotowski e del Workcenter di Pontedera*, in A. Attisani e M. Biagini, *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 85-104, qui p. 88.

³ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Editoria&Spettacolo, Napoli 2023.

⁴ Grotowski si fa chiamare così a partire dal 1985 (*Ivi*, p. 101).

⁵ *Ivi*, pp. 17-18. In particolare, erano già stati pubblicati i testi: *Akropolis: vivere/rivivere Auschwitz* (*Ivi*, pp. 19-39) precedentemente intitolato *Il lager come "punto zero" del teatro e della vita*, contenuto in D. Beronio e C. Tafuri, *Teatro Akropolis. Testimonianze, ricerca, azioni*, vol. XIII, AkropolisLibri, Genova 2021, pp. 110-123; *L'archetipo cristico e il superamento della rappresentazione: Grotowski dal Principe Costante ad Apocalypsis cum figuris* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 41-67), in *Arte, religiosità, educazione. Esplorazioni e percorsi*, a cura di M. Caputo e G. Pinelli, Franco Angeli, Milano 2018 pp. 110-123; *Fersen e Grotowski alla ricerca dell'attore perduto*, posto in Appendice del volume M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 145-172, fa parte di *La latitudine profonda del teatro*, a cura di D. Beronio e C. Tafuri, AkropolisLibri, Genova 2019, pp. 117-141. Inoltre, una versione più breve del saggio *Teatro come gnosi: la religiosità a-religiosa di Grotowski* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 105-142) con il titolo di *Grotowski: teatro come gnosi* è presente in S. Brunetti, A. Petrini, E. Randi, «Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori». *Scritti per Franco Perrelli*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, pp. 144-156. Era ancora inedito, invece, il saggio *La doppia scoperta dell'America* (M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 69-104).

⁶ *Ivi*, pp. 5-14.

⁷ *Ivi*, p. 105.

⁸ *Ivi*, p. 106.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me (intervista a cura di Jean-Pierre Thibaudat)*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo* (1984-1998), La Casa Usher, Firenze 2016, p. 140.

¹¹ «La sua forza è stata quella di restare sempre fedele a se stesso, pur nel vivo movimento della contraddizione» (L. Flaszen, *Se ne è andato*, in *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano 2005, pp. 129-132). A questo proposito, Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 77-79

¹² M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 13.

toria lungo la quale il teatro è *esperienza* di «gnosi»¹⁴, mezzo per giungere all'*essenza* dell'essere umano.

Dunque, le fasi eterogenee della vita artistica di Grotowski non sono che «anelli»¹⁵ di una «stessa catena»¹⁶; esse sono giunture di una trama sotterranea che De Marinis, dopo meticolosi lavori di scavi, fa riemergere in superficie per svelarne gli elementi fondanti, nei quali risiede una profonda, incessante attenzione per l'essere umano e per la vita pulsante, sincera, libera. La ricerca di Grotowski, cioè, costituisce un tentativo di scagionare la vita dalle sue forme imposte, per risvegliarne l'essenza, la singolarità. Bisogna, dunque, rompere i limiti della rappresentazione – di sé, del mondo – affinché la scena costituisca un «atto totale»¹⁷, un atto nel quale l'essere umano appaia nella sua piena «interezza»¹⁸, nella sua terrena, eppure immortale¹⁹, «santità»²⁰.

2. Rappresentare l'irrappresentabile

Il sottotitolo del testo di De Marinis, *Superamento della rappresentazione*, è una chiave di lettura utile a comprendere l'insieme delle tensioni grotowskiane. Il primo saggio di De Marinis è dedicato ad *Akropolis* (1962), spettacolo inaugurale della stagione del Teatro povero, definito dallo studioso italiano un vero e proprio «capolavoro»²¹ registico.

In quest'opera Grotowski sfida i confini della rappresentazione, si chiede, cioè, cosa, effettivamente, si possa rappresentare. Nello specifico, egli si pone il problema della *rappresentabilità* di Auschwitz, misurandosi con l'indicibilità e l'irrappresentabilità della Shoah. La scena è concepita come «parafrasi poetica di un campo di sterminio»²², dove «l'interpretazione letterale e la metafora si intrecciano e si sovrappongono come in un sogno ad occhi aperti»²³. I personaggi sono i prigionieri del campo nell'atto di costruire il forno crematorio che li ucciderà alla fine dello spettacolo; scompaiono, infatti, dopo

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 6.

