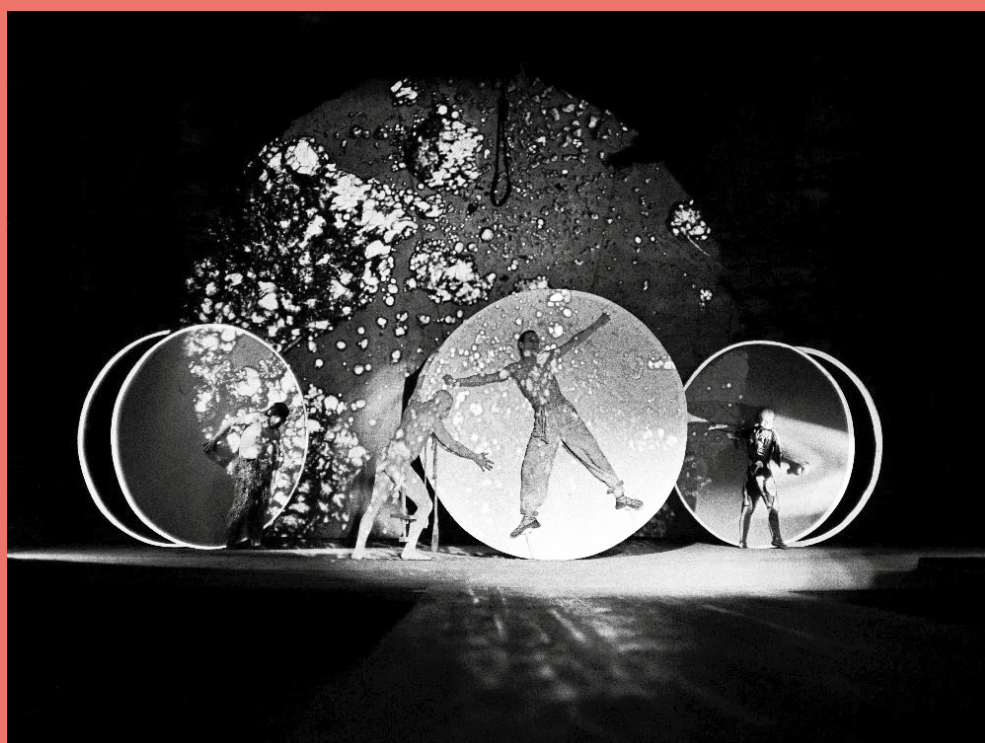


Sztuka Europy Wschodniej • The Art of Eastern Europe •

TOM XI

CONTATTI ARTISTICI POLACCO-ITALIANI 1944-1980 Cinema * Teatro



Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1944-1980 Kino * Teatr

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Polish Institute of World Art Studies

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ •
THE ART OF EASTERN EUROPE

TOM XI

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA •
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

Sztuka Europy Wschodniej • The Art of Eastern Europe

Redakcja • Editorial Board

Jerzy Malinowski

TOM XI

Współpraca / in collaboration with

Istituto Polacco di Roma & Accademia Polacca delle Scienze di Roma
Dipartamenti di Studii Europei, Americani e interculturali
de "La Sapienza" Università di Roma
Fondazione Romana J.S. Umiastowska

**CONTATTI ARTISTICI
POLACCO-ITALIANI
1944–1980
CINEMA * TEATRO**

**POLSKO-WŁOSKIE
KONTAKTY ARTYSTYCZNE 1944–1980
KINO * TEATR**

**POLISH-ITALIAN
ARTISTIC CONTACTS 1944–1980
CINEMA * THEATRE**

A cura di • Redakcja • Editorial Board

Jerzy Malinowski, Anna Jagiełło

Publikacja dofinansowana w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (umowa nr 00169/23/FPK/IK)

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

Publikacja jest wynikiem projektu „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1944–1980” w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki „DOSKONAŁA NAUKA II – WSPARCIE KONFERENCJI NAUKOWYCH” (umowa nr. KONF/SN/0498/2023/01)

Redakcja:
Martyna Groth

Recenzenci:
dr hab. Aneta Pawłowska, prof. UŁ
dr hab. Filip Pręgowski, prof. UMK

Przekłady:
Krzysztof Z. Cieszkowski, Magdalena Czarnecka, Katarzyna Kolan, Leonardo Masi, Laura Pillon

Konsultacja językowa:
Marzenna Maria Smoleńska Mussi

Na okładce:
Dante, reżyser Józef Szajna, scena finałowa z projekcjami Kazimierza Urbańskiego. Prapremiera 20 kwietnia 1974 roku we Florencji w ramach X Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili. Foto: Stefan Okołowicz, archiwum Teatru Galerii Studio w Warszawie / *Dante*, regia Józef Szajna, scena finale con proiezioni di Kazimierz Urbański. La prima 20 aprile 1974 in Firenze (X Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili). Foto: Stefan Okołowicz, archivio del Teatro Galeria Studio di Varsavia

Ilustracje:
Archiwa autorów artykułów (o ile nie określono inaczej)

Photographs:
The materials have been made available by the authors of the texts together with the right to their publication. In case of public and private collections the source has been indicated. In other cases the editorial staff has made every effort to attribute the image to a source.

© Copyright by Autors 2023
© Copyright by Polish Institute of World Art Studies in Warsaw 2023
© Copyright by Tako Publishing House in Toruń 2023

ISSN 2353-5709
ISBN 978-83-66758-29-2 (Poland) / ISBN 979-12-210-5690-7 (Italy)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / Polish Institute of World Art Studies
ul. Warecka 4/6 – 10, 00–040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
<http://www.world-art.pl>

Wydawnictwo Tako / Tako Publishing House
Ul. Słowackiego 71/5, 87–100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
<http://www.tako@tako.biz.pl>

Książkę można nabyć, wysyłając zamówienie mailem / This book can be ordered by mail:
Dystrybucja: www.tusieczyta.pl, zamowienia@tusieczyta.pl

SOMMARIO

Jerzy Malinowski

Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Cinema – Teatro	7
--	---

Cinema

Anna Miller-Klejsa

I primi film neorealisti di Vittorio De Sica sugli schermi cinematografici della Polonia tra il 1945 e il 1960.....	15
---	----

Anna Osmólska-Mętrak

Il cinema italiano negli scritti critici di Maria Kornatowska	27
---	----

Małgorzata Furdal

Silenzi assenze rivelazioni. La Scuola Polacca di cinema vista dalla prospettiva italiana	37
---	----

Bożena Pysiewicz

Cinema italiano nei manifesti dalla collezione del Museo del Manifesto di Wilanów	47
---	----

Teatro

Martyna Groth

Il <i>Circo Tarabumba</i> : ispirazioni italiane al Teatr Groteska di Cracovia (1945, 1949)	63
---	----

Silvia Parlagreco

Tadeusz Kantor in Italia 1950–1980: riconoscimenti, amicizie, gioie e dolori	73
--	----

Lech Stangret

Tadeusz Kantor: la pittura e il Teatro Cricot 2.....	85
--	----

Romano Martinis

Un ricordo di Tadeusz Kantor.....	99
-----------------------------------	----

Marina Fabbri

Povere creature. L'impatto del lavoro e delle idee di Jerzy Grotowski su critici e artisti in Italia negli anni '60	109
---	-----

Katarzyna Woźniak-Shukur

Il Teatro Laboratorio a Venezia (1975).....	121
---	-----

Dariusz Kosiński

Non solo Grotowski: il (para)Teatro Laboratorio in Italia	127
---	-----

Carla Pollastrelli

Grotowski e la stagione degli artisti polacchi al Teatro di Pontedera	135
---	-----

Aleksandra Kolan

L'autoconsapevolezza dell'attore. L'analisi del lavoro dell'attore di Jerzy Grotowski 139

Magdalena Kędzierska

L'idea del teatro aperto di Józef Szajna nello sguardo della critica italiana tra il 1963 e il 1974... 149

Agnieszka Berlińska

Parole che sono solo suono. Il teatro di Józef Szajna alla Rassegna Internazionale

dei Teatri Stabili di Firenze 159

Karolina Bilska, Katarzyna Skiba

Accoglienza del Wrocławski Teatr Pantomimy (Teatro della Pantomima di Breslavia)

e del Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (Teatro Danza Polacco – Balletto di Poznań)

in Italia fino al 1980..... 169

Tadeusz Kornaś

Teatri del mondo nella città di Grotowski.

Gli italiani ai Festival del Teatro Aperto a Breslavia (1967–1981) 183

Dorota Buchwald

Giovanni in Polonia. Episodio 1..... 197

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Jerzy Malinowski

Presidente dell'Istituto Polacco degli Studi sull'Arte del Mondo

<https://orcid.org/0000-0002-6801-3268>

Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Cinema – Teatro

Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Cinema – Teatro è il secondo dei due volumi in cui sono stati raccolti gli atti del convegno organizzato a Roma nel 2023 dall'Istituto Polacco degli Studi sull'Arte del Mondo in collaborazione con l'Istituto Polacco di Roma e Accademia Polacca delle Scienze, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali (DSEAI) della Sapienza Università di Roma e la Fondazione Romana J.S. Umiastowska.

Il primo tomo, *Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Anni '40 – Architettura – Arti visive*, è uscito come numero annuale 23 della rivista *World Art Studies*. Il volume si apre con alcuni studi dedicati agli anni Quaranta.

L'anno 1944, punto di partenza per queste pubblicazioni (e per il convegno), è legato alla battaglia di Montecassino, combattuta nel maggio dal Secondo Corpo d'armata del generale Władysław Anders, che era arrivato in Italia l'anno precedente. Fra i suoi soldati c'era un gruppo di artisti, fra i quali i registi e gli attori del Teatro Drammatico del 2° Corpo d'armata, che fecero nascere nella capitale italiana un ambiente artistico che continuò a esistere finché il Secondo Corpo non fu trasferito in Gran Bretagna e successivamente sciolto nel

1947. Fra gli artisti che si erano stabiliti in Italia si distinsero Michał Waszyński (regista di un film sui soldati di Anders, *La grande strada*, girato a Roma nel 1946) e Józef Natanson, pittore e scenografo legato a Cinecittà, che collaborò fra gli altri con Robert Wise, Vittorio de Sica, Joseph Mankiewicz, Franco Zeffirelli e Federico Fellini.

L'inizio delle relazioni culturali tra le nuove autorità polacche e l'Italia risale al 1946, quando al Museo Nazionale di Varsavia fu inaugurata la mostra *Arte contemporanea italiana*.

Nel secondo volume sono affrontate alcune tematiche relative ai rapporti polacco-italiani nel cinema e nel teatro.

Dal 1948 al 1956 furono introdotti sugli schermi cinematografici polacchi più di venti lungometraggi neorealisti, tra cui sei film di Vittorio de Sica. Tra le considerazioni che contribuirono alla decisione di importare i film italiani vi furono ragioni politiche: i film del neorealismo italiano erano considerati dalla critica polacca dell'epoca come una forma di opposizione alla politica della Democrazia Cristiana che era al potere in Italia.

La nota critica Maria Kornatowska pubblicò alcuni testi dedicati al cinema italiano, tra cui la monografia *Fellini* (1972) e articoli e recensioni

sulle più importanti riviste di cinema (*Film, Kino, Kwartalnik filmowy*). In essi si occupò della corrente neorealista e delle opere dei grandi maestri italiani come Rossellini, Antonioni, Pasolini e Visconti. Avvicinò ai lettori polacchi i contesti culturali e politici della realtà italiana e divenne un'intermediaria tra i mondi cinematografici della Polonia e dell'Italia, dove presentò dei film polacchi.

La presenza del cinema polacco in Italia risaliva al successo ottenuto da *Kanał* (I dannati di Varsavia) di Andrzej Wajda, che fu presentato al Festival di Cannes del 1957. Fu una presenza intensa, ma priva di una distribuzione regolare. La scarsa conoscenza della realtà storica e culturale polacca fece sì che la ricezione dei film in Italia fosse spesso accompagnata da incomprensioni, dovute al fatto che il cinema polacco si rifaceva costantemente alle proprie fonti nazionali. In un'epoca di grandi sconvolgimenti nel cinema contemporaneo – anticipati dalla “scuola polacca”, la prima importante scuola cinematografica del dopoguerra dopo il neorealismo italiano – il cinema polacco si creò una propria direzione, completamente separata e indipendente. La critica italiana dell'epoca cercò di interpretare il “fenomeno polacco” tramite i film di Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Jerzy Has, Kazimierz Kutz, Janusz Morgenstern e Stanisław Różewicz.

In Polonia i film di Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti o Giuseppe De Santis divennero fonte di ispirazione per maestri nell'arte del manifesto come Tadeusz Gronowski, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy o Franciszek Starowieyski. I manifesti polacchi per i film italiani che, dopo la Biennale Internazionale del Manifesto (cioè dal 1966), si trovarono nelle collezioni del Museo del Manifesto di Wilanów (Varsavia) sono oltre cinquecento. La scuola italiana del neorealismo si incontrò con la scuola polacca del manifesto. La nazionalizzazione della distribuzione cinematografica in Polonia permise agli artisti di sperimentare con i manifesti cinematografici. Secondo Henryk Tomaszewski, il manifesto poteva diventare “una composizione grafica per la quale la sola fonte di ispirazione era il contenuto del film”. Jan Lenica scrisse che l'apprendistato per interagire con l'arte avveniva grazie al manifesto. Con la sua forma, i suoi mezzi e le sue metafore, il manifesto si avvicinava all'arte pura. I film italiani, con il loro stile unico e con l'atmosfera del neorealismo, davano ai

grafici polacchi l'opportunità di sviluppare nuovi concetti artistici. Gli artisti del manifesto creavano composizioni utilizzando una varietà di tecniche – pittura, disegno, fotografia, collage – e ispirandosi a molti stili, dal cubismo al surrealismo, dall'astrazione geometrica alla op art, dalla pop art all'espressione pittorica.

Il teatro polacco del dopoguerra traeva talvolta ispirazione dal teatro italiano. Il Teatro delle marionette e degli attori “Groteska” di Cracovia, fondato da Władysław Jarema nel 1945, seguiva la strada degli spettacoli di burattini del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca di Roma. Il teatro italiano visitò più volte la Polonia, dove divenne famoso per i suoi divertenti spettacoli pieni di gag. Nella produzione del *Circo Tarabumba* di Władysław Lech con le decorazioni di Andrzej Stopka e le marionette di Zofia Jaremowa, in cui i temi del circo erano spesso combinati al teatro dei burattini, così come nell'opera per marionette *La serva Padrona* di Giovanni Battista Pergolesi con le decorazioni e i costumi di Andrzej Cybulski e Marian Szulc, si potevano notare un'animazione ad alti livelli e una elaborazione visuale eccellente. La poetica del (neo)teatro italiano si manifestò nella messa in scena della commedia *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni da Giorgio Strehler del Piccolo Teatro di Milano, realizzata a Varsavia nel 1958. Echi di una nuova concezione scenica si manifestarono nelle commedie di Luigi Pirandello *Questa sera si recita a soggetto* e *I giganti della montagna*, messe in scena, tra l'altro, dal Teatr Wybrzeże (1961/1962), di Danzica, con la regia di Kazimierz Braun.

La testimonianza più importante dei contatti italo-polacchi nel teatro sono le apparizioni e l'attività artistica di tre artisti polacchi e delle loro compagnie: Cricot 2 di Tadeusz Kantor, il Laboratorio di Jerzy Grotowski e il teatro di Józef Szajna.

Il nome di Tadeusz Kantor apparve per la prima volta in Italia nel 1958 in occasione della presentazione al I Festival Internazionale del Film d'arte – nell'ambito della XXIX Biennale di Venezia – di un cortometraggio sulla sua opera pittorica: *Uwaga malarstwo!* (Attenzione pittura!) diretto da Mieczysław Waśkowski con la fotografia di Antoni Nurzyński e le musiche di Adam Kaczyński. Nel 1960 Kantor partecipò alla XXX Biennale d'Arte di Venezia con sette quadri del suo periodo informale. Cricot 2 si esibì per la prima volta in Italia con *La gallinella acquatica* (*Kurka wodna*) di Stanisław Ignacy Witkiewicz alla Galleria Nazionale

d'Arte Moderna di Roma nel 1969. Gli spettacoli erano accompagnati da manifesti e testi che definivano l'attività artistica di Kantor (come il *Manifesto del Teatro Zero*, 1967). Produzioni come *La classe morta* (1975) e poi *Wielopole, Wielopole* (1980), realizzate in Italia, definirono la posizione del regista nel teatro mondiale.

Il Teatro Laboratorium di Jerzy Grotowski fece la sua prima apparizione in Italia nel 1967, presentando lo spettacolo *Il principe costante* nell'ambito del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Il fondamentale testo teorico di Grotowski *Per un teatro povero* (1968), fu pubblicato in italiano già nel 1970. Dopo alcuni anni di presentazioni internazionali, nel 1975 alla Biennale di Venezia il teatro condusse l'Università di Ricerca II, svolgendo attività parateatrali e stage. Alla fine di settembre ebbe luogo la prima serie di presentazioni di *Apocalypsis cum Figuris* (alle quali ne seguiranno altre in ottobre). Alla fine del 1977 si tenne a Milano una serie di stage dell'Università Itinerante delle Esplorazioni presso il Centro di Ricerca per il Teatro, dove all'inizio del 1979 ebbero luogo altre rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris* e un convegno per il decennale dell'attività della compagnia. Nel giugno 1979 a Pontedera (futura casa di Grotowski) la compagnia presentò *L'albero delle genti* (*Drzewa ludzi*), un'esperienza parateatrale definita "opera-fiume", e poi ancora *Apocalypsis cum figuris*. Presentazioni simili ebbero luogo all'inizio del 1980 a Genova.

Nel 1964, nell'ambito della Biennale Internazionale di Venezia (e di alcuni spettacoli del Teatro Nazionale di Varsavia), si tenne una grande mostra di scenografia polacca contemporanea, allestita dal Ministero polacco della Cultura e delle Arti, a cura di Zenobiusz Strzelecki (sceneggiatura) e Stanisław Zamecznik (progetto).

Un anno dopo, nel 1965, il Festival Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze, sul tema *L'uomo e la guerra*, invitò il Teatr Ludowy di Cracovia/Nowa Huta con una pièce di Tadeusz Hołuj, *Puste pole* (Campo deserto), per la regia e la scenografia di Józef Szajna. La rappresentazione fu accompagnata da una grande mostra di opere scenografiche e pittoriche di Szajna, che furono successivamente esposte a Roma, Venezia, Padova e Milano. Nel 1970 Szajna espose alla XXXV Biennale di Venezia. Nel 1974 la X Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze si aprì con la produzione *Dante* di Józef Szajna, realizzata dal Teatro Studio di Varsavia con la collaborazione di

Kazimierz Urbanowski, straordinario regista di animazione, scenografo e artista visivo.

Nel 1962 il Teatro della Pantomima di Henryk Tomaszewski (Breslavia) si esibì per la prima volta in Italia presentando alcuni mimodrammi a Milano, Livorno, Reggio Emilia e Roma, e nel 1966 fu di nuovo in Italia, ad Ancona, Torino e Padova. Nel 1973 la compagnia di Conrad Drzewiecki, sotto il nome di Balletto di Poznań facente parte dell'Opera di Poznań, presentò in Italia due spettacoli entrati poi a far parte del repertorio del Teatro Danza Polacco: *Sonata per due pianoforti* e *Divertimento*.

Oltre ai teatri professionali, si esibivano all'estero anche i teatri studenteschi. In Italia la "Scena Plastyczna" di Leszek Mądzik, affiliata all'Università Cattolica di Lublino, presentò all'VIII Festival del Teatro Sperimentale "Incontrazione 77" di Palermo, otto rappresentazioni di *Icaro*; lo spettacolo fu poi replicato a Padova su invito dell'Università. Nel 1979, al IX Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna, si incontrano compagnie polacche molto diverse per idee ed estetica. Il Teatro Gardzienice di Włodzimierz Staniewski presentò *Spektakl wieczorny* (Uno spettacolo serale). Ci furono poi le azioni artistiche di strada intitolate *Ogień* (Fuoco), *Polski węgiel* (Carbone polacco), *Dom II* (Casa II), *Spotkanie z Campesino* (Incontro col Campesino), *Bramy miasta* (Le porte della città), *Człowiek i jego rzeczy* (Un uomo e le sue cose), realizzate dall'Akademia Ruchu (Accademia del Movimento) di Wojciech Krukowski.