¹⁸ J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in J. Grotowski e L. Flaszen, *Il Teatr Laboratorium 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 146-147.

¹⁹ Cfr. J. Grotowski, *I cocchi di mamma. Dal nostro corrispondente a Parigi*, in Id., *La possibilità del teatro*, La Casa Usher, Lucca 2014, p. 126.

²⁰ Questo termine è usato come «metafora che serve a definire una persona che, grazie alla sua arte, sale sul rogo e si offre in sacrificio» (J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 52). Sia detto per inciso, questa immagine riprende letteralmente quella che chiude il saggio *Il teatro e la cultura* raccolto in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

²¹ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 29.

²² L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 75.

²³ *Ibidem*.

una straziante quanto liberatoria processione al centro della scena, mentre una voce neutra annuncia la loro dipartita: «Se ne sono andati e il fumo si leva in volute»²⁴.

De Marinis osserva che gli attori, preparati anche attraverso specifici esercizi facciali, appaiono in scena spossessati di qualità umane, sono «re-litti umani»²⁵ caratterizzati dall'«attonita, pietrificata fissità»²⁶ dei «morti viventi»²⁷. Essi risultano, così, spersonalizzati: eliminato ogni tratto individuale, «raffigurano l'immagine tipo della specie»²⁸, incarnando l'essere umano neutro, al contempo singolo e molteplice. Quella che compongono è una sinfonia infernale di gesti e movimenti meticolosamente eseguiti, «quasi stilizzati eppure straordinariamente vivi»²⁹, accompagnati da suoni che spaziano da canti a grugniti, dal farfugliare bambinesco a declamazioni di versi, a dialetti, a melodie popolari. Durante la processione conclusiva, nella quale la folla dei prigionieri crede di procedere verso la salvezza, si intona un canto gioioso, assurdamente «pieno di speranza»³⁰. È in questo momento che, afferma Zbigniew Osinski, citato da De Marinis, la struttura della *pièce* si realizza in «un'azione spontanea, una corrente viva di reazioni di quella collettività umana»³¹ spinta ai suoi limiti, libera ora dalla prigionia e dalla vita stessa.

Così, Grotowski fa «risorgere»³² Auschwitz nello spazio del teatro. Per farlo, De Marinis sottolinea come venga ricercata la massima «perfezione formale»³³, la misura di ogni elemento dell'esperienza scenica, dal lavoro degli interpreti al vissuto degli spettatori. Questi ultimi sono disposti in maniera tale da essere in mezzo alla scena, eppure, da questa, nettamente separati: il maestro polacco costruisce, tra attori e spettatori, una barriera «insuperabile che divide i morti dai vivi»³⁴. Si crea una situazione paradossale: nonostante ci sia vicinanza fisica fra i due gruppi, è esclusa ogni possibilità di relazione. Da una parte, ci sono gli interpreti-prigionieri, iniziati ad un'esperienza estrema; dall'altra, siedono gli spettatori-testimoni, rimasti nella vita quotidiana. Spiega Ludwik Flaszen, citato da De Marinis, che «la separazione e la vicinanza»³⁵ tra spettatori e attori crea «l'impressione che i morti siano

²⁴ *Ivi*, p. 88.

²⁵ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 32.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, cit., p. 90.

²⁹ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 33.

³⁰ J. Grotowski, *Intervista di Marianne Abbrne (Pontedera 1992)*, in *Grotowski posdomani*, in «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, p. 434.

³¹ Z. Osinski, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma 2011, p. 151.

³² P. Brook, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Arles 2009, p. 29.

³³ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 34.

³⁴ *Ivi*, p. 33.

³⁵ L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, cit., p. 75.

generati da un sogno dei vivi»³⁶. Esiste, infatti, una *giusta distanza* che il teatro come evento ed esperienza di per sé impone, una distanza che colloca l'altro «in un orizzonte e in una profondità»³⁷, anziché schiacciarlo nella «vicinanza assolutizzante della pornografia»³⁸ del dolore, nella «vittimizzazione assolutizzante»³⁹, volta all'appiattimento delle reazioni su un consenso generale e sterile⁴⁰. Sembrerebbe concordare, con questo, Grotowski, il quale, al culmine del successo di *Akropolis*, afferma: «non volevamo avere una rappresentazione stereotipata, con malvagi agenti delle SS e nobili prigionieri. [...] Cercavamo qualcos'altro»⁴¹.

A strutturare questo *altro* è, con le parole di De Marinis, una «dialettica di apoteosi e derisione»⁴², dove la sublimazione del male si alterna a una «causticità grottesca»⁴³, a fantasticherie dal tono ironico. Ed è proprio l'unione di tragico e grottesco che fornisce a Grotowski gli strumenti per costruire un nuovo mito e vincere la sfida della rappresentabilità di Auschwitz. Il maestro polacco pone l'evento atroce nella dimensione del rituale, trasformandolo così in un'esperienza di rappresentazione collettiva che, attraverso la messa in scena delle medesime tonalità di affetti e relazioni che costituiscono la vita nei campi, possa generare nuovi testimoni. Così, in *Akropolis*, scrive De Marinis, «anche i testimoni integrali di Primo Levi, muti per definizione, avevano ritrovato la voce, rendendoci [...] partecipi, per il tempo dello spettacolo, di tutto l'orrore dell'inspiegabile e dell'indicibile»⁴⁴.

3. *La menzogna è intollerabile*

Dopo aver mostrato l'articolazione del problema della rappresentazione in *Akropolis*, De Marinis volge lo sguardo a *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969) analizzando il rapporto tra archetipo, personaggio e attore, sempre alla luce della questione del *superamento della rappresentazione*. De Marinis suggerisce che, in Grotowski, il termine *superamento* esprime un dinamismo mai definitivo: non si oltrepassa la rappresentazione una volta per tutte, ma, al contrario, occorre concepire una tensione verso il superamento come una pra-

³⁶ *Ivi*, p. 76.

³⁷ A. Pontremoli, *Se tutti i teatri chiudessero*, Mimesis Journal [Online], 9, 2 | 2020, Messo online il 26 gennaio 2021, consultato il 17 marzo 2024. URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/2100>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.2100>.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. O. Neveux, *Politiques du spectateur*, La Découverte, Parigi 2013, pp. 61-75.

⁴⁰ Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 58.

⁴¹ Cfr. J. Kuminega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La Casa Usher, Firenze 1989, p. 54.

⁴² M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 30.

⁴³ *Ivi*, p. 31.

⁴⁴ *Ivi*, p. 36.

tica da mettere in atto ogni volta che si calca la scena⁴⁵. A dover operare questo superamento, a dover “smettere di fingere”⁴⁶, sono, *in primis*, gli attori.

Per il maestro polacco, la chiave della recitazione non si trova nella relazione attore-personaggio, bensì nell'*archetipo*, termine che indica una relazione triadica tra attore, personaggio e mito. Si tratta di un rapporto particolare: nei testi, l'attore deve trovare gli archetipi da incarnare, stabilendo così un rapporto con i miti di cui la scena si nutre⁴⁷. Le opere teatrali e letterarie, infatti, danno vita a personaggi che sono «entità mitiche»⁴⁸.

Gli attori di Grotowski sono, scrive letteralmente De Marinis, «*archetipi incarnati*»⁴⁹ e i personaggi “spazi vitali” entro cui trasformarsi, dei “raggi di luce” in cui diventa possibile «smettere di recitare»⁵⁰. Occorre liberarsi della «maschera di tutti i giorni»⁵¹, scarnificare l'«io appreso»⁵², frutto di quei dettami sociologici e culturali che costringono l'individuo entro una forma imposta, nella quale egli diviene “soggetto”⁵³. Ciò affinché si saggi la propria «essenza»⁵⁴, ovvero quel nucleo «originario»⁵⁵, insondabile nella vita quotidiana, che non ha nulla di «sociologico»⁵⁶. Questa sfera, infatti, cela l'autentica singolarità di ogni essere umano, la “nuda vita”⁵⁷, prima che questa venga plasmata e costretta da istanze culturali, sociali, politiche. De Marinis rimarca come per Grotowski l'essenza sia importante perché, nonostante sembri «poca cosa, [...] è *nostra*»⁵⁸. Recitare, dunque, implica imparare le fattezze della propria singolarità e, allo stesso tempo, *disimparare* ciò che, nel sé, è prodotto dall'educazione.

⁴⁵ M. De Marinis, *Oltre la rappresentazione, Ateatro*, Milano 9 maggio 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PypY96lg2cg>, ultima consultazione 18 marzo 2024.

⁴⁶ «Il compito dell'attore è fondamentalmente quello di apprendere ad agire [...] *realmente* invece di *fingere* di agire» (M. De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 188).