Tuttavia i teatri studenteschi stranieri venivano raramente in Polonia. La situazione cambiò quando Breslavia (sede del Teatro Laboratorium di Grotowski) ospitò il Festival Studentesco del Teatro Aperto fra il 1967 e il 1981, riunendo note compagnie rappresentative del movimento della controcultura, comprese quelle italiane (Ouroboros Centro di Ricerca Teatrale di Firenze, La Compagnia del Collettivo di Parma e il Teatro Libero di Palermo), aprendo così uno stimolante confronto fra le compagnie polacche e quelle straniere.

In Italia furono invitati anche eccellenti registi polacchi, come Konrad Swinarski, che diresse l'opera *I Bassaridi* di Hans Werner Henze alla Scala di Milano nel 1968. Nella stagione 1971/72, Kazimierz Dejmek diresse al Piccolo Teatro di Milano la prima mondiale di *Dialogus de passione*.

C'è poi un regista, scenografo, attore e traduttore che è entrato nella storia del teatro polacco e delle relazioni italo-polacche: Giovanni Pampiglione.

Nato a Roma, dopo gli studi universitari andò in Polonia, dove si diplomò in regia alla Scuola Superiore Statale di Teatro di Varsavia e mise in scena nei teatri polacchi, tra le altre cose, opere italiane, come quelle di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi.

Due eventi artistici straordinari chiudono il periodo delle relazioni polacco-italiani del dopoguerra. Il primo è la mostra *Avanguardia polacca, 1910–1978: S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei* al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel gennaio 1979, che presentava l'avanguardia polacca fra gli anni precedenti la Prima guerra mondiale e la contemporaneità. Nella stessa sede fu aperta un'altra mostra polacca importante: *Le opere di Tadeusz Kantor; Pittori di Cricot 2*.

Tutti questi eventi sono una testimonianza della vivacità dei contatti bilaterali: la discussione di questi contatti è stata l'obiettivo della conferenza e dei due volumi di studi che ne sono il proseguimento.

Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980: Cinema – Teatro

Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Cinema – Teatro is the second volume of studies deriving from a conference held in Rome in 2023, organised by the Polish Institute of World Art Studies in collaboration with the Polish Institute in Rome, the Polish Academy of Sciences, the Fondazione Umiastowska and the University "La Sapienza".

The first volume, *Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980. Anni '40 – Architettura – Arti visive*, appeared as the 23rd annual of the periodical *World Art Studies*. The earlier part of the volume consisted of studies devoted to the 1940s – the Polish milieu in Rome associated with the 2nd Corps of the Polish Army, while later sections were concerned with Polish-Italian relations in the fields of architecture and, above all, the visual arts.

The second volume opens with a section devoted to cinema. From 1948 the reception of Neorealist films, particularly those of Vittorio de Sica (*Bicycle Thieves*) was of importance in Poland, associated as they were with the current of Socialist Realism that was being promoted in both culture and art. The presence of Polish cinema was revealed to Italy in 1957 with the showing of Andrzej Wajda's film *Kanal (I dannati di Varsavia)* at the Cannes Film Festival. The "Polish school", the second movement in postwar cinema after Italian Neorealism, drew attention on account of the distinctiveness of "the Polish phenomenon" – the expression of national reality in the films of Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Jerzy Has, Kazimierz Kutz, Janusz Morgenstern and Stanisław Różewicz.

Popular in Poland, the films of Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luigi Visconti and Giuseppe de Santis proved an inspiration for such poster artists as Tadeusz Gronowski, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy and Franciszek Starowieyski. The Italian Neorealist school encountered the Polish Poster school, already familiar thanks to the International Manifesto Biennale in Warsaw (from 1966). By virtue of their exceptional stylishness and Neorealist atmosphere, Italian films provided Polish graphical artists with the opportunity to develop new artistic concepts, drawing on contemporary currents in

art, from Cubism and Surrealism to Abstraction and Pop Art.

Italian inspirations found expression in the field of postwar theatre in, among others, the productions of the “Grotteska” Puppet and Actor Theatre in Kraków, founded in 1945 by Władysław Jarema, and inspired, as in the case of *Tarabumba Circus*, by the puppet theatre spectacles of the Teatro dei Piccoli of Vittorio Podrecca in Rome, and in performances presented in Warsaw by Giorgio Strehler of the Piccolo Teatro in Milan, including Carlo Goldoni’s comedy *The Servant of Two Masters* (1958).

The most significant evidence of Polish-Italian theatrical relations takes the form of the performances and artistic activity of three Polish creative artists and their ensembles: Tadeusz Kantor and Cricot 2, the Laboratorium of Jerzy Grotowski, and the theatre of Józef Szajna.

Cricot 2 first appeared in Italy in 1969 at the Galleria Nazionale d’Arte Moderna in Rome with *The Water Hen* by Stanisław Ignacy Witkiewicz. Its performances were accompanied by manifestos and texts explaining its artistic activities, such as *Manifesto for Zero Theatre* (*Manifest del Teatro Zero*, 1967). The production of *The Dead Class* (1975), followed by *Wielopole, Wielopole* (1980), which originated in Italy, cemented the artist’s status in global theatre.

The Laboratorium Theatre of Jerzy Grotowski first appeared in Italy in 1967, presenting its production of *The Constant Prince* at the Festival dei Due Mondi in Spoleto. Grotowski’s fundamental 1968 theoretical text *Towards a Poor Theatre* was published in an Italian version in 1970. In 1975 his theatre conducted its University of Research II at the Venice Biennale, realising para-theatrical activities and residencies. The first series of performances of *Apocalypsis cum figuris* took place at the end of September 1975. Further spectacles were presented in Milan at the end of 1977, with a series of residencies of the Itinerant University of Research at the Centro di Ricerca per il Teatro, as well as at the beginning of 1979, together with a conference marking ten years of the ensemble’s activities. In June 1979 the group presented *Tree People*, a para-theatrical experience defined as a “work-river”, followed by a revival of *Apocalypsis cum figuris*. Similar presentations took place in Genoa at the beginning of 1980.

A large exhibition entitled *Contemporary Polish Stage Design* took place in 1964 as part of the

Venice Biennale, under the aegis of the Ministry of Culture and Arts in Poland, together with presentations by the National Theatre from Warsaw.

The following year the Committee of the 1st international theatre festival Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili in Florence, under the slogan *Man and War*, invited the People’s Theatre of Nowa Huta in Kraków to present the work *The Empty Field*, directed and designed by Józef Szajna. The performance of this ensemble was accompanied by an exhibition of stage designs and paintings by Szajna, which was subsequently shown in Rome, Venice and Milan. In 1974 Józef Szajna’s production *Dante*, which had been realised at the Theatre Studio in Warsaw with the collaboration of Kazimierz Urbański, a creator of animated films, scenery designer and visual artist, opened the 10th festival Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili in Florence.

From 1962 the Wrocław Pantomime Theatre of Henryk Tomaszewski also appeared in Italy, as did the Poznań Ballet – Polish Dance Theatre, in 1973, as well as such student theatres as Leszek Madzik’s Visual Scene from the Catholic University of Lublin, the Gardzienice Theatre of Włodzimierz Staniewski and the Academy of Movement of Wojciech Krukowski.

In the years 1967–1981 student Festivals of Open Theatre were organised in Wrocław, the home of Grotowski’s Laboratorium Theatre, at which ensembles representing the counterculture participated, including such Italian groups as Ouroboros Centro de Ricerca Teatrale from Florence, La Compagnia del Collettivo from Parma, and Teatro Libero from Palermo. Comparison between Polish and overseas ensembles was a source of inspiration.

Distinguished Polish directors were invited to work in Italy, among them Konrad Swinarski, who in 1968 presented Hans Werner Henze’s opera *I Bassaridi* at the Teatro alla Scala in Milan. Kazimierz Dejmek directed the world premiere of *La passione* at the Piccolo Teatro in Milan during its 1971/72 season. The director, scene designer, actor and translator Giovanni Pampiglione, born in Rome, contributed greatly to Polish theatre and to Polish-Italian relations – following university studies, he came to Poland to study theatre directing at the National Higher Theatre School in Warsaw, and presented Italian plays by Carlo Goldoni and Carlo Gozzi, among others, in Polish theatres.

Two exhibitions staged at the Palazzo delle Esposizioni in Rome, which have already been discussed in the first volume of studies, mark the end of the postwar period in Polish-Italian relations. The first of these, *L'avanguardia polacca 1910-1978: S.I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei*, which opened in January 1979, presented the work of the Polish avant-garde from the prewar period to the present day. At the same time a second significant Polish exhibition, *Le opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2*, which was associated with the theatrical activities of this artist and his circle, opened in the same place.

Cinema

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ

THE ART OF EASTERN EUROPE

TOM XI

Anna Miller-Klejsa

Università di Łódź

<https://orcid.org/0000-0003-4120-7035>

I primi film neorealisti di Vittorio De Sica sugli schermi cinematografici della Polonia tra il 1945 e il 1960

Tra il 1945 e il 1960 molti film neorealisti italiani furono proiettati sugli schermi cinematografici della Repubblica Popolare di Polonia. Fino al 1956 erano stati distribuiti più di 20 film neorealisti, su un totale di 30 lungometraggi italiani. Tra le motivazioni che portarono alla decisione di importare film italiani vi furono anche quelle di carattere politico. Per lo Stato comunista polacco l'Italia era il tipico nemico «da oltre cortina di ferro», grazie ai suoi legami con l'America capitalista e con la Chiesa cattolica romana. In questo contesto i film neorealisti italiani presenti sugli schermi polacchi¹ vennero interpretati da quasi tutti i critici polacchi come concepiti in opposizione alla politica della Democrazia Cristiana. Essi dovevano essere sinonimo di “movimento di resistenza” contro il capitalismo, la Chiesa e la dominazione americana.

Fino al 1960 furono distribuiti sei lungometraggi diretti da Vittorio De Sica: *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *Il tetto* e *L'oro di Napoli*; ma vale la pena notare che la cronologia della produzione di questi film non coincide con quella della loro distribuzione in Polonia (ad esempio *Umberto D.*, realizzato nel 1951, fu distri-

buito in Polonia solo sei anni dopo). Nella mia presentazione mi concentrerò sulla ricezione critica dei primi quattro titoli che, a causa del soggetto, dello stile narrativo e dell'originalità dei mezzi espressivi, vengono collocati nel filone neorealista². Nel corso dell'analisi presenterò – basandomi su una ricerca approfondita sulle riviste cinematografiche e culturali polacche, nonché sulla stampa quotidiana dell'epoca – l'evoluzione del modo in cui i film di De Sica furono recepiti a livello istituzionale: una chiara traccia della politica interna staliniana e poi del disgelo.

I primi film italiani e le polemiche del periodo staliniano

I primi film neorealisti italiani apparvero in Polonia nel 1948, quindi nell'ultimo anno in cui le nuove produzioni dei paesi occidentali potevano essere viste su un maggior numero di schermi³. Sia *Sciuscià* che *Il sole sorge ancora* uscirono in Polonia

¹ Sulla ricezione dei film neorealisti nella Repubblica Popolare di Polonia, vedi: Miller-Klejsa, Klejsa (2021: 367–384).

² Il film di De Sica *I bambini ci guardano* (1943) è considerato un precursore del neorealismo. Tuttavia, non fu proiettato nei cinema polacchi.

³ La prima notizia sul cinema neorealista a comparire sulla stampa polacca fu sul numero 7 della rivista *Film*. Jerzy Toeplitz, in un suo servizio dal festival di Cannes, vi faceva rife-

in un momento cruciale, ossia quando la cortina di ferro si stava formando e la dottrina del realismo socialista (formulata da Andrej Ždanov nel 1934) veniva introdotta nella cultura polacca come unico modello accettabile di rappresentazione del reale. Era una dottrina di natura normativa: presupponeva che i conflitti presentati nei film di finzione non solo dovessero rappresentare il mondo in termini di lotta di classe, ma anche mostrare la via per sconfiggere l'ideologia "reazionario-borghese" attraverso il lavoro collettivo dei membri del movimento operaio. L'annuncio dell'introduzione dell'estetica socialista-realista fu delineato nel discorso tenuto dal primo segretario del partito, Bolesław Bierut, nel dicembre 1948 al congresso di unificazione dei partiti dei lavoratori⁴. Il congresso fu un evento importante per la ricezione polacca del neorealismo, anche perché uno degli eventi è stata la proiezione del film *Il sole sorge ancora*, definito da Jerzy Plązewski come "un eccellente esempio di realismo socialista"⁵.

Il modello interpretativo più importante per la critica polacca divenne la ricerca di somiglianze e differenze con i film provenienti dall'URSS. Così, un recensore di *Sciuscià* scrisse: "la scuola sovietica, e ora in modo molto evidente la scuola realista italiana modellata su di essa, hanno dimostrato al pubblico di tutto il mondo che solo un film organicamente legato alla vita, un film vero e senza compromessi, può dare allo spettatore un'esperienza veramente profonda, spingerlo a riflettere e a trarre conclusioni"⁶.

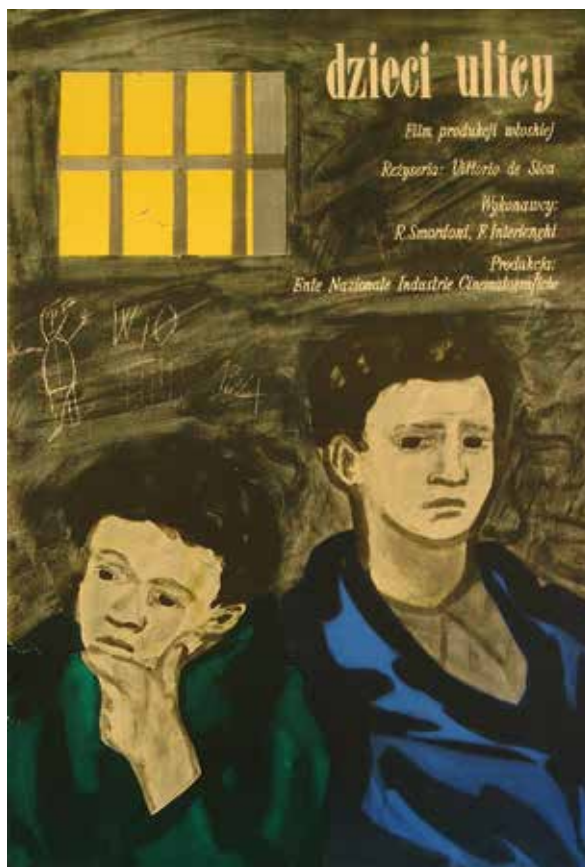
La principale accusa formulata dai critici polacchi nei confronti dei film neorealisti era il "pessimismo", inteso come mancanza di una soluzione al problema sociale affrontato nel film. A questo proposito è sintomatica la recensione di *Sciuscià* scritta da Leon Dagmar. Definendo il film "una delle più grandi opere del cinema europeo del dopoguerra", il critico sottolinea che

rimento ad "un grande film sul movimento della Resistenza, ovvero *Roma, città aperta*". Toeplitz (1946: 8–9).

⁴ Dopo il dicembre del 1948, quando il Partito Operaio Polacco (PPR) e il Partito Socialista Polacco (PPS) si unirono per formare il Partito Operaio Unito Polacco (PZPR), i comunisti dominarono completamente la vita politica in Polonia. La direzione del partito intensificò le attività di propaganda, insieme all'assunzione del controllo sui successivi segmenti della vita pubblica e l'espansione della censura.

⁵ Plązewski (1948: 14). Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni sono da intendersi a cura dell'autrice.

⁶ Dagmar (1948: 13).



ill. 1. Jan Lenica, Il manifesto polacco del film *Sciuscià*. Fonte: GAPLA (Galleria dei manifesti cinematografici – <https://gapla.fn.org.pl/>)

da un punto di vista sociale, il film ha un difetto: Vittorio De Sica pone il problema della demoralizzazione della gioventù del dopoguerra (...), ma non lo risolve e non cerca di mostrare una via d'uscita dal vicolo cieco in cui ha condotto i suoi giovani protagonisti. C'è un pessimismo minaccioso e distruttivo in tutto il film. (...) Per questo i film italiani dovrebbero essere visti da spettatori che sono preparati sull'argomento⁷.

In una recensione del film apparsa su *Gazeta Filmowa* troviamo un tono simile: "Il film *Sciuscià* affronta gli stessi temi trattati dal regista sovietico nel suo capolavoro *Il cammino verso la vita*⁸. Tuttavia, mentre ne *Il cammino verso la vita* si coglie la preoccupazione di salvare i bambini, Vittorio De Sica fa sprofondare il suo film in un pessimismo senza speranza, senza nemmeno provare a cercare delle vie di miglioramento. Così, anche se il film affronta una questione sociale urgente e scuote lo spettatore, non gli dà alcuna soddisfazione morale,

⁷ Dagmar (1948: 13).

⁸ Il film in questione è *Il cammino verso la vita* (1931) di Nikolaj Ekk.

né una visione più luminosa del futuro”⁹. Infatti, il confronto finale tra i bambini porta alla tragedia: durante una colluttazione, il più giovane cade da un ponte e muore, schiantandosi contro un pendio roccioso. L’atterrito Pasquale si dispera di fronte al corpo del suo vecchio amico, mentre un cavallo bianco – simbolo di libertà e lusso – parte in una direzione sconosciuta. (ill.1)

Accusati di pessimismo furono anche i successivi lungometraggi di De Sica: *Ladri di biciclette*, un film apparso sugli schermi polacchi nel 1951, e *Miracolo a Milano*, proiettato in Polonia nel 1953 (entrambi i film furono distribuiti tre anni dopo la loro prima italiana). La distribuzione in Polonia di successivi film di De Sica ha una connotazione particolare: nel periodo 1951–1953, quindi all’apogeo dello stalinismo, nessun film americano veniva distribuito nella Repubblica Popolare di Polonia e pochissimi erano i lungometraggi provenienti da altri Paesi capitalisti. La sovietizzazione della vita pubblica e culturale era talmente accentuata che nel 1950 in Polonia non fu proiettato nessun film italiano e l’anno dopo solo due: *Ladri di biciclette* e *La terra trema* (di Luchino Visconti, dichiaratamente comunista).

Commentando la storia di Antonio Ricci – un “attacchino” alle prese con la ricerca della sua bicicletta rubata – un recensore del settimanale “Film” ha affermato che:

Il film è un efficace attacco ai rapporti sociali e alle basi del sistema che li condizionano (...) ma non indica alcun modo per superare questo stato di cose. Eppure il momento positivo potrebbe nascere sia dal tema sia dal contenuto del film. Si tratta, in fondo, della forza organizzatrice del mondo operaio. Questa forza collettiva, che riunisce gli elementi della vittoria futura, non viene per niente mostrata dai registi. Per questo il film lascia un’impressione pessimistica¹⁰. (ill. 2)

È interessante notare che queste obiezioni si sono rivelate direttamente opposte a quelle che la censura preventiva italiana aveva nei confronti del film. Infatti a sollevare i dubbi era stata la scena (rimasta invariata nella versione finale del film) di una riunione politica in cui venivano pronunciate le parole: “A noi disoccupati il governo che ce dà? Tu non devi annà appresso alle 1000 lire del premio.

⁹ Senza autore (1948: 6).

¹⁰ K. M. (1951: 10).



ill. 2. La copertina della rivista Film 4 (1951)

Che ce fai? Te danno l’elemosina!” Secondo la censura italiana queste parole “possono dare l’erronea impressione, specialmente all’estero, che il lavoro abbia intenti sovvertitori”¹¹. Il frammento della recensione polacca citato precedentemente mostra come l’opera di De Sica sia stata letta esclusivamente attraverso il prisma della dottrina realista socialista, richiamando l’attenzione sulla povertà giustamente (vista l’ideologia del momento) presentata nel film e sulla necessità di lottare per un “sistema migliore” ingiustamente trascurata.

Una simile ondata di critiche fu espressa per *Miracolo a Milano*, girato in una chiave fiabesca. Il recensore di “Przegląd Kulturalny” scrisse:

De Sica e Zavattini non sono riusciti a mostrare la lotta politica nella loro favola (...). Il film non con-

¹¹ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1948/05/Ladri-di-biciclette-Materiale-dell-Archivio-Centrale-dello-Stato.pdf> (accesso: 9/11/2023). Il sito del progetto “Cinecensura” è realizzato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo in collaborazione con alcune istituzioni cinematografiche. Forse agli spettatori polacchi era sfuggito questo potenziale “sovversivo” della scena, a causa della lista dei dialoghi che non aveva incluso queste parole nella traduzione del film in polacco.

tiene una conclusione soddisfacente. (...) Il nemico è indicato in modo appropriato, ma la forza del proletariato è sottovalutata e sminuita. Da questo deriva, ancora una volta, il pessimismo, l'atto finale della capitolazione¹².

Opinioni simili apparvero sulle pagine di *Film*. Stanisław Grzelecki si lamentava:

De Sica non ha tratto conclusioni definitive. Non ha detto che bisogna lottare senza tregua, mantenendo i piedi per terra. [...] Si è limitato a mostrare la verità, ha permesso ai suoi personaggi di conoscere il proprio mondo, ma non gli ha permesso di cambiarlo, anzi li ha fatti volare verso il cielo alla ricerca di un altro mondo migliore. [...] La fiaba è triste: è il risultato dell'atteggiamento di un artista che non ha ancora visto, nonostante il suo grande talento e la sua sensibilità, una strada che lo porti alla soluzione dei problemi che lo tormentano¹³.

In modo simile si espresse Bohdan Węsierski:

Cosa ci insegna *Miracolo di Milano*? Ci dice che in un Paese dove comandano i ricchi non c'è spazio per la felicità dei poveri. E questa è una mezza verità e il finale è una fuga dalla decisione. Una fuga tanto più pericolosa perché mette in discussione l'intera favola. Viene infatti il dubbio se questa svolta verso il genere fantastico nella cinematografia italiana non sia una fuga dalla decisione¹⁴.

Le voci in difesa della formula utilizzata da De Sica furono rare. Jerzy Płażewski, ad esempio, cercò di attribuire alla censura italiana la responsabilità per il "pessimismo del finale [...] con la scena della partenza sulle scope davanti al Duomo di Milano". Il critico affermò infatti che "gli autori si sono limitati a un compito enorme per le condizioni italiane [...] molto si spiega con la censura"¹⁵. Questa voce era comunque un'eccezione per la critica dell'epoca.

Il paradosso è che l'argomentazione riguardante la censura italiana era stata utilizzata nella lettera di istruzioni che il Dipartimento Spettacoli dell'Ufficio Principale di Controllo della Stampa, delle Pubblicazioni e degli Spettacoli aveva indirizzato

agli Uffici Regionali di Controllo della Stampa riguardo *Miracolo di Milano*. Il documento recita: il film è stato rilasciato per la proiezione dal GUKPPW [Ufficio Principale di Controllo della Stampa, delle Pubblicazioni e degli Spettacoli] nonostante le indiscutibili riserve sollevate dal suo finale. Soprattutto si è tenuto conto delle condizioni in cui il film è stato realizzato in Italia, costringendo il regista in molte occasioni a usare una forma mascherata (anche solo per ingannare la censura)¹⁶.

Si potrebbe quindi ironizzare che fu grazie alla censura italiana che *Miracolo a Milano* ottenne il "nulla osta" per essere proiettato nella Repubblica Popolare di Polonia. Tutto ciò è interessante perché la censura preventiva italiana non aveva avuto obiezioni sul film. Nel documento della riunione del comitato di valutazione (datato 2 febbraio 1951) si legge:

è probabile che il film susciti delle polemiche per quello che è il suo contenuto a sfondo sociale. Noi non riusciamo però a riscontrare nell'opera alcuno spunto volutamente polemico, né recondite finalità politiche. Esso non presenta elementi censurabili e la Commissione ha espresso parere favorevole per la programmazione in pubblico¹⁷.

Vale la pena notare che sia la prima recensione polacca di *Ladri di biciclette* che quella di *Miracolo a Milano* sulla rivista *Film* erano collocate in un contesto che preparava lo spettatore alla lettura "corretta" dei film. Infatti, prima del riassunto della trama di *Ladri di biciclette* sono inserite, come introduzione, alcune osservazioni sulla "situazione generale dell'Italia":

L'economia italiana nella morsa di ferro del Piano Marshall assomiglia a quella di altri paesi occidentali [...] È caratterizzata da cancelli di fabbriche chiusi e milioni di disoccupati. E dai portafogli gonfi di azioni e banconote nelle tasche dei capita-

¹² Pawlikowski (1953:6)

¹³ Grzelecki (1953: 10).

¹⁴ Węsierski (1953: 10).

¹⁵ Płażewski (1953: 5).

¹⁶ Lettera di istruzioni n. D/3 indirizzata dal Dipartimento Spettacoli dell'Ufficio Principale di Controllo della Stampa, delle Pubblicazioni e degli Spettacoli agli Uffici Provinciali di Controllo della Stampa del 28.02.1953. Archivio di Stato di Rzeszów, gruppo: Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Rzeszowie 47, serie: Circolari e istruzioni dei direttori dei dipartimenti del G.U.K.P.P. e W. 1952–1953 rif. 27.

¹⁷ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1951/05/Miracolo-a-Milano-Fascicolo.pdf> (accesso: 9/11/2023).

listi italiani, obbedienti alla voce del loro padrone americano¹⁸.

Un tale “prologo”, condotto secondo la retorica della guerra fredda, preparava il terreno per una “corretta” lettura del film.

Invece in un articolo che promuoveva *Miracolo a Milano* – sottolineando, tra l’altro, la differenza fondamentale tra il film e l’originale letterario (il film è un adattamento cinematografico dell’opera del 1940 di Cesare Zavattini *Totò il buono. Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche gli adulti)*¹⁹ – sono state riportate le voci dei critici democristiani che accusavano l’opera di De Sica di promuovere l’ideologia sovietica. A proposito del regista si scrisse che “è stato attaccato per aver firmato l’Appello di Stoccolma ed essersi dichiarato apertamente a favore del Movimento dei Difensori della Pace in quel periodo”²⁰. L’opinione di un “giornalista democristiano” del *Tempo* (non viene indicato il nome dell’autore né la fonte esatta) fu citata per esteso:

Il bambino nato dal cavolo è un’allusione alla teoria materialista dell’origine dell’uomo. Totò vuole organizzare il quartiere milanese dei poveri sul modello di un *kolkhoz* e c’è persino la statua di una ballerina che ricorda le sculture che si trovano negli stadi sportivi sovietici. Anche la colomba comunista di Picasso è un simbolo politico [...]. I poveri, volando verso un paese più favorevole ai poveri del cielo e degli angeli, si dirigono chiaramente verso Est, dove il sole del futuro brilla dietro una cortina di nuvole (che sostituisce quella di ferro)²¹.

Questi brani sono stati citati dalla stampa polacca non a caso: gli elementi di *Miracolo a Milano* che in Italia i critici democristiani avevano utilizzato per condurre una sorta di accusa al film, nella Repubblica Popolare di Polonia potevano essere letti



ill. 3. La copertina della rivista *Film* 14 (1956)

come un elogio e, allo stesso tempo, una giustificazione al motivo per cui il film era stato acquistato per la distribuzione (ill. 3).

Il disgelo e la reinterpretazione dei film di De Sica

Nel 1954 il tono delle affermazioni critiche cambiò. Questo cambiamento è evidenziato in un articolo pubblicato nel 1954 da Władysław Leszczyński, che dichiarò: “C’è una serie di film italiani progressisti che non solo accusano, ma indicano anche la lotta di classe come via d’uscita”²² (tra i film citati dal critico ci sono *Due soldi di speranza*, *Non c’è pace tra gli ulivi* e *Roma ore 11*). Si tratta quindi di una valutazione diametralmente opposta a quella data ai lungometraggi italiani qualche anno prima: i film neorealisti non sono più visti come lungometraggi pessimisti. Allo stesso tempo, a partire dalla metà del 1954, con l’inizio del disgelo, i film che si discostano dal modello sovietico vengono valutati sempre più positivamente. Ad esempio, Krzysztof T. Toeplitz sottolineava che “nel cinema italiano non si percepisce alcun presupposto invadente e aprioristico nel disegno dei personaggi. Per

¹⁸ Senza autore (1951: 8).

¹⁹ All’epoca Zavattini era un grande ammiratore del talento di Totò (Antonio De Curtis), per il quale creò il ruolo principale. Tuttavia, all’inizio delle riprese, fu evidente che l’attore napoletano doveva essere sostituito da un attore più giovane. Alla fine, il ruolo principale fu affidato a Francesco Golisano, un impiegato postale.

²⁰ Laskowska (1953: 8). Nella primavera del 1950 iniziò la raccolta di firme nell’ambito dell’Appello di Stoccolma sulla proibizione delle armi nucleari. L’appello era un’iniziativa del Cremlino intesa a neutralizzare psicologicamente la superiorità nucleare degli Stati Uniti. Evitare di firmare l’appello era visto come un sostegno all’“imperialismo statunitense”.

²¹ Laskowska (1953: 8).

²² Leszczyński (1954: 6).

questo il protagonista è reale, non si comporta in modo stereotipato, crea situazioni attraverso la sua individualità”²³. Probabilmente l'autore non poteva scriverlo esplicitamente, ma dal contenuto di tutto il materiale si può dedurre che lui ponesse il neorealismo italiano al di sopra del “rigido” realismo socialista. Nello stesso saggio – che prende a pretesto il film *Roma ore 11* – Krzysztof Teodor Toeplitz fa un tentativo per ricapitolare i risultati dell'intera corrente neorealista. L'autore distingue tre “principali percorsi creativi” dei registi neorealisti italiani: 1. “l'abbandono di contenuti progressisti e tematiche sociali” (come esempio l'autore indica la produzione cinematografica di Roberto Rossellini), 2. “esitazioni e dubbi” (qui viene citato De Sica) e 3. “massima coerenza ideologica”²⁴ (di cui Toeplitz vede esempi nelle realizzazioni di Visconti, Castellani e De Santis). Per Toeplitz quindi De Sica si trova in uno spazio intermedio (tra le categorie “fallito” e “riuscito”).

Nel 1955 fu pubblicato in Polonia il libro *O filmie włoskim (Sul cinema italiano)* di Stanisław Grzelecki e Halina Laskowska, in cui alla cinematografia d'anteguerra si dedicò appena qualche frase, mentre la parte principale era dedicata al neorealismo. E sebbene gran parte del discorso mantenga il discorso nell'ambito del *newspeak* marxista-leninista, l'opera è degna di nota per almeno due motivi: in primo luogo perché rappresenta il primo tentativo di sintesi sul neorealismo in forma di monografia, e in secondo luogo perché testimonia un cambiamento nella lettura di alcuni film neorealisti, in particolare delle opere di De Sica. Molto interessanti – dal punto di vista della ricezione del film – sono le conclusioni sul finale di *Ladri di biciclette*.

Un giorno, più tardi, Antonio comincerà sicuramente a mettere insieme le esperienze raccolte. La sua coscienza stimolata dai fatti inizierà l'arduo lavoro di valutazione e generalizzazione. E Antonio capirà che sta presentando un conto che milioni di compagni possono sottoscrivere²⁵ –

sostengono gli autori; mentre qualche pagina più avanti affermano che

Antonio Ricci [...] non ha intrapreso la lotta contro le cause della sua povertà. Ma in fondo, come

qualcuno ha giustamente detto, l'operaio del film non deve fare la rivoluzione sapendo che solo questa cambierà il suo destino. Invece i lavoratori che guardano il film devono capirlo²⁶.

Gli autori del libro difendono quindi la sequenza finale dell'opera, confutando così le accuse di presunto pessimismo formulate qualche anno prima.

In difesa del film *Miracolo a Milano* si schierò il critico Bolesław Michalek. In un articolo che constatava l'atteggiamento negativo degli autori polacchi nei confronti del fantastico e dell'idea diffusa in Polonia che “la fantasia e il realismo fossero due cose contrastanti” Michalek dichiarò:

Il tema della povertà, della disoccupazione, delle leggi selvagge del capitalismo – insomma, un tema sociale e contemporaneo – non può apparentemente contenere nulla che vada oltre la realtà verificabile e scientificamente compresa. In questa materia così reale e allo stesso tempo delicata, poteva sembrare che la fantasia suona come una cosa falsa. E invece ecco che un film, affrontando il più urgente dei problemi sociali, contiene miracoli e fantasmi e per di più con il loro aiuto esprime con decisione la verità sulla società. Il tema della disoccupazione, affrontato una dozzina di volte dai registi italiani, ha assunto una nuova espressione in *Miracolo a Milano*; la denuncia è stata portata avanti con rinnovata forza. È stato fatto un esperimento, l'esperimento è quasi completamente riuscito, e a tutti: al pubblico, agli autori, ai critici si sono aperti nuovi orizzonti²⁷.

Nel 1956 fu pubblicato un numero speciale di *Film*, interamente dedicato al neorealismo. Il numero conteneva testi di Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica e interviste ad Alberto Lattuada, Luchino Visconti e Aldo Fabrizi. Nell'articolo introduttivo di quel numero, intitolato *W hołdzie wielkiej sztuce!* (In omaggio alla grand'arte!), Kazimierz Dębnicki (allora caporedattore di *Film*) scrisse in termini superlativi:

Il fatto che i neorealisti abbiano dato una bella forma artistica all'immagine della vita, della sofferenza, dell'amore, dei desideri del loro popolo è la ragione per la loro immensa popolarità nel nostro Paese [...]. Per noi critici e, soprattutto, per noi re-

²³ Toeplitz (1954: 25).

²⁴ Toeplitz (1954: 31).

²⁵ Grzelecki, Laskowska (1955: 77).

²⁶ Grzelecki, Laskowska (1955: 80).

²⁷ Michalek (1955: 4).

alizzatori – l'esempio italiano ha un valore enorme [...]. Siamo grati ai registi italiani per quello che ci hanno dato nel corso degli anni: per i loro esperimenti educativi e audaci, per la loro arte. [...] Questo numero di "Film" vuole essere una testimonianza modesta del fatto che la vera, grande arte, nata dall'amore per l'umanità, non ha confini. Arriva dal Tevere alla Vistola²⁸.

La rivista pubblicò anche i ricordi di Vittorio De Sica col titolo *La mia vita, i miei film, i miei fallimenti*, accompagnati da numerose fotografie. Anche la copertina del numero 14 di *Film* testimonia un particolare affetto per questo regista: l'ultima pagina presenta infatti una foto di De Sica con una sua dedica ai lettori del periodico e una breve nota. In essa De Sica viene definito "uno dei più illustri cineasti del mondo" e descritto come "il regista di *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*". La storia di Antonio Ricci e del buon Totò diventa così il segno distintivo del "profilo artistico" di De Sica. (ill.4)

Anche due libri pubblicati nel 1956 – *Filmy, które pamiętamy* (I film che ricordiamo) di Jerzy Płażewski e *Latarnia czarnoksiężska* (La lanterna dello stregone) di Aleksander Jackiewicz – sono una testimonianza di come le opere di De Sica venissero reinterpretate dalla critica polacca. Nella pubblicazione di Płażewski, uno dei primi tentativi di costruire un canone cinematografico nella Repubblica Popolare Polacca, nella parte terza del libro (con il titolo *I realisti guardano al mondo del capitalismo*) si parla di undici film, tra cui ben cinque italiani: *Quattro passi fra le nuvole*, *Il cammino della speranza*, *Ladri di biciclette*, *Roma ore 11* e *Miracolo a Milano*. Secondo Płażewski, *Ladri di biciclette* è "un capolavoro, e proprio per questo è autosufficiente"²⁹. L'autore afferma: "un critico che commenta questo film si mette in ridicolo... Se c'è uno spettatore così ottuso da non cogliere il senso di *Ladri di biciclette*, anche il commento più chiaro non riuscirà a raggiungerlo"³⁰. E nel finale del testo viene posta la domanda se l'opera di De Sica sia pessimista. La risposta è la seguente:

È vero, il film si conclude dopo un furto fallito, senza la bicicletta. Antonio e Bruno tornano a casa. [...] Il loro domani non è sicuramente gio-

ioso. Ma ciò che è gioioso è che sta maturando una protesta contro l'ingiustizia. In Antonio e negli autori del film. Chi è al servizio della vita non è un pessimista³¹.

Come Laskowska e Grzelecki nel loro libro, Płażewski respinge le accuse di pessimismo che erano state rivolte al film nei primi anni Cinquanta. Nel saggio su *Miracolo a Milano* Płażewski compie anzi un piccolo autodafé, ritirando le sue precedenti critiche al film di De Sica. Nel libro sopraccitato scrive:

Nel 1950 [...] lessi la sinossi della nuova sceneggiatura di Cesare Zavattini. E pensai: ecco l'ennesima triste prova dell'allontanamento del regista progressista dalla lotta per un mondo migliore. La storia del "nato dal cavolo" di buon cuore [...] che, con l'aiuto di angeli e colombe, allontana la polizia capitalista dalla città degli indigenti, mi è sembrata – in breve – una vigliaccheria e una sciocchezza. Oggi ammetto che mi sbagliavo profondamente³².

Nello stesso materiale è possibile osservare la trasformazione della linea interpretativa tipica dell'epoca staliniana, che in precedenza ordinava di valutare positivamente solo ciò che era simile a quanto veniva prodotto nell'URSS. Il contesto comparativo non è più il modello del film del realismo socialista, ma... le fiabe russe. Płażewski scrive:

Ci sono ancora oggi moti di sorpresa – per fortuna non più tra i registi, ma tra alcuni spettatori – per il fatto che la Fiaba del pescatore e del pesce venga trasferita sullo schermo in Unione Sovietica. Magia, palazzi di cristallo, regni sottomarini, streghe, fantasmi... Cosa c'entra tutto questo con il realismo socialista? Molto. La saggezza popolare è spesso vestita con i panni delle fiabe. Ma il pesciolino d'oro della fiaba russa non è lì per sfuggire alla vita, né per deformare la realtà, bensì per affrontare questioni reali e umane attraverso una metafora poetica. Le avventure del gatto con gli stivali offrono una visione migliore della vita reale rispetto alle avventure della figlia del maggiordomo che un sedicente multimilionario ha sposato. Il linguaggio fiabesco della fantasia può (anche se non necessariamente) esprimere idee sociali progressiste³³.

²⁸ Dębnicki (1956: 3).

²⁹ Płażewski (1956: 172).

³⁰ Płażewski (1956: 172).

³¹ Płażewski (1956: 181).

³² Płażewski (1956: 182).

³³ Płażewski (1956: 182).



ill. 4. Karol Ferster (Charlie), Il manifesto polacco del film *Miracolo a Milano*. Fonte: Stowarzyszenie Filmowców Polskich (Associazione dei cineasti polacchi – <https://www.sfp.org.pl>)

Il fatto che nel 1956 i film di De Sica fossero già percepiti come appartenenti al canone cinematografico è testimoniato anche dal libro *Latarnia czarnoksiężska* (La lanterna dello stregone) di Aleksander Jackiewicz. Scrivendo del principio cinematografico secondo cui ciò che può essere mostrato sullo schermo non deve essere pronunciato a voce, il critico fa riferimento proprio a delle scene dei film di De Sica:

Tutti ricordiamo la scena di *Miracolo a Milano*, quando il piccolo Totò segue la bara della sua babysitter. Il bambino, un grande carro funebre davanti a lui, un veicolo commerciale che passa – la solitudine. O le scene silenziose tra Antonio di *Ladri di biciclette* e suo figlio, il loro dramma silenzioso, i loro pettegolezzi muti, la loro gioia per un pasto³⁴.