⁴⁷ Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., pp. 83-88.

⁴⁸ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 45.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ J. Grotowski, *Holiday (Swieto). The Day that is Holy*, in R. Schechner e L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, New York 1997, p. 219.

⁵¹ J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 55.

⁵² M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 134.

⁵³ Si fa riferimento al pensiero di Michel Foucault sui processi di soggettivazione, secondo cui la nascita del soggetto ha sempre a che fare con l'assoggettamento da parte del sistema dei poteri e dei saperi dominante. (Cfr. S. Luce, *Fuori di sé. Poteri e soggettivazioni in Michel Foucault*, Mimesis, Milano-Udine 2009).

⁵⁴ J. Grotowski, *Il Performer*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, cit., p. 55.

⁵⁵ J. Grotowski, *Teatro delle fonti*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. III: *Oltre il teatro (1970-1984)*, cit., p. 244.

⁵⁶ J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 55.

⁵⁷ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 109.

⁵⁸ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Quodlibet, Macerata 2018.

⁵⁹ J. Grotowski, *Il Performer*, cit., p. 55.

Durante questo processo, «il corpo deve liberarsi da ogni resistenza, deve praticamente cessare di esistere»⁵⁹, tramite esercizi specifici in grado di allenarne la sensibilità e la creatività, affinché si possano immaginare possibilità imprevedute, sconvolgenti, fino alla creazione di un nuovo «corpo insolito»⁶⁰. È per questo che la scena in Grotowski diviene un percorso di conoscenza, una via di «*gnosi*»⁶¹, un'esperienza di incontro con sé.

Il vertice di queste ricerche che riguardano attore, personaggio e soggettività, spiega De Marinis, si trova negli ultimi due spettacoli del Grotowski regista, ovvero *Il principe costante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969): tra i due spettacoli avviene un passaggio decisivo a proposito del superamento della rappresentazione. Protagonista di entrambi gli spettacoli è Ryszard Cieslak, definito da Ferdinando Taviani «l'attore miracoloso del teatro novecentesco»⁶², paradigma di quell'*attore totale*, dotato di «integrità originaria»⁶³ e capace di svelarsi «fino ai limiti dell'impossibile»⁶⁴.

Nel *Principe*, Cieslak incarna l'*archetipo* di Cristo e costruisce, con il suo regista, la partitura fisica e vocale della scena, reincarnando una precisa esperienza amorosa accadutagli in adolescenza, su cui, poi, vengono innestati i riferimenti al personaggio protagonista dell'opera (nella quale si racconta una storia di tortura e martirio).

De Marinis analizza profondamente il processo registico sotteso al *Principe*: dopo aver messo a punto questa partitura emersa dalla memoria affettiva dell'attore, Grotowski interviene con un complesso lavoro di montaggio per far sì che l'azione scenica funzioni, ovvero che la narrazione vada a buon fine⁶⁵. Il maestro polacco, infatti, ad un certo punto delle prove, oppone all'improvvisazione del protagonista puntuali indicazioni registiche, arrivando a creare uno spettacolo scandito da appuntamenti fissati. Sebbene il maestro rivendichi la veridicità della partitura di Cieslak, che, in quanto legata ad un vissuto preciso, gli eviterebbe, ad ogni momento della scena, di *recitare*, lo spettacolo risulta essere la perfetta costruzione di un'illusione⁶⁶. Infatti, De Marinis scrive che lo sforzo rigoroso di «montaggio e fissazione»⁶⁷ produce una tale precisione nei passaggi scenici che rende implausibile la tesi di Grotowski, secondo cui, nel *Principe*, «tutto è vero,

⁵⁹ J. Grotowski, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in Id., *Per un teatro povero*, cit., p. 44.

⁶⁰ Ha usato questa espressione Eugenio Barba durante la conferenza tenutasi il 16/03/24 al Teatro Menotti di Milano, nel contesto di una rassegna dedicata ai 60 anni dell'Odin Teatret (12-17 marzo 2024).

⁶¹ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 110.

⁶² F. Taviani, *Cieslak promemoria*, in «Teatro e Storia», VI, 1, 1991, pp. 179-201, qui p. 179.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ J. Grotowski, *Teatro e rituale*, cit., pp. 150-151.

⁶⁵ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., pp. 49-54.