Jackiewicz è anche l'autore del testo *Rowerowa tragedia* (Tragedia ciclistica), pubblicato su *Film* nel 1956. Nell'articolo l'autore cerca di risponde-

re – come egli stesso afferma – “alla domanda irragionevole: quale film contemporaneo apprezza di più?”³⁵. La scelta del critico cade proprio su *Ladri di biciclette*, definito “un’Odissea contemporanea, più prosaica e quindi più tragica di quella antica”³⁶. Jackiewicz pone l’attenzione sul “dramma del silenzio che si svolge nelle immagini”³⁷ e paragona Antonio a Ulisse. A casa lo aspetta Penelope, mentre lui va alla deriva in “terre incantate”, “un mercatino dell’usato con una massa luccicante di biciclette”³⁸, nessuna delle quali appartiene al protagonista. L’articolo citato è una voce importante perché contiene (per la prima volta in modo così esplicito in relazione a *Ladri di biciclette*) una riflessione sulla dimensione metaforica del film. Una dimensione che, durante gli anni dello stalinismo, è stata completamente trascurata perché l’opera veniva letta, come ho accennato, esclusivamente in chiave politica.

In tono elogiativo è anche il saggio di Krzysztof T. Toeplitz pubblicato nel 1956 su *Film Quarterly*, che analizza i modi in cui il tema dei bambini viene utilizzato nell’opera di De Sica³⁹. Toeplitz si concentra sulla discussione di quattro film del regista: *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D*⁴⁰. L’autore dell’articolo paragona l’opera di De Sica a quella di Chaplin e propone di definire i loro film con il termine “umanesimo utopico”, inteso come

un programma socialmente passivo, nel senso che non chiede alcuna soluzione specifica ai dilemmi sociali, ma allo stesso tempo è estremamente attivo socialmente essendo sensibile alle ingiustizie che il mondo contemporaneo genera. [...] Sia Chaplin che De Sica rifiutano di scegliere una visione del mondo, ma la loro voce si alza ogni volta quando i diritti fondamentali dell’uomo sono minacciati. La vigilanza soprattutto morale, la sensibilità soprattutto verso le ingiustizie che si verificano nei confronti dei deboli e degli indifesi è il motore fondamentale dell’umanesimo utopico⁴¹, sostiene il critico.

Secondo Toeplitz nei suoi film De Sica unisce il concetto di “bambino-testimone” con l’idea del

³⁵ Jackiewicz (1956: 10).

³⁶ Jackiewicz (1956: 10).

³⁷ Jackiewicz (1956: 10).

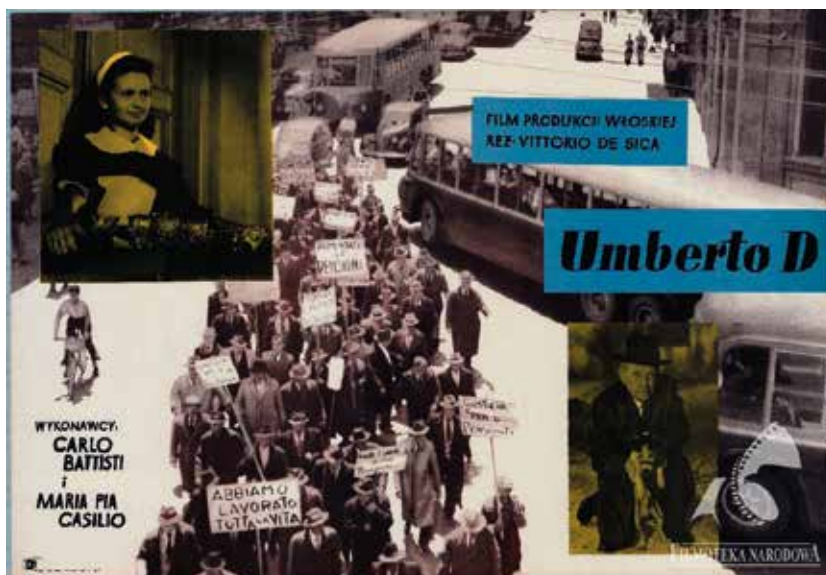
³⁸ Jackiewicz (1956: 10).

³⁹ Toeplitz (1956: 3–39).

⁴⁰ *Umberto D*. apparirà sugli schermi polacchi nel 1957.

⁴¹ Toeplitz (1956: 14).

³⁴ Jackiewicz (1956: 121).



ill. 5.

Zygmunt Anczykowski, Il manifesto polacco del film *Umberto D.* Fonte: GAPLA (Galleria dei manifesti cinematografici – <https://gapla.fn.org.pl/>)

feticcio, l'oggetto miracoloso il cui possesso porta felicità, "un oggetto in cui potenti forze di redenzione sono incarnate o come metafora o, come in *Ladri di biciclette*, per il loro valore d'uso"⁴². I film di De Sica presentano proprio queste "creazioni miracolose, feticci". Il cavallo in *Sciuscià*, la bicicletta in *Ladri di biciclette*, il piccione in *Miracolo a Milano*, il cagnolino in *Umberto D.* L'uso di questo trucco fa sì che, secondo Toeplitz, i quattro film dell'artista abbiano, oltre un unico pensiero che li cementa assieme, "una base formale comune"⁴³. Toeplitz dedica particolare attenzione a *Miracolo a Milano*:

La rivolta intrapresa dai poveri sotto la guida del buon Totò è la rivolta della società, di tutte le persone per bene contro il sistema capitalistico. Da questo fatto, molti critici hanno tratto conclusioni estreme, sostenendo che in *Miracolo a Milano*, come nell'intera opera dell'artista, ci fossero criptate delle posizioni comuniste. Si tratta di una conclusione falsa, che deriva da un'inaffidabilità di pensiero diffusa nella nostra scrittura, per cui, per scovare il maggior numero possibile di apparenti sostenitori della causa comunista, si passa sotto silenzio il vero contenuto di molte opere d'arte e opinioni⁴⁴.

Toeplitz non può attribuire a De Sica delle posizioni comuniste, ma non sostiene più che ciò possa compromettere il regista, anzi lo giustifica:

Forse De Sica sottovaluta un'analisi dettagliata di classe, forse non sottoscriverebbe tutte le conclusioni che verrebbero da questa analisi, il che rende il suo atteggiamento diverso da quello marxista, ma in fondo sa una cosa con certezza: che il capitalismo attuale è il nemico del suo umanesimo. [...] Accanto al programma coerente dei comunisti, ci possono essere anche altri atteggiamenti in cui si esprime più o meno coerentemente un desiderio sociale umanista, una ribellione contro ciò che è, un sogno di ciò che dovrebbe venire⁴⁵.

Questo frammento è caratteristico del periodo del disgelo: il critico ammette che il "socialismo al di là del comunismo" è possibile e riconosce tale tendenza in De Sica. In precedenza, nell'era stalinista, una simile posizione sarebbe stata considerata un'eresia politica e non poteva essere accettata.

Il saggio di Toeplitz contiene anche una riflessione sul film di *Umberto D.*, distribuito in Polonia nel 1957. Perché gli spettatori polacchi hanno dovuto aspettare sei anni per vedere questo capolavoro del neorealismo italiano – la storia di un pensionato povero che, nell'indifferenza di ciò che lo circonda, vuole preservare la propria dignità umana? La risposta è contenuta in un articolo di Jerzy Płazewski pubblicato un anno prima sulle pagine di *Przegląd Kulturalny*. In esso l'autore rivela che fu la Centrala Wynajmu Filmów (l'ente che aveva il monopolio per l'acquisto di film dall'estero) a rifiutare il film a causa del suo soggetto. Poiché *Umberto D.* tratta della solitudine di un pensionato che si è ritirato

⁴² Toeplitz (1956: 14).

⁴³ Toeplitz (1956: 16).

⁴⁴ Toeplitz (1956: 32).

⁴⁵ Toeplitz (1956: 37).

dalla vita (il padre di Vittorio De Sica era il prototipo), l'ente non si preoccupò di determinare il grado di artisticità dell'opera, ma invitò una commissione di rappresentanti dell'Istituto di Assicurazione Sociale (Zakład Ubezpieczeń Społecznych) e del Ministero della Previdenza Sociale (Ministerstwo Opieki Społecznej). Questi "stimati professionisti" dichiararono che, come scrive Płażewski, "da noi anche i pensionati, come dire, non hanno molti soldi, per cui, compagni, la proiezione del film potrebbe evocare, come si dice, dei collegamenti..."⁴⁶.

Al momento della pubblicazione dell'articolo di Płażewski, *Umberto D.* e una decina di film, in precedenza ingiustamente rifiutati, erano stati riabilitati e acquistati. L'autore sostiene con tono umoristico che dietro questi cambiamenti non c'è solo "il nostro ottobre", ma anche la convinzione della Centrala Wynajmu Filmów che "nascondere la terribile situazione dei pensionati italiani non migliorerà il destino dei pensionati polacchi"⁴⁷. È interessante notare che questo ritardo della prima polacca del film è stato presentato da alcuni recensori come un vantaggio.

Dopo che sulla stampa cinematografica europea il neorealismo era stato salutato con squilli di tromba e dopo che erano stati pronunciati diversi discorsi funebri [...], cominciarono ad arrivare sui nostri schermi le realizzazioni più interessanti e rappresentative di questa scuola. Bisogna ammettere che questo ritardo di alcuni anni da parte nostra non è così negativo. Gli appassionati del neorealismo in Polonia hanno la soddisfazione di vedere che questa bella pagina dell'arte cinematografica non è affatto chiusa, poiché le opere ormai classiche di Zavattini, De Sica, De Santis e altri sono ancora vive sui nostri schermi e continuano a interessare il pubblico. D'altra parte, è probabilmente un bene che ognuno di noi possa guardare questi film essendo adeguatamente preparato a riceverli. Dopo tutto, abbiamo letto molti articoli e dissertazioni (e persino un libro scritto da autori polacchi) sul cinema italiano⁴⁸.

– dichiarava un recensore sulle pagine di *Film*. (ill.5)

Umberto D. fu accolto in Polonia in modo estremamente positivo, in linea con la "moda" del

neorealismo dell'epoca. Già nelle anticipazioni del film si leggeva: "Il film [...] rappresenta uno dei più notevoli risultati registici di V. De Sica. L'autore di questo ottimo film è Zavattini, coautore di molti eccellenti film neorealisti italiani"⁴⁹. Uno dei recensori affermò che *Umberto D.*

è il capolavoro di De Sica e Zavattini, un film che occupa, per il suo umanesimo e la sua magnifica maturità artistica, un posto del tutto unico nel cinema mondiale [...]. Come è entrata nella storia del cinema la danza dei panini di Chaplin, così lo è [...] il finale di *Ladri di biciclette*, e allo stesso modo è difficile dimenticare Umberto D. vestito elegantemente e con i capelli grigi quando, trovandosi sul marciapiede di una strada romana, prende una decisione terribile: tende la mano per una elemosina e poi, con un improvviso movimento allontana rapidamente la mano come se volesse controllare se sta piovendo⁵⁰.

Quindi, nell'articolo citato, c'è una nobilitazione di *Ladri di biciclette*. L'autore della recensione ricorda, quasi con rimprovero, che la storia di Antonio e Bruno "non ha avuto successo in Polonia. È triste, ma è una vera testimonianza dell'indifferenza del nostro pubblico nei confronti del più bel film mai realizzato"⁵¹. E aggiunge:

Sarebbe imbarazzante se la stessa fortuna toccasse all'altra grande opera di De Sica. È difficile immaginare che il film non sia stato visto da chi si considera un vero amante dell'arte cinematografica. Vediamo allora quanti ce ne sono davvero in Polonia. Non lasciamo *Umberto D.* da solo⁵².

Conclusione

In Italia tutti i film analizzati in questo articolo hanno causato a De Sica problemi finanziari e non hanno trovato il plauso del pubblico. Allo stesso tempo, hanno portato al regista fama mondiale all'estero e una pioggia di premi internazionali. Il dibattito italiano sul neorealismo (anche dal punto di vista formale), invece, è stato estremamente vivace e si è sviluppato per molti anni. Il fatto che De Sica e la sua opera siano stati una parte importante di questa discussione è testimoniato dall'opinione di un noto

⁴⁶ Płażewski (1956: 8).

⁴⁷ Łęczyca (1957: 5).

⁴⁸ Senza autore (1957: 2).

⁴⁹ Łęczyca (1957: 5).

⁵⁰ Łęczyca (1957: 5).

⁵¹ Łęczyca (1957: 5).

⁵² Łęczyca (1957: 5).

critico e storico del cinema italiano, Vito Zagarrio, che ha affermato in modo fra il serio e il faceto: “tutto il neorealismo consiste proprio in questo, [...] nel raccontare una storia in cui Sciuscià si attacca a un cavallo da favola, la retroproiezione è alternata a riprese in stile *cinéma-vérité*, e Hawks e Capra incontrano Pasolini e Buñuel”⁵³.

La ricezione critica dei primi film di De Sica in Polonia nei primi quindici anni del dopoguerra conferma quanto forte fosse l’influenza degli orientamenti politici dell’epoca. Nel corso del decennio le valutazioni di tutti i film neorealisti di Vittorio De Sica introdotti sugli schermi polacchi hanno subito forti oscillazioni⁵⁴. Inizialmente accusati di “pessimismo”, solo durante il disgelo ottennero valutazioni positive.

Allo stesso tempo, le recensioni e gli articoli polacchi sui film di De Sica hanno dedicato relativamente poco spazio allo stile visivo. L’attenzione maggiore era per le questioni di drammaturgia, considerate in un contesto politico (soprattutto a causa della differenza del neorealismo dalla poetica dominante nel realismo socialista). D’altra parte si può ricordare che lo stile visivo del neorealismo fu discusso alla Scuola di Cinema di Łódź, anche con la partecipazione di docenti e ospiti italiani (fino al 1956, la Scuola di Łódź fu frequentata, tra gli altri, da Aldo Vergano, Umberto Barbaro e Giuseppe De Santis). I film realizzati nella seconda metà degli anni Cinquanta da una nuova generazione di registi (in particolare i primi film di Andrzej Wajda e Jerzy Kawalerowicz), sarebbero poi stati una prova importante dell’influenza che il cinema neorealista ha avuto sui giovani cineasti polacchi. Quest’ultimo argomento, tuttavia, richiederebbe uno studio a parte.

Bibliografia

- Dagmar 1948 = Leon Dagmar, „Rekordowe filmy sezonu”, *Film* 18 (1948): 13.
 Dębnicki 1956 = Kazimierz Dębnicki, „W hołdzie wielkiej sztuce!”, *Film* 14 (1956): 3.
 Grzelecki 1953 = Stanisław Grzelecki, „Dwugłos o filmie Cud w Mediolanie”, *Film* 14 (1953): 10.

Grzelecki, Laskowska 1955 = Stanisław Grzelecki, Halina Laskowska, *O filmie włoskim*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955.

Jackiewicz 1956 = Aleksander Jackiewicz, *Latarnia Czarnoksiężska*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956.

Jackiewicz 1956 = Aleksander Jackiewicz, „Rowerowa tragedia”, *Film* 37 (1956): 10.

K.M. 1951 = K. M., „Złodzieje oskarżają swym losem prawdziwych winowajców” *Film* 4 (1951): 10.

Laskowska 1953 = Halina Laskowska, „Dobry Toto”, *Film* 13 (1953): 8.

Leszczyński 1954 = Władysław Leszczyński, „Realizm, ale jaki?” *Film* 14 (1954): 6.

Łęczycza 1957 = Jan Łęczycza, „Tragedia samotności”, *Film* 39 (1957): 5.

Michalek 1955 = Bolesław Michalek, „Wierność prawu grawitacji czy fantastyka?”, *Przegląd Kulturalny* 36 (1955): 4.

Miller-Klejsa, Klejsa 2021 = Anna Miller-Klejsa, Konrad Klejsa, “Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56”, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 3 (2021): 367–384.

Pawlikowski 1953 = Adam Pawlikowski, „Film o ludziach bezdomnych”, *Przegląd Kulturalny* 24 (1953): 6.

Plaźewski 1948 = Jerzy Plaźewski, „Dwugłos o filmie Słońce wschodzi”, *Odrodzenie* 51–52 (1948): 14.

Plaźewski 1953 = Jerzy Plaźewski, „Droga rozzarowań dobrego Toto”, *Życie Literackie* 13 (1953): 5.

Plaźewski 1956 = Jerzy Plaźewski, *Filmy, które pamiętamy*, Czytelnik, Warszawa 1956.

Plaźewski 1956 = Jerzy Plaźewski, „Czy będziemy oglądać arcydzieła kinematografii. Umberto D. w niebezpieczeństwie”, *Przegląd Kulturalny* 51–52 (1956): 8.

Senza autore 1948 = Senza autore, „Podręczny Almanach Filmowy – Dzieci ulicy”, *Gazeta Filmowa* 38 (1948): 6.

Senza autore 1951 = Senza autore, „Złodzieje rowerów”, *Film* 4 (1951): 8.

Senza autore 1957 = Senza autore, „Idziemy do kina”, *Film* 38 (1957): 2.

Toeplitz 1946 = Jerzy Toeplitz, “Cannes 1946”, *Film* 7 (1946): 8–9.

Toeplitz 1954 = Krzysztof Teodor Toeplitz, „Komentarz do filmu Rzym, godzina 11”, *Kwartalnik Filmowy* 2 (1954): 25.

Toeplitz 1956 = Krzysztof Teodor Toeplitz, „Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittorio De Siki)”, *Kwartalnik Filmowy* 4 (1956): 3–39.

Węsierski 1953 = Bohdan Węsierski, „Dwugłos o filmie Cud w Mediolanie”, *Film* 14 (1953): 10.

⁵³ Zagarrio (2011: 75).

⁵⁴ Un’eccezione è il film *Umberto D.* introdotto nelle sale polacche sull’onda del disgelo nel 1957.

Zagarrio 2011 = Vito Zagarrio, *Sciuscià tra realtà e Studio*, in: *Vito Zagarrio, Regie. La messa in scena del grande cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2011.

Vittorio De Sica's first neorealist films on Polish Cinema Screens between 1945 and 1960

Between 1945 and 1960, many Italian neorealist films were released on cinema screens in the People's Republic of Poland. By 1956, more than 20 neorealist films out of total 30 feature-length Italian films had been distributed. Among the factors that contributed to the decision to import Italian films were political reasons. For the communist authorities of the People's Republic of Poland, the Christian Italian government remained a model enemy 'from behind the Iron Curtain' – in two ways: it was linked to the United States and to the Roman Catholic Church. Against this background, the films of Italian Neorealism were profiled – by almost all critics in Poland at the time – as being in opposition to the policies of the Christian Democrats. They were meant to be synonymous with 'resistance' against capitalism, the church and American domination.

By 1960, six films directed by Vittorio De Sica had been distributed: *Shoeshine*, *Bicycle Thieves*, *Miracle in Milan*, *Umberto D.*, *The Roof* and *Gold of Naples*. It's worth noting that the chronology of the production of these films does not coincide with the chronology of their Polish distribution (for example, *Umberto D.*, made in 1951, was not released in Poland until six years later). In the course of the analysis, I will present – on the basis of an in-depth search in Polish film and cultural magazines and the daily press – the evolution of the institutional reception of De Sica's films, which was clearly a splinter of Stalinist policy and subsequently that of the Thaw.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Anna Osmólska-Mętrak
Università di Varsavia

Il cinema italiano negli scritti critici di Maria Kornatowska

I meriti di Maria Kornatowska per la diffusione, la promozione, ma soprattutto per la comprensione del cinema italiano del dopoguerra in Polonia sono inestimabili. Nata nel 1935, la studiosa di cinema ed autrice di diversi scritti critici sul cinema, dopo le drammatiche vicissitudini di guerra si trasferisce con la sua famiglia a Łódź, città alla quale rimarrà legata fino alla morte nel 2011, ad eccezione di una permanenza di qualche anno negli Stati Uniti. Laureatasi in filologia polacca all'Università di Łódź, ha legato tutta la sua vita professionale alla Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, la famosa Scuola di Cinema di Łódź, dove aveva lavorato sin dal 1958. (ill. 1)

È comunemente risaputo che Kornatowska nutrisse il più grande amore per il cinema italiano. Lo esprimeva chiaramente soprattutto nei suoi testi dedicati alla cinematografia italiana, ma anche nel soprannominato lavoro pedagogico nonché – cosa non meno importante, ma più impalpabile – nelle sue conversazioni personali. Non è quindi difficile capire che l'antologia dei suoi testi intitolata *Sej-smograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*¹ (Sismografo dell'anima. Il cinema secondo Maria

Kornatowska) inizia proprio con la sezione dedicata all'Italia. Nel testo all'inizio del capitolo intitolato *Tenor w kinie* (Un tenore al cinema), la Kornatowska scrive:

Il cinema italiano. Quante contraddizioni. Neo-realismo e polpettoni storici. Spaghetti western e drammi politico-sociali. Estetismo sublime e volgari commedie all'italiana. Sottili vivisezioni dell'anima e idee scopiate per un successo commerciale garantito. I nomi di splendore mondiale come De Sica, Rossellini, Visconti e Pasolini, Fellini e Antonioni, Bertolucci e i fratelli Taviani. E subito accanto decine di mestieranti del cinema e di mezzecalze che per guadagnare il più possibile possono venire incontro ai gusti più bassi².

Ecco qui la prima riflessione. Kornatowska, in effetti, ama il cinema italiano, ma le sue attenzioni le dedica solo ai più grandi, ai maestri del neorealismo e del cinema d'autore, per gli altri invece ha molta meno cura. In un arco pluriennale ritorna non solo a Fellini, il che è comprensibile per il suo instancabile lavoro su una monografia sempre più

¹ Szczepański (2016).

² Szczepański (2016: 23).



ill. 1. Maria Kornatowska, Archivio di Scuola nazionale di cinema, teatro e televisione di Łódź

ampia dedicata all'amato maestro di Rimini³, ma anche ad Antonioni, Visconti, Pasolini e Rossellini. Impossibile trovare invece i nomi dei registi delle generazioni più giovani, come se il suo interesse per il cinema della Penisola Appenninica si fosse esaurito con i registi quali Bertolucci e Bellocchio, come se non notasse o se considerasse meno eminenti altri autori, come Nanni Moretti o Giuseppe Tornatore, per non parlare degli esordi brillanti che arrivano dopo, quelli di Sorrentino o Garrone, per limitarsi ai nomi più conosciuti. Forse tale approccio fu il risultato di quel distacco di alcuni anni, del fatto che ad un certo punto si era concentrata di più sul cinema americano. È difficile valutare.

Sul cinema italiano Kornatowska aveva scritto soprattutto negli anni Sessanta e Settanta: cosa molto importante non solo per l'accesso limitato ai film, ma soprattutto ai testi critici in lingua originale. Kornatowska grazie alla sua conoscenza della lingua italiana e alla possibilità di viaggiare in Italia aveva l'opportunità di allacciare un contatto vivo

e diretto con la cinematografia italiana e con i suoi esponenti. Agli argomenti italiani si sarebbe dedicata anche più tardi, e sempre con nostalgia per il neorealismo e per l'età dell'oro dei grandi maestri.

Anche se l'ultimo di questi, Michelangelo Antonioni, arrivò ad un'età molto avanzata (morì nel 2007), così come la sua musa, Monica Vitti (morta nel 2022), come per destino crudele entrambi da artisti tacquero molti anni prima. Kornatowska dedicò alla Vitti un libro, pubblicato nel 1977⁴. Tuttavia una lettura attenta rivela che è un libro soprattutto su Antonioni e sulla sua voglia di penetrare e comprendere l'universo femminile. Nell'introduzione al libro, intitolato in maniera emblematica "Pigmalione e Galatea", Kornatowska scrive: "La Vitti gli doveva non solo la bellezza, ma anche l'anima"⁵. Il regista l'avrebbe formata, anche se poi la personalità e il percorso dell'attrice corrispondevano alla sua visione "in ogni modo Antonioni ne fece un vero fenomeno cinematografico, anche se la Vitti finì per essere uno strumento, subordinato alla sua volontà, al suo medium, alla sua visione, un prodotto della sua immaginazione. "Un attore" – diceva il regista, – "è per me un elemento di una specifica immagine, simile ad una parete, un albero o una nuvola"⁶. Kornatowska dedica quindi la maggior parte del suo libro all'analisi dei ruoli che la Vitti interpretò nelle opere del suo Pigmalione: "*L'Avventura*" proponeva una Vitti giovane, piena di ardore e di lirismo; *La notte* la inquadrava come una apparizione irreali; ne *L'Eclisse* risaltava la sua sensibilità, la ragionevolezza e l'umanità; nel *Deserto rosso* si intravedeva un bagliore di maturità, di femminilità inquietante"⁷, senza dare molto spazio ai suoi ruoli successivi, soprattutto nell'ambito di commedia. Vale la pena sottolineare come è cambiata la situazione da quei tempi. In quel momento si parlava quasi esclusivamente dei conubii regista-attrice e degli autori come Antonioni o Bergman che cercavano di capire la donna, fare un'introspezione nella sua psiche. Se non contiamo alcuni casi isolati, la prospettiva femminile nel cinema doveva ancora arrivare.

Nonostante il ruolo riservato da Antonioni alla Vitti, è piuttosto difficile essere d'accordo con la Kornatowska quando ella scrive:

³ Kornatowska (1972, 1975, 1989, 2003): la prima edizione chiude con *Satyricon*, la seconda (1975) – con *Roma Fellini*, la terza (1989) – con *Ginger e Fred*. La versione finale è del 2003, pubblicata dalla casa editrice *slowo/obraz terytoria*.

⁴ Kornatowska (1977a).

⁵ Kornatowska (1977a: 6).

⁶ Kornatowska (1977a: 84).

⁷ Kornatowska (1977a: 30).

Per Antonioni il regista è una figura superiore, l'assoluto autore di un'opera filmica. È la sua visione a determinare il ruolo di ogni collaboratore. Il primo dopo l'Onnipotente sarebbe il direttore della fotografia che come un'ostetrica aiuta le immagini concepite nella mente del regista a venire al mondo. Antonioni non cercava attori eccelsi, ma collaborava con i migliori direttori della fotografia⁸.

Intendo la parte sugli attori. Basti fare alcuni nomi: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, David Hemmings, Jack Nicholson. È veramente difficile non pensarli eccelsi. Invece un'altra osservazione della Kornatowska, a suo stesso avviso rischiosa, sembrerebbe più centrata, offrendo una perspicace lettura dell'atteggiamento del maestro di Ferrara, sia verso l'arte che verso la vita stessa:

Rischierei di dire che la visione di Antonioni deve molto di più alle sue ispirazioni, alla sua cultura, ai suoi scrittori preferiti e alle sue idee tanto studiate che a una esperienza diretta di vita e a autentiche osservazioni [...] Il regista rappresenta più il modello di un intellettuale con forte senso estetico che quello di un artista guidato dall'istinto e dalle emozioni. Forse in questo vi si cela un dramma? Forse la ricerca di cambiare la propria identità, di fuggire da sé stesso, dalle piaghe della civilizzazione umana, di ritornare al grembo sereno della natura, forse tutto ciò esprime il suo personale e più recondito desiderio di liberarsi proprio dal 'peso' della cultura, di ritrovare l'innocenza primordiale, perduta una volta per sempre?⁹.

Varie volte Kornatowska scriveva dei suoi amati maestri nella triste occasione della loro morte. Non erano tuttavia necrologi classici, nonostante fossero testi di carattere riassuntivo: molte volte fornivano delle osservazioni originali inedite, come nel caso di Rossellini: "La sua scelta di abbandonare il cinema a favore della televisione, fu un atto coerente, conforme al suo atteggiamento artistico rappresentato sino ad allora dalle idee da lui professate. Rossellini rimase fedele alla sua convinzione espressa qualche giorno prima della morte che l'attività cinematografica fosse solo uno degli aspetti minori dell'essere l'uomo"¹⁰. Malgrado l'opinione generale sulla sconfitta artistica di Rossellini, Kornatowska in fondo scorge un valore nella sua scelta.

In maniera simile, dopo la morte di Pasolini, nel testo intitolato *Piewca śródziemnomorskiej kultury* (Cantore della cultura mediterranea), scrisse:

A partire da *Accattone* si fa presente nei suoi film l'ossessione della morte che in modo crudele e tragico raggiunge ogni uomo, portando al contempo una liberazione e una purificazione. La fascinazione estetica ed emotiva per la morte è un argomento costante nel cinema pasoliniano. Il protagonista del suo film d'esordio sogna la propria morte e dopo poco il sogno diventa realtà. La morte di Pier Paolo Pasolini potrebbe essere il finale di uno dei suoi film¹¹.

Prima, nel 1969, Kornatowska pubblica nella rivista *Kino* un ottimo saggio intitolato *Pasoliniego kino poetyckie*¹² (Il cinema poetico di Pasolini), in cui fa avvicinare ai lettori polacchi non solo la produzione del regista, a quel tempo conosciuta in maniera saltuaria, ma anche il suo pensiero teorico, in quel momento non ancora accessibile nella lingua polacca¹³. Con seguenti parole Kornatowska presenta il pensiero e l'opera dell'intellettuale italiano:

Scrittore e regista italiano vuole – come presumo – far ritornare al mondo contemporaneo il perduto rango morale e sociale dell'artista [...] Esprime quindi l'individualismo nel grembo di una società di uomini unidimensionali. Salva la poesia nel grembo di una civiltà tecnico-industriale. Esprime la ribellione contro le norme razionali, convenzionalmente approvate. L'artista grazie ai potenti mezzi d'espressione della sua arte può ridiventare un rivoluzionario, un tribuno¹⁴.

Un posto importante nella riflessione della Kornatowska occupa la critica cinematografica italiana. Per il mensile *Kino* la studiosa prepara una rassegna di stampa italiana e presentazioni di riviste come *Cinema Nuovo* o *Filmcritica*. L'immagine più esauriente del pensiero critico italiano è tracciata nell'articolo intitolato *Critica italiana – czyli o włoskiej krytyce „programowej”* (La critica italiana,

⁸ Szczepański (2016: 84).

⁹ Szczepański (2016: 80).

¹⁰ Szczepański (2016: 42).

¹¹ Szczepański (2016: 111).

¹² Szczepański (2016: 99–107).

¹³ La traduzione polacca del saggio sarà pubblicata nel 1971 sulla rivista *Kultura Filmowa* (9, trad. K. Eberhardt e K. Zanussi), invece la scelta più ampia dei testi teorici sarà raccolta nel volume *Po ludobójstwie. Eseje o języku, filozofii i kinie* (Dopo il genocidio. Saggi sulla lingua, filosofia e cinema) (Warszawa, 2012).

¹⁴ Szczepański (2016: 106–107).

ovvero della critica italiana “programmatica”), pubblicato nel settimanale *Film*¹⁵. La studiosa vi descrive il percorso della critica cinematografica italiana di sinistra, facendo derivare le sue origini – cosa che può sembrare alquanto paradossale – dai tempi del fascismo e dalla rivista *Cinema* in cui i critici di opposizione al regime crearono le fondamenta per la futura corrente del neorealismo. Kornatowska giustamente osserva che “Il neorealismo diede ottimo terreno per lo sviluppo del pensiero critico, nonostante ad un certo punto contribuì alla sua stasi ed alla sua conseguente crisi. I critici fecero del neorealismo un modello ideale, una misura di grandezza”¹⁶. Vale la pena notare che tale atteggiamento, non solo dei critici ma anche di alcuni autori e persino spettatori, si fece risentire per un lungo tempo dopo, tanto che il neorealismo divenne un punto di riferimento fisso, una pietra di paragone da cui era difficile liberarsi.

Kornatowska dedicava molto spazio ai prominenti critici di cinema italiani come Guido Aristarco, Renzo Renzi oppure Lino Micciché, sottolineando anche la loro collaborazione non solo con le riviste specializzate (p.es. *Cinema Nuovo*, *Cinema e Cinema*, *Filmcritica*), ma anche con la stampa comunista e socialista (*Unità*, *Avanti*, *Rinascita*). La studiosa nota come “dopo il ’68 avviene una veloce radicalizzazione sia della linea ideologica di molte riviste sia delle idee di chi scrive”¹⁷. Indica il ruolo di primaria importanza svolto dai critici cinematografici di sinistra nella battaglia “per un modello di cinema nazionale definito, corrispondente al fabbisogno e alle esigenze di una particolare realtà politica e sociale [...]; per il cinema dialettico e riflessivo, antimanipolatorio”¹⁸. Non le sfuggono nemmeno i pericoli portati da un eccesso di radicalizzazione, quando osserva che “il pensiero cinematografico marxista si forma in opposizione alle concezioni di destra, ma anche in opposizione alle cerchia di critica di estrema sinistra che si rivelò al mondo a ridosso degli anni Sessanta”¹⁹.

Mi riesce difficile immaginare, o anzi, lo ritengo impossibile, che una rivista di cinema di oggi, a grande tiratura e popolare (un settimanale), dedichi tanto spazio ad un’analisi complessiva del panorama della critica cinematografica in un altro paese.

Il tema del neorealismo e dei suoi esponenti principali occupa ovviamente un luogo di prima importanza negli scritti della Kornatowska. Ai conflitti e malintesi intorno al neorealismo ella dedica tra l’altro un ampio articolo intitolato *O neorealizmie jeszcze raz* (Del neorealismo ancora una volta, *Kino*, 1966, 10). Nella parte introduttiva osserva: “Parlando del cinema italiano si intende normalmente il neorealismo. Un po’ per abitudine, un po’ per facilitare le cose. Se un film in qualche modo ha a che fare con il neorealismo, per forza è un film buono, riuscito, e merita un giudizio positivo”²⁰. Dalla prospettiva del tempo, fa risalire il conformismo nei confronti della moralità nella maggior parte dei film neorealisti, dimostrando al contempo una buona conoscenza della letteratura italiana che sottopone a una valutazione molto critica. La studiosa sottolinea il tratto utopistico delle idee di Zavattini riguardanti il ruolo e il significato dell’arte cinematografica²¹. Quando scrive degli anni Sessanta, fa una giusta osservazione: “Tutta la nuova generazione è cresciuta all’ombra del neorealismo. Poteva polemizzare con neorealismo, poteva utilizzarlo o superarlo, ma non lo poteva ignorare”²². Si potrebbe anche azzardare di dire che per molti autori italiani che esordivano subito dopo le fatiche di spicco del cinema neorealista, il neorealismo costituisse una specie di zavorra, o persino una condanna. Gli autori dovevano distinguersi in qualche modo. La studiosa sottolinea l’influenza della letteratura americana e dei testi di Brecht per l’arricchimento della formula neorealista e per l’ampliamento della prospettiva. In riferimento alle opere di Francesco Rosi, scrive: “*Salvatore Giuliano* o *Le mani sulla città* stabiliscono una diagnosi socio-politica molto più approfondita e ampia rispetto alle principali fatiche del neorealismo”²³. Anche se è difficile non dare ragione alla Kornatowska, occorre far presente la distanza del tempo. Il cinema neorealista fu una diretta, brusca, quasi spontanea risposta all’epoca fascista e alla guerra appena finita quando l’Italia doveva cavarsela con la povertà e con la devastazione sia materiale che mentale. La generazione di autori più giovani, che, come Rosi, girarono i loro film più importanti oltre un decennio dopo, disponeva ormai di una prospettiva diversa: la di-

¹⁵ Kornatowska (1977b: 3–5).

¹⁶ Kornatowska (1977b: 3–5).

¹⁷ Kornatowska (1977b: 3–5).

¹⁸ Kornatowska (1977b: 3–5).

¹⁹ Kornatowska (1977b: 3–5).

²⁰ Szczepański (2016: 28).

²¹ Cfr. Szczepański (2016: 32).

²² Szczepański (2016: 34).

²³ Szczepański (2016: 34).



ill. 2. Maria Kornatowska, Archivio di Scuola nazionale di cinema, teatro e televisione di Łódź

stanza nel tempo quasi sempre lascia vedere le cose più a fondo, rende possibile una riflessione critica, come nel caso dell'autore di un film di denuncia qual è *Le mani sulla città*, in cui, come del resto rileva la studiosa, le emozioni vengono soppiantate da uno sguardo freddo e indagatore. Su Rosi Kornatowska aveva scritto già dapprima, nel 1969, un articolo intitolato *Cena odwagi* (Il prezzo del coraggio) pubblicato su *Kino*. Formatosi nel periodo del neorealismo, assistente di Visconti durante le riprese de *La terra trema*, rimane piuttosto influenzato dalla narrativa di stampo Dos Passos e dal cinema sociale americano, trapiantando queste tendenze al Sud italiano. Secondo Kornatowska, Rosi faceva un cinema intellettuale impegnato che sfiorava a tratti la saggistica. La studiosa scriveva: "Per il regista italiano l'attività cinematografica è una ricerca della verità per sé stessi e per gli altri, una specie di processo in cui conoscere e far convincere, è un modo infine in cui svolgere il dovere sociale"²⁴. Sarebbe interessante continuare queste divagazioni. Porsi

la domanda se Rosi fosse veramente riuscito a seguire questi propositi, adempiere alla sua missione? Purtroppo lo sconfisse il cinema commerciale che lo portò sempre più lontano dalle aspettative degli spettatori. Ancora nei movimentati anni Settanta il regista dirige *Il caso Mattei* e *Cadaveri eccellenti*, ma poi, preso da un sempre più profondo inasprimento, tacerà a partire già dal 1997, quasi vent'anni prima della morte.

Un altro esponente del cinema politico, su cui Kornatowska portò l'attenzione degli spettatori polacchi, fu Elio Petri. Nell'articolo dedicato al regista e intitolato *Elio Petri. Od egzystencjalizmu do kina politycznego*²⁵ (Elio Petri. Dall'esistenzialismo al cinema politico) la studiosa polacca fa ritorno all'anno 1961 quando in Italia ci fu un'esplosione di giovani talenti che in seguito avrebbero preso strade molto diverse tra loro. Tra i registi esordienti ci fu Petri con *L'assassino*. La studiosa osserva che anche Petri, come Rosi, dovette molto al cinema americano, ma anche a quello francese, e nella prima fase della sua attività artistica restava decisamente influenzato dalla filosofia esistenzialista. Tuttavia, a differenza di Rosi, Petri con i suoi film faceva più un richiamo all'emotività che all'intelletto. Riteneva anche che "il cinema politico ha un senso solo se di massa"²⁶. Una parte della critica di allora accusava il regista di una ripetitività che non portava molto di nuovo al dibattito. Kornatowska difende Petri identificando il motivo conduttore nella sua produzione e cioè il continuo contrapporre l'individuo debole al sistema autoritario. Quando la studiosa scrive del regista, questi si ritrova al apice delle sue capacità artistiche, avendo appena girato due film famosissimi, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e *La classe operaia va in paradiso*. Purtroppo, la sua brillante carriera verrà interrotta nel 1982, dalla morte precoce.

Un'altra tematica cara alla studiosa è quella dell'erotismo. Dall'altro canto, è veramente interessante e sintomatico come in una Polonia dove il primo segretario del partito comunista si scandalizzava di fronte al seno scoperto di un'attrice, al tempo stesso una rivista di cinema dedicatesse un intero numero monografico all'erotismo cinematografico²⁷. Kornatowska, ovviamente, propone un testo sull'Italia:

²⁵ Kornatowska (1969: 65).

²⁶ Kornatowska (1972b, 10: 52)

²⁷ Kornatowska (1967: 50).

²⁴ Kornatowska (1969: 65).

Nel cinema italiano si ha a che fare spesso con la banalità. Questo è fortemente legato ad un certo tipo di moralismo del Belpaese. Nonostante l'amore sembri oggetto di grande interesse per gli abitanti della penisola, cosa confermata dai testi delle loro canzoni famose in tutto il mondo, la cultura erotica è comunque sottosviluppata²⁸.