⁶⁶ Sulla «fondamentale dialettica» teatrale tra il processo organico e il processo artificiale che caratterizzano il lavoro dell'attore, si rimanda a M. De Marinis, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento*, in «Teatro e Storia», XII, 19, 1997, pp. 161-182, qui pp. 168-169.

⁶⁷ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 54.

tutto è reale»⁶⁸. Afferma, ancora, lo storico del teatro, riferendosi a questa performance di Cieślak: «se la fiamma non si accende una sera dentro di lui, gli schiaffi al viso se li darà ugualmente» – cioè, seguirà la decisa partitura fisica – «ma le gambe, loro, tremeranno lo stesso o no?»⁶⁹; insomma, è davvero possibile assicurare l'autenticità delle emozioni e dei sentimenti ad ogni replica? Dalle parole di De Marinis si potrebbe trarre la seguente conclusione: questo attore, stretto tra le indicazioni registiche, sta in qualche misura recitando, la sua azione si colloca ancora dentro il regime della rappresentazione.

Diversamente, in *Apocalypsis*, Grotowski tenta di non intervenire affatto – o di farlo il meno possibile – sul lavoro di improvvisazione degli attori. A essere centrale, questa volta, è il processo della creazione: non bisogna «soffocare»⁷⁰ la *vita autentica* che nasce durante le prove. Si dipana, così, la seguente tensione: un regista meno presente favorisce una maggiore autenticità nel lavoro degli attori, ma, al contempo, rende difficile la tenuta del risultato nel suo insieme. Secondo De Marinis, infatti, lo spettacolo è una sperimentazione «sempre in equilibrio instabile ai bordi del baratro della dissoluzione della forma e della struttura, sempre rischiando di precipitare nell'abisso dell'informe e del caotico, ma senza mai farlo veramente»⁷¹. L'assenza di montaggio registico fa sì che l'opera si regga *in toto* sul lavoro degli attori, a cui viene richiesta la massima onestà: «se uno solo ricusa l'onestà, sia pure per un istante, tutto crolla»⁷². *Apocalypsis* è per questo «il più difficile»⁷³ degli spettacoli grotowskiani, fatto che si evince anche dalla poliedrica storia scenica (durata più di dieci anni) della *pièce*, segnata, via via, da sostanziali modifiche sorte con gli attori in scena. Con il passare del tempo, inoltre, si concretizza una graduale «presa di distanza dalla dimensione estetica e teatrale»⁷⁴, nella quale si cerca una progressiva prossimità tra pubblico e scena; scrive Franco Perrelli che, arrivata alla sua terza versione, *Apocalypsis* è «solo un'occasione di contatto [...] tra "l'uomo, ancora un po' spettatore, e l'uomo, ancora un po' attore"»⁷⁵.

Questa porosità di qualsivoglia confine estetico porta la *pièce* in un orizzonte che supera la rappresentazione⁷⁶: tutto avviene *hic et nunc*, nell'azione irripetibile; non ci sono costumi, la luce è naturale o adattata con qualche candela. Vi si può trovare un inveramento del Teatro povero grotowskiano, che fa a meno di tutto tranne che di attori e spettatori.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 55.

⁷¹ *Ivi*, p. 49.

⁷² J. Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. II: *Il teatro povero*, cit., p. 225.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ J. Kuminega, *Jerzy Grotowski: La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, cit., pp. 77-79.

⁷⁵ F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007, p. 141. La citazione interna al testo di Perrelli è di R. Cieślak, in T. Burzynski, Z. Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*, Editions Interpress, Varsovie 1979, p. 106.

⁷⁶ Cfr. M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2018, pp. 47-32.

4. *Umanità santa*

Una volta lasciato, con *Apocalypsis*, il «teatro degli spettacoli»⁷⁷, Grotowski inaugura una stagione di “soggiorni antropologici” che spaziano dall’India alle Americhe⁷⁸: a questa stagione De Marinis dedica il terzo saggio del volume qui preso in esame. Tali esperienze extra-teatrali arricchiscono, in un “tripudio sincretista”, l’arsenale grotowskiano di tecniche spirituali e performative. A farsi sua patria, suo «*Heimat*»⁷⁹, è ora la sua stessa ricerca. La rottura della rappresentazione, la fine della forma spettacolo, coincide con una concentrazione radicale sull’essenza dell’essere umano.