Vale la pena sapere che il testo veniva pubblicato giusto qualche mese prima della grande ondata di contestazioni che avrebbe dilagato in Italia, ma i cui sintomi si facevano presenti già dapprima nel cinema. Non era la prima volta che la studiosa notasse l'anticonformismo dei giovani registi quali Bertolucci (*Prima della rivoluzione*) o Bellocchio (*I pugni in tasca*)²⁹. Sarebbero stati loro a dichiarare guerra alla ipocrisia che "senz'altro è la componente dominante del moralismo italiano e questo fatto trova riscontri anche nel cinema"³⁰. Kornatowska cerca le radici del fenomeno anche nella tradizione letteraria italiana, sottoponendola spesso ad una critica acuta, soprattutto rispetto alle opere della letteratura francese. Ma la cosa non finisce lì, la studiosa contrappone infatti anche le attrici italiane (Loren, Lollobrigida, Cardinale) alle più raffinate francesi (Bardot, Moreau). Tra gli autori della generazione precedente il modello di anticonformismo per eccellenza è per lei rappresentato da Visconti, mentre Antonioni lo indica come quello che in maniera più matura aveva trattato l'erotismo sullo schermo: "Antonioni forse in maniera più ampia e profonda rivelava le manifestazioni e le conseguenze dell'immaturità sentimentale degli italiani e del loro egoismo erotico"³¹. Per quanto riguarda l'approccio alle tematiche erotiche Kornatowska non evita di etichettare anche ad altri autori. Marco Ferreri è per lei il più marcato rappresentante della misoginia, invece l'amatissimo Fellini sarebbe stato antierotico: "La psicanalisi del protagonista di *Otto e mezzo* è emblematica per un italiano medio che vede la lotta interiore tra l'istruzione cattolica e il tendere ad una vita libera e poligamica, tra il sogno continuo di una innocente moglie premurosa ed il desiderio di un'amante sensuale, formosa, che abbia

però anche qualcosa di materno"³². Kornatowska è esplicitamente spietata nei confronti del cinema commerciale dominato da due categorie: "il macho" e "il cornuto". Servendosi dell'esempio di Luciano Salce la studiosa constata: "Il cinema contribuisce alla mistificazione della vita morale e al mantenimento degli stereotipi [...] Il conformismo è la caratteristica essenziale del cinema italiano per quanto riguarda le tematiche erotiche"³³. In altri termini – fatto che può sembrare paradossale – l'erotismo nella maggior parte dei film del momento tendeva invece a sorreggere l'ipocrisia morale.

All'argomento dell'erotismo, questa volta in un contesto più ampio, Kornatowska torna nel libro *Eros i film* (Eros e film)³⁴. (ill. 3) Tra diversi autori del cinema internazionale dedica uno spazio anche agli autori italiani come Pasolini, Antonioni, Fellini o Ferreri.

I motivi erotici sono presenti, ovviamente, anche nel libro intitolato *Filmy o miłości*³⁵ (I film sull'amore). Il libro è costituito di brevi analisi di 67 film usciti negli anni 1945–72. Tra di loro vi sono sei film italiani. Kornatowska analizza *Senso* di Visconti, ad Antonioni dedica invece due testi, come per testimoniare il grande rispetto nutrito nei confronti del maestro di Ferrara. Se la presenza de *L'avventura* nel libro non stupisce, risulta curioso il commento a *Il grido*: "Questa storia di un amore non corroso dai compromessi, così isolata nella produzione del regista, Antonioni la racconta in maniera trattenuta, senza ornamenti lacrimosi o parole enfatiche"³⁶. Non può meravigliare la presenza di *Romeo e Giulietta*, anche se Zeffirelli non aveva mai suscitato particolare attenzione della studiosa. Tuttavia Kornatowska nota ed apprezza il contesto in cui fu realizzato il film:

L'adattamento cinematografico di *Romeo e Giulietta* vide luce nel 1968, memorabile anno di contestazioni e rivolte giovanili. Il regista fece del suo film il manifesto di una giovinezza forte, vitale, ribelle contro le leggi che governano il mondo [...] [I personaggi] sono al contempo rinascimentali e moderni [...] Zeffirelli riuscì a fare un miracolo: fece ritornare alla tragedia dei giovani amanti veronesi l'intensità di autenticità e di emozioni³⁷.

²⁸ Kornatowska (1967: 50).

²⁹ Kornatowska (1966: 46–49) – Di questi due film parla nel testo *Co nowego pod słońcem Rzymu* (Che di nuovo sotto il sole di Roma).

³⁰ Kornatowska (1967: 50).

³¹ Kornatowska (1967: 52–53).

³² Kornatowska (1967: 53).

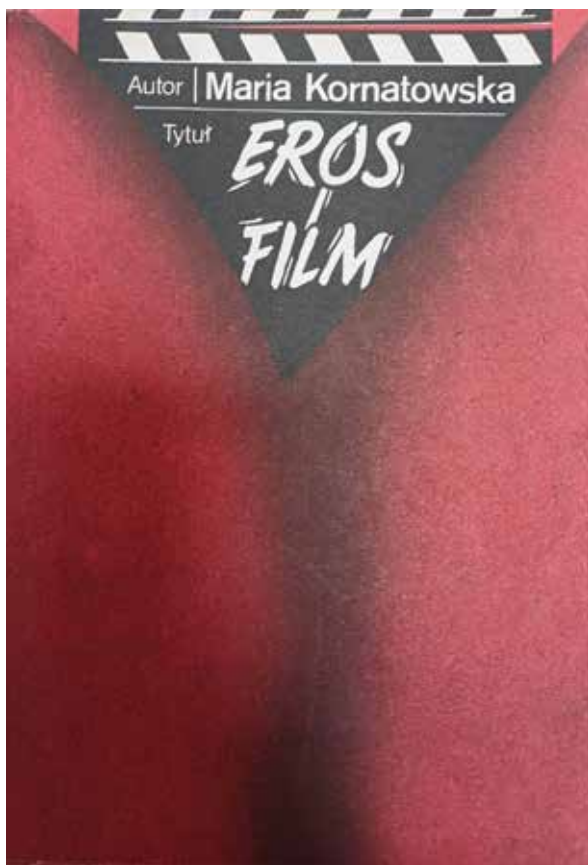
³³ Kornatowska (1967: 53).

³⁴ Kornatowska (1986).

³⁵ Kornatowska (1975b).

³⁶ Kornatowska (1975b: 87).

³⁷ Kornatowska (1975b: 87).



ill. 3. La copertina del libro Maria Kornatowska, *Eros i film* (progetto di Mariusz Ammer)

Quello che risulta ancor più intrigante non è tanto la presenza di un film poco conosciuto come *La bambolona* di Franco Giraldi, ma l'inserimento dell'*Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci. L'opera cinematografica, sin dall'inizio avvolta dall'aura dello scandalo, in Italia condannata all'indice dei film proibiti e in Polonia conosciuta solo dalle relazioni della stampa, diventa per Kornatowska un'occasione per presentare curiose e perspicaci riflessioni, nonostante non molto sviluppate per mancanza di spazio. Scrive la studiosa:

Sviluppatisi sul terreno della rivolta sessuale, *L'ultimo tango a Parigi* colpisce invece il modo generale di come essa viene compresa. Per Bertolucci il sesso è qualcosa di drammatico, per non dire tragico. È qualcosa di più autentico nell'uomo, quello che al meglio lo definisce ed esprime, ma al contempo quello che in maniera più ampia è soggetto a pressioni sociali, a inibizioni e a repressioni. Il sesso è un specie di Assoluto [...] Come molti capolavori *L'ultimo tango a Parigi* rasenta il kitsch

e la banalità. Ma è l'intuito di poeta a salvaguardare Bertolucci da trasgredire quel confine³⁸.

Peccato che non potremo più conoscere l'opinione della studiosa sulle controversie emerse dopo anni sulla realizzazione del film.

Kornatowska fornisce non soltanto una cronaca della vita cinematografica italiana, ma è anche una puntuale osservatrice di cambiamenti politici e sociali sulla Penisola Appenninica. Senza aver conosciuto l'argomento a fondo, senza aver seguito gli articoli della stampa italiana e aver ascoltato le voci dell'opinione pubblica in Italia sarebbe stato difficile p. es. comprendere la Mostra del Nuovo Cinema a Pesaro e l'atmosfera che la accompagnava. Kornatowska è ospite del festival nel periodo più movimentato nella storia contemporanea italiana, gli anni di piombo. Le sue relazioni dalla Mostra degli anni 1976–79 costituiscono una fonte di sapere sulla situazione socio-politica del Paese, sull'atmosfera in cui si svolgevano i dibattiti. Nel 1976 la studiosa osserva con grande perspicacia: "Per rendere giustizia a quest'iniziativa, bisogna avere un'idea su vari conflitti e sulle condizioni in cui è nata. Capire, o perlomeno sentire l'atmosfera di un Paese immerso nelle dispute politiche, in cui cose importanti si mischiano a quelle futili, e lo sguardo acuto si intreccia al pathos e alla demagogia tipici del Sud"³⁹. Kornatowska si destreggia bene nella realtà complessa degli anni Settanta e fa una giusta lettura degli apparenti paradossi: "Il rango politico dei comunisti e la forza del movimento operaio in Italia non escludono che la maggior parte della società abbia un'idea un po' confusa su quello che succede nel mondo contemporaneo e si abbandona facilmente alle psicosi collettive, alle mode ideologiche"⁴⁰. In maniera particolarmente critica valuta "le cerchia giovanili di intellettuali di estrema sinistra", accusando i loro esponenti che "prosperosi e liberi da preoccupazioni economiche, vestiti in maniera grezza, ma alla moda, danno adito a quel particolare snobismo prerivoluzionario abusando del linguaggio degli slogan. E spesso proprio loro diventano lo strumento ideale di manipolazione nelle mani della destra"⁴¹. È un'immagine molto azzeccata della generazione formatasi con gli slo-

³⁸ Kornatowska (1975b: 223, 225).

³⁹ Kornatowska (1976a: 14–15).

⁴⁰ Kornatowska (1976a: 14–15).

⁴¹ Kornatowska (1976a: 14–15).

gan della rivolta del '68, la generazione dei "figli di papà" che furono ancora più aspramente criticati qualche anno prima da Pasolini. Questi ambienti influenzavano in maniera fondamentale il repertorio e i dibattiti con gli autori a Pesaro, conferendo alla Mostra un carattere decisamente politico, il che del resto, considerate le varie tensioni e le preoccupazioni del momento, non dovrebbe meravigliare. A Pesaro il pubblico aveva l'opportunità di conoscere il cinema del Terzo Mondo nonché l'attività delle ultime tendenze artistiche. Nonostante fossero fenomeni sicuramente interessanti, il loro livello era in molti casi discutibile, in altri persino inesistente come p.es. nel caso di una cooperativa cinematografica portoghese che nel 1977 presentava a Pesaro i frutti del suo lavoro. Del resto, come notava Kornatowska, in quell'anno, dopo un'ulteriore serie di attentati terroristici, i film presentati erano di minore importanza. Comunque, col suo occhio attento, la studiosa riuscì a pescare un film come *I cacciatori* di Angelopoulos, avvertendo la superiorità artistica del maestro greco, così come un anno prima aveva considerato *Chiedo la parola* di Panfilov una rivelazione artistica. Kornatowska non risparmiava neanche commenti pungenti nei confronti del pubblico. Eccone un campione: "Agli italiani piace parlare, molto e in maniera rigogliosa, gli piace esprimersi su ogni argomento. Guardando il pubblico del festival – i critici, gli esperti, gli attivisti della cultura – notai che alcuni di loro si assopivano durante le proiezioni delle opere del cinema militante"⁴². La studiosa vedeva anche aspetti positivi dell'iniziativa i cui organizzatori "si erano posti un compito ambizioso di trasformare un festival di cinema che per sua natura ha qualcosa di celebrativo, eccezionale e festoso in un dinamico organismo di cultura che irradia in tutto la regione o persino in tutto il Paese, in altri termini, in un centro di studi e ricerche".

Molto interessanti sono anche le sue relazioni per il settimanale *Film* in cui narra dal piccolo festival artistico di San Remo, in cui fu ospite regolare tra gli anni 1976 e 1988 (forse con un solo intervallo). Quella piccola rassegna, che prima si svolgeva a Bergamo, era nata da un progetto di Nino Zucchelli, i cui meriti venivano sottolineati da Kornatowska ogni anno. Queste relazioni scritte probabilmente facevano molta gola alla stampa polacca visto che Zucchelli aveva un certo debole

per i film del blocco socialista e nella programmazione del festival inseriva sempre opere di registi polacchi che poi conseguivano anche i premi più importanti del festival. Così nel 1976 Feliks Falk vi portò *W środku lata* (In mezzo all'estate), e un anno dopo fu proiettata *Zofia* di Ryszard Czekala, un film che Zucchelli avrebbe "adocchiato" in un cinema di Danzica. Nel concorso c'erano anche *Nie-dzielne dzieci* (Figli della domenica) di Agnieszka Holland, e nella sezione dei film premiati negli anni precedenti *Bariera* (La barriera) di Jerzy Skolimowski e la retrospettiva del cinema di Andrzej Munk. Kornatowska segue tutti gli eventi legati alla cultura polacca, ma annovera anche altri aspetti curiosi, come la sempre più percettibile presenza delle donne dietro la macchina da presa, ed il rafforzarsi della problematica femminista nelle opere stesse. In questo modo veniamo a sapere che nel 1976 su 15 film presentati nel concorso, tre furono realizzati dalle donne. Inoltre, come osservava Kornatowska:

La rassegna di cinema d'autore a San Remo è incredibilmente convergente con il movimento femminista in Italia. Le donne italiane, ridestate da un sonno secolare, sino a poco fa mogli e madri modello, si sono del tutto ribellate e sembrano aver deciso di superare nella loro efficacia persino le immortali suffragette. Le femministe italiane attaccano su tutta la linea. Propongono le loro liste elettorali [...] I film presentati a San Remo erano pervasi dalla 'questione femminile', vista da vari punti di vista. L'oggettivizzazione della donna, la privazione dell'identità, la tradizione ed il moralismo schiavizzanti ne erano argomenti chiave⁴³.

Nel 1982 la studiosa osserva ormai non solo la presenza, ma una vera e propria dominazione delle donne⁴⁴, notando al contempo che il festival, sino ad allora frequentato da folle di cinefili raffinati, ha sempre più problemi a trovare spettatori. I primi sintomi compaiono già un anno prima, quando la studiosa scrive del cambiamento del clima ed il mancato interesse da parte del pubblico nei confronti del cinema d'autore. Vale la pena sottolineare che le proposte più interessanti del cinema indipendente – almeno secondo il direttore del festival – provengono dai paesi socialisti e dai paesi del Terzo Mondo il che può essere considerato paradossale⁴⁵.

⁴² Kornatowska (1977c: 4–15).

⁴³ Kornatowska (1976b: 4–15).

⁴⁴ Kornatowska (1981: 18–20).

⁴⁵ Kornatowska (1980: 14–15).

La vera crisi è comunque ancora a venire: fra non molto non solo a San Remo inizierà a imperversare lo spettro della televisione e il “global village” si farà sempre più reale.

I libri e gli articoli qui citati non esauriscono ovviamente l'argomento della presenza dell'Italia e del cinema italiano nella riflessione critica di Maria Kornatowska. Le era anche capitato di scrivere sulla quasi sconosciuta in Polonia avanguardia cinematografica italiana degli anni Sessanta. Per molti anni la studiosa svolse doppio ruolo di ambasciatrice del cinema italiano in Polonia e del cinema polacco in Italia. Allacciò relazioni d'amicizia con numerosi critici e cineasti italiani, testimoniò nei suoi epistolari. Come avevo scritto all'inizio, Kornatowska amava il cinema italiano, ma era in questo suo amore assolutamente incontentabile, perché il suo affetto vero, anche acceso, lo riservava solo ai più grandi, era sempre stata esigente e pignola. Forse persino troppo. A mio avviso, si esprimeva in maniera troppo severa a proposito della commedia all'italiana, accusandola di volgarità. I film di quel genere, molto importante in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, si distinguevano appunto in positivo sullo sfondo del cinema commerciale, trattando talvolta tematiche serie in un entourage divertente e frivolo. Come esempio si può indicare *Il sorpasso* di Dino Risi del 1962. A De Sica, autore riconosciuto per le sue fatiche nell'ambito neorealista, la studiosa rimproverava di aver girato *Matrimonio all'italiana* che invece è una commedia stupenda, intelligente, a tratti amara, basata su una celebre pièce teatrale di Eduardo De Filippo. Con un certo distacco ironico parlava a volte di attrici e attori italiani, per esempio della Loren, come se non prendesse in considerazione le sue interpretazioni sublimi p.es. ne *La ciociara* di De Sica o in *Una giornata particolare* di Scola. Rimase fedele a sue esigenze altissime nei confronti del cinema e fino alla fine restò nel cerchio dei suoi grandi maestri. Fu una vera e propria aristocratica della critica cinematografica.

Nell'anno 2020, nella collana *Polscy krytycy filmowi* (Critici cinematografici polacchi), a cura di Barbara Giza e Piotr Zwierzchowski, è uscita una raccolta di saggi dedicata alla figura e all'opera di Maria Kornatowska⁴⁶. Il presente testo è una versione modificata ed ampliata del saggio *Buongiorno Italia, buongiorno Maria – ovvero alcuni spunti sul cinema italiano* pubblicato nel volume.

Bibliografia

- Giza, Zwierzchowski 2020 = Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski (a cura di), „Maria Kornatowska” in *Polscy krytycy filmowi*, Warszawa 2020.
- Kornatowska 1966 = Maria Kornatowska, „Co nowego pod słońcem Rzymu”, *Kino* 6 (1966: 46–49).
- Kornatowska 1967 = Maria Kornatowska, „Figle włoskiego erosa”, *Kino* 50 (1967: 50). (1967: 50).
- Kornatowska 1969 = Maria Kornatowska, „Cena odwagi”, *Kino* 3 (1969): 65.
- Kornatowska 1972a = Maria Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1972.
- Kornatowska 1972b = Maria Kornatowska, „Elio Petri. Od egzystencjalizmu do kina politycznego”, *Kino* 10 (1972): 48–53.
- Kornatowska 1975a = Maria Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1975.
- Kornatowska 1975b = Maria Kornatowska, *Filmy o miłości (Mały leksykon filmowy)*, Warszawa 1975.
- Kornatowska 1976a = Maria Kornatowska, „Czarownice z San Remo”, *Film* 17 (1976: 14–15).
- Kornatowska 1976b = Maria Kornatowska, „Zgrzebny urok Trzeciego Świata”, *Film* 41 (1976: 4–15).
- Kornatowska 1977a = Maria Kornatowska, *Monica Vitti*, seria „Aktorzy filmowi świata”, Warszawa 1977.
- Kornatowska 1977b = Maria Kornatowska, „Critica italiana – o włoskiej krytyce 'programowej'”, *Film* 1 (1977): 3–5.
- Kornatowska 1977c = Maria Kornatowska, „Między nostalgią przeszłości a wizją rewolucji”, *Film* 42 (1977: 4–15).
- Kornatowska 1980 = Maria Kornatowska, „O kłopotach kina autorskiego”, *Film* 19 (1980: 14–15).
- Kornatowska 1981 = Maria Kornatowska, „Grzeszne niepokoję kobiet”, *Film*, 18 (1981: 18–20).
- Kornatowska 1986 = Maria Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986.
- Kornatowska 1989 = Maria Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989.
- Kornatowska 2003 = Maria Kornatowska, *Fellini*, Gdańsk 2003.
- Szczepański 2016 = Tadeusz Szczepański (a cura di), *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego, Łódź 2016.

⁴⁶ Giza, Zwierzchowski (2020).

Italian Cinema in the Works of Maria Kornatowska

The subject of my lecture is the presence of Italian cinema in the work of Maria Kornatowska (1935–2011), one of the greatest Polish film critics and professor at the Film School in Łódź. Her opus magnum is the monumental monography *Fellini*, first published in 1972 and successively supplemented until 2003. Her articles about Italian cinema were published in most important film magazines such as *Film*, *Kino*, and *Kwartalnik Filmowy*. She was very much interested in Italian Neorealism as well as the works by great masters such as Rossellini, Antonioni, Pasolini and Visconti. When writing, among others, about Francesco Rosi, she provided cultural and political context to the Polish readers. She was building bridges between Polish and Italian cinema, as she also presented Polish films to the Italians. She was an observer and commentator of important film events and a regular at the Pesaro and San Remo festivals.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Małgorzata Furdal
Roma

Silenzi assenze rivelazioni. La Scuola Polacca di cinema vista dalla prospettiva italiana

Premessa

La scelta di un tema così complesso e vasto richiede una precisazione: più che di un testo storiografico sul cinema si tratta di un'analisi di alcuni aspetti della lettura da parte della critica italiana della Scuola Polacca di cinema e dei dati riguardanti la diffusione dei film, la sola vera misura della conoscenza o meno del cinema polacco in Italia. Quello che più mi preme, considerando il tema del convegno "Contatti artistici polacco-italiani 1944–1980", è di capire in che modo l'accoglienza dei film polacchi di quel periodo (1956–1963) in Italia e nel mondo abbia influenzato non solo l'opinione pubblica italiana ma gli stessi registi, realizzatori e critici polacchi.

1956 – anno di svolta

A metà degli anni Cinquanta lo stato del cinema europeo è in crisi di stagnazione. Il neorealismo si è da tempo esaurito, le "nouvelles vagues" sono ancora in divenire. Per un fortuito caso della storia proprio allora inaspettatamente esplode, e viene subito percepita nel mondo, una fioritura cinematografica in Polonia che non aveva mai occupato prima una posizione di primo piano sulla scena del cinema mondiale.

Sulla spinta degli avvenimenti dell'Ottobre '56 il cinema polacco sovverte l'estetica del realismo socialista e inizia un entusiasmante ma anche sofferto percorso di ricerca della propria identità precedendo le "nouvelles vagues" occidentali e il cinema del disgelo del campo socialista. Diversi studiosi di cinema italiani sostengono che il nuovo cinema europeo inizia proprio dalla Scuola Polacca.

L'evento che segna chiaramente questa plurienale presenza del cinema polacco in Italia e nel mondo è la proiezione di *Kanał* (*I dannati di Varsavia*, allora nota in Italia come *Essi amavano la vita*) di Andrzej Wajda al festival di Cannes nel 1957 dove il film ottiene la palma d'argento riscuotendo un successo internazionale senza precedenti.

In quel momento è troppo presto parlare della Scuola Polacca, termine cognato subito dopo dai francesi e all'inizio poco condiviso dai registi e critici polacchi, ma comunque Wajda e Andrzej Munk che nello stesso anno con *Un uomo sui binari* vince il primo premio per la regia a Karłowy Vary stanno già segnando una nuova epoca del cinema polacco.

L'accoglienza della critica italiana di *Kanał* al festival di Cannes dimostra un interesse particolare, stupore o persino un disagio.

Kanał – scrive Virgilio Tosi sulla rivista *Conoscersi* nell'ottobre 1957 –

si è visto assegnare la palma d'argento, sia detto senza malizia, sembra fatto su misura per essere apprezzato in modo particolare da certo pubblico e da un particolare tipo di intellettuali francesi. Questa non vuol essere una critica di fondo bensì soltanto l'indicazione di una tendenza, di un orientamento di gusto e di stile"¹.

Corrado Terzi su *Avanti* intitola la corrispondenza da Cannes "Tre film mediocri di cinematografie minori", tra cui *Kanał* che Terzi riduce all'aneddoto storico che "diventa pretesto all'avventura drammatica di tipo americano"². Gian Luigi Rondi su *Il Tempo* pur apprezzando molto la regia di Wajda e la fotografia di Lipman, puntualizza che

da un punto di vista storico *Kanał* è abbastanza singolare, se non addirittura sinistro, vederla (l'insurrezione) trattata da polacchi sovietizzati unicamente in polemica con i tedeschi: quando lo studiano ormai anche i bambini a scuola che durante quei sessanta giorni in cui i nazisti massacravano i patrioti polacchi i "liberatori" sovietici se ne stavano accampati alle porte di Varsavia aspettando che tutti fossero morti e sepolti per non avere noie dopo, una volta instaurata fra le rovine la nuova "libertà" marxista³.

Mentre Giorgio Bontempi su *Il Paese* ne parla in termini entusiasti:

Essi amavano la vita, un'opera impressionante, eccezionale, sorprendente, che ha avuto onori del trionfo alla proiezione serale. (...) la Polonia così ha fatto un debutto sensazionale e il suo film si piazza di colpo tra i migliori che si siano finora visti. E' la rivelazione del festival⁴.

Sono solo alcuni esempi dell'atmosfera che accompagnava l'entrata in scena del cinema polacco, e anche del clima politico che si respirava in quegli anni in Italia, segnato, a seguito del Ventesimo Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, al rapporto Chruscev, da dibattiti, polemiche nel campo della politica, ma anche della cultura e dell'arte. Anche senza conoscere il profilo delle testate sopracitate si intuisce il loro orientamento politico. Gianni Rondolino, direttore del Festival

Internazionale Cinema Giovani e studioso di cinema, nel testo introduttivo al catalogo *Dalla scuola polacca al nuovo cinema 1956-1970* (ill. 1) sottolinea che

per fare un discorso sulla Scuola Polacca dalla prospettiva italiana occorre partire dalla situazione storica della metà degli anni Cinquanta e da ciò che significò la cosiddetta destalinizzazione, il cosiddetto disgelo, con i riflessi che ebbe anche sulla produzione cinematografica dei paesi socialisti, a cominciare proprio dalla Polonia. Perché fu quell'atmosfera, al tempo stesso politica e ideologica, culturale e artistica, etica ed estetica, a determinare l'accoglienza che nell'Europa Occidentale, e quindi anche in Italia, questi film incontrarono. (...) In quegli anni di attente revisioni critiche, di profonde modificazioni ermeneutiche, i film di Munk, di Kawalerowicz, di Wajda, cioè dei nuovi registi polacchi che la critica e il pubblico occidentali cominciavano a conoscere, costituirono un vero e proprio avvenimento⁵.

La novità, secondo Rondolino, di questo cinema segna un "punto di non ritorno non solo per i polacchi".

In che cosa consisteva la novità del cinema della scuola polacca?

Senza addentrarci nelle singole recensioni e diversi punti di vista, della critica di tipo ideologico di "Cinema Nuovo" di impostazione marxista che vede in Wajda una "ribellione irrazionale, il deflusso e la stagnazione di una situazione rivoluzionaria"⁶ (*Cenere e diamanti*) o di *Rivista di Cinematografo* di taglio cattolico che ricerca nello stesso film di Wajda "il senso del peccato"⁷ o in Kawalerowicz un "umanissimo senso di pietà" (*Il treno nella notte*)⁸, ambedue le riviste concentrate sul contenuto, spesso con interpretazioni ideologiche tendenziose, specie nei confronti del cinema "d'oltre cortina"

⁵ Rondolino (1988: 11-12)

⁶ Ferrero (1961: 450-451). Dell'etichetta dell'irrazionalismo parla anche Morando Morandini nell'articolo "La guerra è finita ieri" del 1963: "In Italia una parte della critica marxista ha cercato di liquidare *Cenere e diamanti* sotto l'etichetta infamante dell'irrazionalismo, quasi che fosse irrazionale tutto quel che non rientra negli schemi di un'ideologia".

⁷ Zambetti (1959: 310). L'autore si spinge oltre nell'interpretazione: "Perché non chiamarlo senso del peccato, anche se il più o meno sentito rispetto per le regole marxiste vieta al regista stesso di presentarlo come tale?"

⁸ Zambetti (1959: 310).

¹ Tosi (1957: 60-64).

² Terzi (1957).

³ Rondi (1957).

⁴ Bontempi 1957



ill. 1.
La copertina del libro *Dalla scuola polacca al nuovo cinema 1956-1970*

e quindi anche quello polacco considerato comunque il più “occidentale” di tutti i paesi dell’Est, o della critica più indipendente, attenta all’estetica, alle nuove tendenze della cinefilia militante con un occhio di riguardo speciale per il cinema polacco di *Filmcritica*, o sulle pagine dello storico *Bianco e nero*, di *Cinema Sessanta*, di *Cineforum*, riviste che ho consultato, preferisco tracciare un profilo comune che oggi emerge dalla loro lettura per rispondere alla domanda: in che cosa veniva ricercata allora in Italia la novità del cinema polacco?

Sicuramente nel nuovo modo di rappresentare il dramma della Seconda Guerra Mondiale caratterizzati dal disvelamento dei grandi temi nazionali, quali il “destino polacco”, “l’eroismo inutile”, il dramma della guerra la cui “vera fine” non era ancora avvenuta, ma vista senza enfasi, con forte senso di demistificazione, a volte di ironia. “Un cinema retrospettivo dunque – si chiede Morando Morandini – cinema rivolto al passato? Tutt’altro, anzi, esattamente il contrario: questo è il paradosso

e la forza dell’ultimo cinema polacco.”⁹ Era chiaro ai critici italiani che attraverso i film di guerra i giovani registi polacchi cercavano di prendere contatto con le realtà psicologiche del proprio tempo. Era meno chiara invece l’impellente necessità dei polacchi di dire finalmente la verità sulla Seconda Guerra, sul ruolo della resistenza non comunista, in primo luogo quello dell’Armata Nazionale (Armia Krajowa), generando dibattiti passionali da una parte e smitizzazioni dall’altra, conferendo al cinema il ruolo di primo piano nell’interpretazione del retaggio della guerra e della realtà postbellica. Non sfugge agli italiani che i film erano destinati ad un pubblico elitario. “Trattandosi d’uno dei cinema più colti del mondo – scrive Nevio Corich nel 1961 – è chiaro che la comprensione dei film non si esaurisce nell’analisi, anche spietata, della realtà del paese, ma comprende anche un contesto culturale che la supera”.¹⁰ Corich è convinto persino dell’esistenza di uno “charme” polacco che non è uno “charme” slavo: “uno *charme sui generis* dove vengono a fon-

⁹ Morandini (1963: 144-193)

¹⁰ Corich (1961: 306-314).



ill. 2. La copertina della rivista *Filmcritica* 153 (1965). Nella foto Anna Ciepielewska in *La passeggera*

dersi le componenti etniche diverse. D'altro canto questa complessità ci aiuta a comprendere meglio la varietà delle opere e la diversità dei temperamenti dei suoi autori"¹¹. Infatti quello che colpisce i primi spettatori italiani è la sincerità con la quale venivano realizzati questi film e quindi la varietà degli stili che costituisce una caratteristica particolare del cinema polacco di quegli anni. Dopo un periodo di uniformità estetica del realismo socialista in modo naturale si sono diversificati al massimo i mezzi espressivi dando spazio alla propria personalità più nello stile che nel soggetto. E così l'espressione artistica veniva definita "fiammeggiante e romantica" in Wajda, "ironica e razionale" in Munk, "stilizzata e fredda" in Kawalerowicz (ill. 2).

La forza visiva dei film di Wajda o Kawalerowicz, esaltata per prima dalla critica francese, la plasticità dei *Dannati di Varsavia*, persino troppo invadente per André Bazin, incantevole per Jean Cocteau, poetica e bunueliana per Ado Kyrrou, è stata colta anche in Italia. "Piuttosto che inseguire, secondo i dettami del realismo socialista, l'im-

agine della realtà questi autori tendono a cogliere la realtà dell'immagine, a definirsi rispetto a questa, mirando a costruire una poetica nuova." – leggiamo un po' più tardi in *Filmcritica*¹² che forse riassume meglio il senso della novità di quel cinema.

La modernità della Scuola Polacca è un fatto evidente, ma è anche vero che rimane un caso a sé, un "caso polacco". Lo confermano le distanze che Wajda e Munk prendono rispetto alla nascente "nouvelle vague" occidentale. Nel 1959, in un convegno veneziano presieduto da Roberto Rossellini, Andrzej Wajda attacca i registi del nuovo cinema:

Questo dibattito è come il mondo di un altro pianeta. Nessuno si interessa al soggetto, che è la vita o la morte del cinema. Noto con grande sorpresa che tutto quello che i giovani francesi sono riusciti a dire è la loro lotta contro i produttori. Comprendo che non viviamo più in un'epoca di manifesti ma non c'è mai stato un congresso artistico di questo genere. Questo mi sembra un convegno di scrittori che cercano una tipografia¹³.

La "polonità" e l'universalità

Wajda e Munk tornano sull'argomento sollevato a Venezia più volte. Forse proprio da lì inizia in Polonia il dibattito sul problema irrisolto tra la "polonità" e l'universalità dei film della Scuola Polacca che dimostra ancora una volta di quanto il cinema polacco di quegli anni fosse in costante ricerca della propria identità. Nella trascrizione della tavola rotonda organizzata nello stesso anno, subito dopo Venezia, dalla rivista *Dialog* intitolata "Il nostro successo all'estero" Wajda, Munk e due critici Bolesław Michałek e Krzysztof T. Toeplitz, colpiti dal "flagello di premi" che superava le loro aspettative e sorprese loro per primi, si chiedono il perché di questo apprezzamento all'estero. Secondo Wajda e Munk questo successo è dovuto al fatto che il loro sia un cinema impegnato e non d'evasione. Sottolineano che i loro film affrontano la tematica nazionale e quindi colpiscono per il loro "esotismo". Il tema sembra prevalere su tutto, come anche un forte retroterra letterario, l'alto livello di sceneg-

¹² Argomenti (1968:138). La citazione riguarda i registi della Scuola Polacca e anche Polanski e Skolimowski. Si riferisce a tutto il patrimonio dell'ultimo cinema polacco: "L'inquietudine, la ricerca, il fervore intellettuale, l'atteggiamento critico fanno parte di un patrimonio che va tenacemente custodito e difeso".

¹³ Convegno (1959: 360–363).

¹¹ Corich (1961: 306–314).

giatori e dell'arte di recitazione che costituiscono secondo loro la forza del loro cinema. "Il tono della critica occidentale – dice Munk – anche quando si tratta di recensioni elogiative nei nostri confronti, è un po' paternalistico e a me sembra che la tematica dei nostri film sia più consistente della tematica della tanto reclamizzata 'nouvelle vague'"¹⁴. Contrariamente a quello che suggeriva Virgilio Tosi nella recensione citata prima, come altri critici che cercavano influenze occidentali nei primi film di Wajda o Kawalerowicz, i registi polacchi realizzavano, secondo le loro dichiarazioni, i film per lo spettatore polacco ignorando totalmente quello straniero che per loro rimaneva un enigma. Eppure lo spettatore italiano, che qui ci interessa, coglieva – come abbiamo visto prima – l'estetica nuova, lo stile variegato degli autori polacchi, non tanto la tematica quanto il modo in cui veniva rappresentata. Questi dibattiti sull'accoglienza all'estero, e quindi anche in Italia, dei loro film, solo qualche anno dopo avrebbero portato a una vera riflessione sul carattere nazionale, non libero dai complessi e dalla propensione al vittimismo dovuto alla specificità del destino polacco. Lo denuncia chiaramente Bolesław Michałek nel suo memorabile saggio "Siamo diversi, strani..." del 1967. "Non siamo megalomani! – scrive – Ché davvero non disponiamo di un monopolio sulle complicazioni storiche. (...) La storia della Sicilia è forse più semplice o più conosciuta nel mondo della nostra?"¹⁵. La specificità dei film non va quindi ricercata nella storia stessa, bensì nella maniera di rappresentarla da parte della cinematografia polacca che la rese universale. Solo a questo punto le due prospettive, quella italiana e quella polacca si avvicinano.

Il convegno della "nouvelle vague" di Venezia a cui parteciparono Wajda, Munk e Kawalerowicz, si è svolto nel 1959, nello stesso anno Kawalerowicz realizza *Il treno della notte*, l'anno dopo, come a smentire le distanze dalla "nouvelle vague", Wajda gira *Ingenui perversi*, due anni dopo Roman Polański *Il coltello nell'acqua*, film in stile "nouvelle vague" che rompono con il tema della guerra e si aprono alle inquietudini della contemporaneità. Questi film verranno denunciati da Gomułka nel suo intervento alla tredicesima sessione plenaria del



ill. 3. La copertina della rivista *Filmcritica* interamente dedicata al cinema polacco. Nella foto Joanna Szczepic in *Barriera* di Jerzy Skolimowski

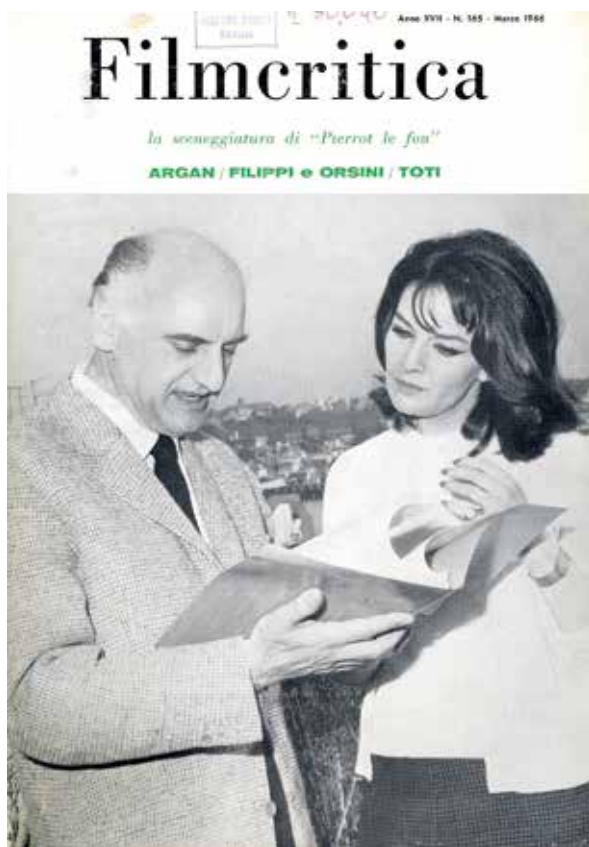
comitato centrale del partito contro le tendenze negative del cinema polacco già nel 1963 segnando la fine delle speranze dell'Ottobre e la crisi della Scuola Polacca. Sarà poi Jerzy Skolimowski, l'autore del "cinema totale" più vicino alle idee della "nouvelle vague", il regista più seguito e più amato dalla critica italiana negli anni '60 (ill. 3).

Discrepanza tra il successo della critica e la distribuzione dei film

Bisogna ammettere che la stampa cinematografica in Italia ha seguito con grande interesse i nuovi sviluppi del cinema polacco anche nei momenti di crisi seguita all'esplosione durata fino ai primissimi anni Sessanta, dedicando molto spazio o addirittura interi numeri di riviste alla Polonia. I testi di approfondimento venivano però affidati ai critici polacchi come Bolesław Michałek, Jerzy Toeplitz, Jerzy Płażewski, Aleksander Jackiewicz. Credo che questo sia dovuto a un semplice motivo, che la fruizione delle pellicole nelle sale cinematografiche in Italia era veramente scarsa. Per averne un'idea,

¹⁴ Toeplitz (1959) – Tavola rotonda registrata nella redazione di *Dialog* il 7 ottobre 1959 e pubblicata sul n. 11 della stessa rivista.

¹⁵ Michałek (1967).



ill. 4. La copertina della rivista *Filmcritica* 165 (1966). Nella foto Jerzy Kawalerowicz con l'attrice Lisa Gastoni

negli anni 1946 – 61 sono stati distribuiti 7 film polacchi, contro i 122 prodotti in tale periodo¹⁶. L'unico accesso ad altri film proiettati e vincitori di numerosi festival a Venezia, Bergamo, Trento, Porretta Terme, Roma, Palermo, Padova, Genova e Firenze¹⁷, era possibile grazie alle proiezioni nei cinema d'essais, seguitissimi, è vero, dai cinefili, ma non dal vasto pubblico. Inoltre l'Associazione italiana per i rapporti culturali con la Polonia, molto attiva nel campo del cinema, ha organizzato settimane di cinema polacco in varie città, dedicandovi molto spazio sulle pagine della loro rivista *Conoscerci* pubblicata negli anni 1954–1970.