In particolare, De Marinis parla di una «doppia scoperta dell’America»⁸⁰ da parte di Grotowski: la prima che avviene intorno al 1970 e la seconda intorno al 1976. Nel 1970 intraprende una serie di viaggi *on the road* negli Stati Uniti e viene a contatto con le culture indoamericane da cui apprende tecniche di condizionamento percettivo⁸¹. Centrale è poi l’incontro avvenuto nel 1976 con Maud Robart⁸², artista-pedagoga haitiana, che insegna a Grotowski il complesso di pratiche performative proprie della sua tradizione culturale (danze rituali, canti vibratorii, il vudù). Queste pratiche divengono in maniera stabile strumenti di lavoro del maestro polacco, parte fondamentale «delle sue *fonti*»⁸³; la collaborazione con Robart continua per quindici anni e Grotowski sviluppa e trasmette quanto da lei appreso per tutta la vita⁸⁴.

Comincia, dunque, più propriamente a partire dal 1985, il periodo denominato *Arte come Veicolo*, nel quale diviene centrale la ricerca sul sé. Infatti, sebbene qui «la nozione di lavoro dell’attore su se stesso»⁸⁵ sia portata all’estremo, gli eventuali esiti performativi sono considerati da Grotowski «ricadute secondarie»⁸⁶ dell’attività di ricerca, il cui motivo nodale è «l’interesse per l’essere umano, negli altri e in me stesso»⁸⁷. Tuttavia, De Marinis specifica che non si tratta dell’essere umano

⁷⁷ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 71. Cfr. M. De Marinis, *Verso un teatro necessario. Dall’avanguardia al teatro di base*, in Id., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, cit., § 3.

⁷⁸ Il tema del viaggio appartiene a Grotowski fin dalla gioventù. Tuttavia, non si conoscono i tempi e i luoghi di tutti i suoi viaggi e non è sempre facile ricostruirne gli effetti in termini di influenze e contaminazioni (Cfr. M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., pp. 173-174).

⁷⁹ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 69.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 69-101.

⁸¹ *Ivi*, pp. 79-91.

⁸² De Marinis tratta in maniera più approfondita il rapporto Grotowski-Robart nel saggio *Maud Robart allieva-maestra. La collaborazione con Grotowski*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., pp. 189-211.

⁸³ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 97. La dicitura *Teatro delle fonti* è varata ufficialmente nel 1978 (*Ivi*, p. 95).

⁸⁴ Cfr. De Marinis, *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, pp. 139-165 e pp. 183-200.

⁸⁵ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 62.

⁸⁶ *Ivi*, p. 65.

⁸⁷ J. Grotowski, *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992)*, cit., p. 430.

«qualunque, quotidiano, diviso e unidimensionale»⁸⁸, ma al contrario del «“viventente”, l’“uomo divino”, l’“uomo interiore”, l’“uomo trasparente” [...], “totale”»⁸⁹.

A questi temi è dedicato il saggio successivo dello studioso italiano, che si interroga sulla nozione di teatro come gnosi e sulla relazione stratificata di Grotowski con la sfera spirituale. Nella fase dell’*Arte come veicolo* il maestro polacco cerca di instillare, nei suoi *performer*, un percorso “verticale” di conoscenza, affinché essi giungano ad uno stato di intima vicinanza, di profonda consapevolezza (*awareness*), di radicale connessione con il mondo (*higher connection*). Si lavora sul corpo, sulla memoria, si intonano canti e si imparano danze al fine di forgiare un essere umano integro, “santo”.

Si tratta di fenomeni di «ordine energetico»⁹⁰: si mira a risvegliare nelle persone l’intensità della vita, affinché questa sia autentica, “vivente”; verticalità, infatti, non significa trascendenza, ma «passare da un livello quotidiano a un livello energetico più sottile»⁹¹, a una diversa qualità di presenza. È questo «un passaggio di stato che si attua nella dimensione della vita conosciuta e che può essere definito come superamento dei limiti dell’individualità»⁹². Antonio Attisani suggerisce che questo processo consiste in una profonda connessione tra mondo interiore ed esteriore, nella quale diventa possibile «ri-conoscersi in quanto particella del flusso della vita»⁹³. Così, l’*atto totale* diviene, in questa fase “fuori dal teatro”, una forma di «partecipazione creativa alla realtà umana»⁹⁴ che frantuma il soggetto, fondando un coinvolgimento nuovo e radicale nella comunità degli abitanti del mondo. De Marinis afferma che questo è, in Grotowski, spia «di una sensibilità ecologica molto precoce»⁹⁵, radice di un «umanesimo non antropocentrico»⁹⁶.

Per quanto si possa dire che questa ricerca abbia un carattere “iniziatico”, De Marinis, d’accordo con Taviani, specifica che la «novità culturale»⁹⁷ portata da Grotowski è quella di prendere dal teatro «l’impalcatura ambientale e concettuale che normalmente, [...] l’esoterismo iniziatico ha preso dalle religioni»⁹⁸. La ricerca del maestro, scrive De Marinis, rimane, comunque, «areligiosa»⁹⁹, pur essendo pregna di «senso del sacro»¹⁰⁰. La pratica dell’«(auto)trascendenza»¹⁰¹, che trova

⁸⁸ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 108.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ J. Grotowski, *Testo senza titolo*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L’arte come veicolo (1984-1998)*, cit., pp. 158-159.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell’arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, p. 158.

⁹⁴ J. Grotowski, *Impressioni dalla Svizzera*, in Id., *La possibilità del teatro*, cit., p. 121.

⁹⁵ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 118.

⁹⁶ *Ivi*, p. 117.

⁹⁷ F. Taviani, *Commento a “Il Performer”*, in «Teatro e Storia», III, 2, 1988, pp. 259-272, qui p. 272.

⁹⁸ *Ivi*, p. 271.

⁹⁹ M. De Marinis, *Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, cit., p. 113.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 115.

¹⁰¹ *Ibidem*.

il suo fondamento in tale «santità laica»¹⁰² (o «religiosità laica»¹⁰³) non costituisce una forma di chiusura in se stessi o di evasione in altre dimensioni, ma è seme per una diversa coesistenza in *questo* spazio e in *questo* tempo.

5. Conclusione. Dalla quattordicesima fila

Jerzy Grotowski. Il superamento della rappresentazione di Marco De Marinis è un'opera che permette, a chi è arrivato dopo, di sedersi in una virtuale quattordicesima fila ed essere un nuovo *testimone* degli “scandali” e dei “segreti”¹⁰⁴ del maestro polacco.

De Marinis svela una *linea unitaria* che caratterizza il percorso di Grotowski, una via che mira alla rinascita dell'essere umano “totale”, libero dalle trame dei processi di soggettivazione e capace di viverci in una forma dinamica, in sintonia con la singolarità della propria apparizione. La pratica teatrale, così come quella artistica in generale, senza questa intenzione, non ha alcun senso: l'arte deve essere un *veicolo* che conduce chi la frequenta a un'umanità nuova, consapevole, luminosa.

È in questi termini che si può comprendere lo sforzo del maestro polacco oltre la rappresentazione, dettagliatamente ricostruito da De Marinis. Il teatro è un mezzo per vincere le imposizioni della società, non per rappresentarle. È una forza che deve servire a smascherare strutture e sovrastrutture e a svelarne la natura posticcia, nella ricerca incessante dell'essenza. Come insegna il motto di Pulcinella, infatti, *laddove c'è distruzione, c'è una via di fuga*¹⁰⁵. Fuga, in questo caso, dalla forma imposta del soggetto, verso maschere e possibilità tanto inedite quanto intimamente proprie. Questa arte *destruens* deve tendere oltre la rappresentazione ed essere tessuto vivo, pulsante, arcaudamente crudele; una scena, cioè, che sia propiziatoria di «una nuova sensibilità e di una nuova consapevolezza»¹⁰⁶, intesa come «libertà totale e affrancamento da ogni condizionamento»¹⁰⁷, verso «essenze e verità profonde»¹⁰⁸ che superino le apparenze della vita quotidiana.

Diviene chiaro, grazie a De Marinis, il ruolo chiave che Grotowski occupa nella storia del teatro del Novecento, che trascende la specificità della disciplina e si carica di consistenza e pregnanza storica, politica, sociale e umana. Il maestro raccoglie il gesto puntuale del teatro e lo scaglia nelle sollecitudini del presente, ponendo domande inquietanti e dando risposte che non sono soluzioni, ma stimoli e provocazioni, risposte generatrici di nuove vitalità, di nuovi possibili per chi recita e per chi partecipa.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 179.

¹⁰⁴ M. De Marinis, *Il teatrologo, lo spettatore e le 'performing arts': la sfida di Grotowski e del Workcenter*, cit., p. 85.

¹⁰⁵ Cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2016.

¹⁰⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze 1988, p. 197.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*