¹⁶ L'elenco completo dei film usciti in Italia nel periodo dal 1928 al 1976 veniva regolarmente aggiornato dall'Ente dello Spettacolo, Centro Cattolico Cinematografico e pubblicato nella *Nuova guida cinematografica. I film usciti in Italia dal 1928 al 1976. Volume Terzo. Indici*, Roma 1978.

¹⁷ Płażewski (1962: 63–65). Nell'articolo intitolato "Scambi tra le due cinematografie" pubblicato nel numero di *Conoscerci* interamente dedicato al cinema polacco, Jerzy Płażewski fa un confronto in cifre tra la produzione e la fruizione delle pellicole italiane in Polonia e polacche in Italia dimostrando una notevole disparità a vantaggio dei film italiani. La lista dei festival che riporto nell'articolo è sua.

Anche i critici più noti e appassionati al cinema polacco, parlando della Scuola Polacca, in quegli anni citano quasi sempre solo tre nomi: Wajda, Kawalerowicz e Munk. Sono pressoché assenti Wojciech Has, se non fosse per *Manoscritto trovato a Saragozza*, Janusz Morgenstern solo per *Arrivederci a domani*, per non parlare di Kazimierz Kutz recensito da qualcuno solo per il film *Silenzio* in gara al festival di Venezia. Questi ultimi nomi appariranno in un secondo momento, a parte qualche eccezione, nei testi di approfondimento sulla Scuola Polacca dei critici italiani pubblicati dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi.

Nell'inchiesta condotta nel 1962 dalla rivista *Conoscerci* intitolata "Cinema polacco: giudizi italiani" gli intervistati – dirigenti delle istituzioni cinematografiche e critici e quindi operatori del settore – dovevano rispondere alle seguenti domande: "Che cosa pensa dell'attuale produzione cinematografica in Polonia e delle più recenti esperienze di questo cinema? Quale regista polacco le interessa di più?"¹⁸.

Tutti all'unisono lamentano la scarsa conoscenza del cinema polacco limitata alle proiezioni ai festival e alle manifestazioni cinefile e quindi giudizi incompleti, nei quali ricorre la convinzione che si tratti del "cinema dell'individuo situato in un contesto sociale che rispecchia fermenti, contraddizioni, slanci, insuccessi e conquiste", del cinema che esalta i valori umani di universale portata ma che denota una ricerca formale estremamente interessante. Si sottolinea il rifiuto della retorica e il nonconformismo dei registi polacchi. Quali vengono citati? Di nuovo: Wajda, Kawalerowicz, Munk e nessun altro. Un solo critico ha nominato Aleksander Ford che, come sappiamo, è un autore dal quale i registi della Scuola Polacca si sono distanziati fortemente.

Non a caso ho elencato più volte i tre nomi dei registi in quest'ordine. Accanto a Wajda, l'autore più recensito in quegli anni è stato sicuramente Jerzy Kawalerowicz (ill. 4). Munk ha avuto molta attenzione della critica italiana ma non come quella francese. Nel testo di Sergio Germani "Note sulla

¹⁸ *Conoscerci* (1962). Gli intervistati sono: Floris Luigi Ammaniti – Presidente Centro Sperimentale Cinematografia, Mino Argentieri – critico di *Rinascita*, Alberto Bertolini – critico di *Il Gazzettino*, Giulio Cesare Castello – critico di *Il Punto*, Leonardo Fioravanti – Direttore Centro Sperimentale Cinematografia, Piero Gadda Conti – Presidente Federazione Internazionale Stampa Cinematografica.



ill. 5. La copertina del libro *Il cinema di Andrzej Munk*.

ricezione critica europea” scritto nel 2001 per il libro *Il cinema di Andrzej Munk* leggiamo:

In Italia il generale rispetto verso l’opera di Munk non troverà momenti di approfondimento critico. Si ha la sensazione che la durezza e il carattere segreto dell’opera di Munk non potesse rientrare tra i modelli né per la scuola cattolica, né per quella della sinistra umanistica¹⁹ (ill. 5).

Il sistema innovativo di produzione e di formazione

In molti testi critici si sottolinea l’appartenenza di Wajda, Munk e Kawalerowicz al gruppo di produzione “KADR”, il più conosciuto e citato in quel periodo in Italia. Infatti la nascita nel 1955 dei Gruppi di Produzione (Zespoły Filmowe) autogestiti direttamente da registi e autori polacchi fu accolto con

entusiasmo, se non addirittura invidia da parte dei registi e critici italiani. Un modello di produzione perfetto, secondo loro, libero da pressioni commerciali, anche se sottoposto a una certa censura o in alcuni casi autocensura ideologica e politica.

La forza della Scuola Polacca veniva attribuita inoltre dai critici italiani alla già apprezzata Scuola di Cinema di Łódź dove questi registi si sono formati, considerata allora in Italia una delle migliori in Europa, meno accademica di quella di Mosca, che garantiva il libero accesso, senza censura, al cinema mondiale. Secondo alcuni critici i giovani registi polacchi erano meno condizionati dal cinema dei loro maestri che aveva una tradizione più povera, meno ingombrante di alcune altre cinematografie e quindi godevano di una maggiore libertà nell’esprimersi. Non era necessaria per loro la rivolta contro i padri per affermare la propria identità.

Altre prospettive

E’ difficile scrivere oggi della Scuola Polacca di Cinema vista da una prospettiva italiana, perché a questa brevissima analisi che ho cercato di tracciare, si aggiunge un’altra prospettiva, quella temporale che cambia, se non tutto, moltissimo. Ho avuto la fortuna di organizzare e curare, insieme a Roberto Turigliatto, la più grande retrospettiva sul cinema polacco realizzata in Italia e una pubblicazione *Dalla Scuola Polacca al nuovo cinema 1956–70*²⁰ al Festival Internazionale Cinema Giovani nel 1988, dove abbiamo selezionato noi (e non istituzioni polacche) e proiettato circa 60 film tra lungometraggi, documentari e cortometraggi cercando di sovvertire le opinioni “consolidate” e i luoghi comuni sul cinema polacco di quegli anni puntando a far conoscere quelli, che a nostro avviso, erano gli autori più importanti, tra cui soprattutto Wojciech Has e Kazimierz Kutz con il suo capolavoro *Nessuno chiama*. I due volumi di rassegna stampa dei quotidiani e delle riviste dimostrano quanto quel cinema è stato ed è importante per gli appassionati di cinema in Italia. Non è pertinente riportare in questo convegno i nuovi punti di vista emersi durante dibattiti con registi, sceneggiatori, operatori e critici polacchi invitati in quell’occasione alla tavola rotonda e incontri con il pubblico, ma citerò solo le parole di Bolesław Michałek che così apriva la tavola rotonda a Torino: “La scelta dei film fatta

¹⁹ Germani (2001:119–124). Molti testi di approfondimento su Munk verranno pubblicati più tardi, nella seconda metà degli anni Sessanta. La rivista più attenta all’opera di Munk, secondo Germani, è *Filmcritica*.

²⁰ Furdal, Turigliatto (1988: 1–1970).

da noi sarebbe stata diversa. La retrospettiva di Torino ci ha fornito l'occasione di trovare una nuova prospettiva, diversa dal punto di vista solamente nazionale, sulla Scuola Polacca e il nuovo cinema degli anni '60."

Ma questo è il tema per un altro intervento. Se poi consideriamo che da quella manifestazione che si era svolta più di 30 anni dopo la nascita della Scuola Polacca sono passati altri 30 anni e più, possiamo dire che la situazione è un po' cambiata ma non radicalmente: nell'edizione del 2022 di *Il Mereghetti. Dizionario dei film*²¹ sono elencati e recensiti alcuni film della Scuola Polacca con i titoli in italiano, perché distribuiti nelle sale cinematografiche o passati in TV e accessibili in diverse piattaforme. La filmografia di Wajda è quasi completa compresi i film degli anni Cinquanta e Sessanta, vi troviamo diversi film di Kawalerowicz, ma solo *Eroica e Passeggera* di Munk, *Il manoscritto trovato a Saragozza* e *La clessidra* di Has, nessun film di Kutz, né di Różewicz. Il fenomeno della Scuola Polacca rimane circoscritto a un circuito ristretto di cinefili.

Bibliografia

- Argomenti 1968 = Argomenti, *Filmcritica* 187 (marzo 1968): 138.
 Bontempi 1957 = Giorgio Bontempi: "Corrispondenza da Cannes", *Il Paese* 8.05.1957.
 Convegno 1959 = Convegno internazionale del nuovo cinema, "Papa Rossellini e il primo concistoro della 'nouvelle vague'", *Schermi* 19 (1959): 352-363.
 Corich 1961 = Nevio Corich: "Cenere e diamanti", *Cineforum* 6 (1961): 306-314.
 Ferrero 1961 = A.F.: "Il mestiere del critico. Cenere e diamanti", *Cinema Nuovo* 153 (1961): 450-451.

- Furdal, Turigliatto 1988 = Małgorzata Furdal, Roberto Turigliatto, *Dalla scuola polacca al nuovo cinema 1956-1970*, UbuLibri, Torino 1988: 1-197.
 Germani 2001 = Sergio Grmek Germani: "Note sulla ricezione critica europea" in Małgorzata Furdal, Sergio Grmek Germani (a cura di), *Il cinema di Andrzej Munk*, Editrice Castoro/La Biennale di Venezia, 2001.
 Mereghetti 2022 = Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini+Castaldi (2022: 1-7554).
 Michałek 1967 = Bolesław Michałek: „Jesteśmy inni, dziwni... (Siamo diversi, strani...)”, *Kino* 3 (1967).
 Morandini 1963 = Morando Morandini, "La guerra è finita ieri. Note sul cinema polacco", in *Film* 1963, Vittorio Spinazzola (a cura di), ed. Feltrinelli, Milano 1963: 144-193
 Płazewski 1961 = Jerzy Płazewski: „Scambi tra le due cinematografie” in “Il cinema polacco”, *Quaderni di Conoscerci* 40-41 (1961: 63-65).
 Rondi 1957 = Gian Luigi Rondi: „Raffreddori, ‘gaffes’ e politica tengono banco al Festival del Cinema”, *Il tempo* 8.05.1957.
 Rondolino 1988 = Gianni Rondolino: "Introduzione", in: *Dalla scuola polacca al nuovo cinema 1956-1970*, Małgorzata Furdal, Roberto Turigliatto (a cura di), Ubulibri, Torino 1988: 11-12.
 Terzi 1957 = Corrado Terzi: "Tre film mediocri di cinematografie minori", *Avanti* 8.05.1957.
 Toeplitz 1959 = Bolesław Michałek, Andrzej Munk, Krzysztof T. Toeplitz, Andrzej Wajda: "Nasz sukces za granicą (Il nostro successo all'estero)", *Dialog* 11 (1959).
 Tosi 1957 = Virgilio Tosi: "Kanał e Un uomo sui binari", *Conoscerci*, 24 (ottobre 1957): 60-64.
 Zambetti 1959 = Sandro Zambetti: "Il profilo morale della ventesima mostra", *Rivista di Cinematografo* 9/10 (1959): 309-311.

²¹ Mereghetti (2022: 1-7554).

The Polish Film School from an Italian perspective

Research into the historical connections between the Polish Film School and the new global cinema is very complex. Despite its attempts to connect with other experiences of renewal, Polish cinema kept returning to its nationalist roots. Differences predominated over parallels, with regard to both Western “new waves” and the “cinema of the Thaw” of other Socialist countries. During an era of great transformations in contemporary cinema, which the Polish School, the first significant current in post-war cinema following Italian neorealism, surprisingly anticipated by several years, Polish cinema created its own completely distinctive and independent movement. Research into “the Polish phenomenon” (*il caso polacco*) attempts above all to define its originality.

The presence of Polish cinema in Italy, from its success at the Cannes Film Festival in 1957 to the early 1960s, was very intensive, although its regular distribution was decidedly limited. Awareness of Polish films in the years 1956–1963 was effectively restricted to three names: Andrzej Wajda, Andrzej Munk and Jerzy Kawalerowicz. Wojciech Has and Kazimierz Kutz were only occasionally mentioned. At the same time a lack of awareness of the historical and cultural realities which lay at the source of Polish films often led to profound misunderstandings in their reception in Italy.

Hence attempts in Italy at providing a complete picture of that period of Polish cinematography invariably lead to startling discoveries, which would appear to excite considerable interest on the part of both Italian and Polish viewers. Opening a “round table” meeting summing up the greatest survey organised in Italy in 1988 of Polish cinema from the years 1956–1970, the well-known Polish film critic Bolesław Michałek, stated that “the selection of films that we would have chosen would have been different. The Turin retrospective provided us with an opportunity of discovering a new perspective, remote from our exclusively nationalist way of looking at the Polish School and the new cinema of the 1960s”. Such an attempt at achieving various perspectives on the reception of the films of the Polish School, although limited just to the years 1956–1963, enlightened the meeting in Rome.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ

THE ART OF EASTERN EUROPE

TOM XI

Bożena Pysiewicz

Museo del Manifesto di Wilanów

<https://orcid.org/0009-0009-5727-6220>

Cinema italiano nei manifesti dalla collezione del Museo del Manifesto di Wilanów

La collezione del Museo dei Manifesti di Wilanów comprende oltre 500 manifesti polacchi dei film italiani. Questa cifra include disegni originali dei manifesti, varie versioni originali progettate per lo stesso titolo, nonché manifesti realizzati da più artisti per lo stesso film. La collezione del museo offre un'ampia panoramica dei manifesti realizzati per i film italiani del secondo dopoguerra.

Il film italiano, grazie al loro stile unico e all'atmosfera del neorealismo, hanno dato ai grafici polacchi l'opportunità di sviluppare nuovi concetti artistici. L'accostamento tra il cinema italiano e un fenomeno specifico chiamato Scuola Polacca dei Manifesti o anche Scuola Polacca dei Manifesti Cinematografici offre uno spazio molto interessante per le ricerche e i confronti.

Il cinema italiano ha suscitato grande interesse in Polonia, come testimoniano il gran numero di film usciti nelle sale polacche e il numero di locandine di questi film nella collezione del museo. Dal 1948, anno in cui uscirono sugli schermi polacchi i primi due film italiani, e fino al 1956 furono proiettati 27 film italiani (comprese le coproduzioni furono 45 i titoli).

Ciò colloca il cinema italiano al 4° posto tra i paesi capitalisti in termini di numero di film

proiettati, dopo gli Stati Uniti (70 film), la Gran Bretagna (63 film) e la Francia 74 (93 comprese le coproduzioni, molte delle quali franco-italiane)¹.

Per molti, l'arrivo in Polonia dei film italiani neorealisti è stato definito l'evento più significativo nel panorama del repertorio cinematografico, e la corrente stessa è stata definita un movimento cinematografico rivoluzionario².

Władysław Tatarkiewicz ha dichiarato alla rivista *Film*: „In generale posso dire che i film italiani e francesi sono quelli che apprezzo di più, sia per la struttura che per l'approccio al tema”³.

A partire dal 1948 anche i successivi numeri della rivista *Film* riportarono numerosi articoli che presentavano positivamente la cinematografia italiana.

Fu un momento unico in cui si incontrarono due grandi scuole: l'età d'oro del cinema italiano con il fenomeno chiamato Scuola Polacca dei Manifesti. I film di grandi registi italiani come Vittorio de Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Dino Risi e Luchino Visconti sono diventati fonte di ispirazione per i maestri del ma-

¹ Jajko, Klejsa, Grzechowiak, Gębicka (2022: 888–889).

² Płażewski (1994: 334)

³ Tatarkiewicz (1973:4)

nifesto: Tadeusz Gronowski, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy, Franciszek Starowieyski.

Ciò è stato possibile grazie alla nazionalizzazione della società Film Polski (più tardi conosciuta come Centrala Wynajmu Filmów) e all'introduzione di nuove regole in materia di pubblicità cinematografica nel dipartimento di promozione cinematografica guidata da Anna Prawinowa. Proprio in questo dipartimento è nata l'idea di assumere artisti per creare manifesti cinematografici⁴.

Dalla fine degli anni Quaranta nella stampa e nei circoli cinematografici era in corso il dibattito sulla pubblicità cinematografica. Spesso si sottolineava che i manifesti occidentali erano di basso livello artistico e portavano messaggi inappropriati e demoralizzanti. Si è deciso che era necessario creare il nostro equivalente dei manifesti di film, ovvero una pubblicità socialmente utile con caratteristiche formative.

Va ricordato che il compito fondamentale della propaganda non è tanto quello di pubblicizzare e rendere popolare un determinato film, ma soprattutto quello di formare il pubblico in generale, indirizzare i suoi interessi nella giusta direzione e garantire costantemente che il suo buon gusto per i film cresca e si sviluppi di anno in anno. Nelle condizioni dell'odierna democrazia polacca, che per la prima volta è riuscita a suscitare tra le grandi masse un vivo interesse per le questioni artistiche e a rendere loro accessibile la vita culturale, è ancora più necessario fare di tutto per indirizzare questo nuovo e vivace interesse sul binario giusto ed educarlo attraverso una formazione adeguata e portarlo ad un livello superiore⁵.

Gli inizi della collaborazione con la Film Polski sono descritti nei ricordi di Eryk Lipiński e Henryk Tomaszewski. Gli artisti hanno affermato di aver inizialmente rifiutato questa proposta, considerando la progettazione di manifesti cinematografici una categoria di arte inferiore. Hanno acconsentito alla fine, ponendo però rilevanti condizioni.

Un giorno del 1945, la mia cugina di primo grado, Hanna Tomaszewska, iniziò a incoraggiare me e Henryk Tomaszewski a disegnare manifesti cinematografici. (...) Abbiamo risposto negativamente. All'epoca le locandine cinematografiche erano considerate produzioni di serie B e qualsiasi graphic

designer che si rispettava avrebbe considerato imbarazzante dedicarsi a questo lavoro.

Ma dopo pochi giorni Henryk ebbe l'idea di accettare la proposta della Film Polski, a condizione però che non avremmo realizzato i tipici manifesti con grandi volti e figure di artisti, ma che i nostri manifesti diventassero composizioni grafiche ispirate al contenuto del film. Questa idea è piaciuta molto al capo di Tomaszewska, Maryna Sokorska, che l'ha accettata completamente, nonostante le proteste dei cineasti professionisti che chiedevano manifesti tradizionali con i volti degli attori⁶.

Con il consenso della direzione della Film Polski alle condizioni dettate dai grafici è iniziato il periodo di cooperazione, sviluppo e successo del manifesto cinematografico. I film italiani che hanno un modo non lineare di raccontare storie, pieno di simboli e metafore, hanno fornito nuovi impulsi all'evoluzione di storie pittoriche e interpretazioni nei manifesti.

La seguente selezione di manifesti che hanno accompagnato le anteprime dei film italiani in Polonia mira a presentare la diversità formale e l'originalità nell'approccio al tema nei progetti realizzati dalla fine degli anni Quaranta al 1980.

Il film *Sciucia* diretto da Vittorio de Sica, uno dei padri del cinema neorealista in Italia, racconta la sorte dei bambini senza tetto. Due protagonisti che lucidano le scarpe per le strade di Roma, vengono coinvolti in un crimine e in seguito arrestati. Il titolo sciucià si riferisce al richiamo che giovani lustrascarpe rivolgevano ai soldati alleati. Questa è una distorsione napoletana della parola inglese *shoeshine* che significa lustrascarpe.

La manifesto mostra due ragazzi all'interno di una stanza sbarrata. Il modo in cui vengono rappresentati, la carnagione verdastria, le pareti grigie e le due grandi ombre nere e rosse riflettono l'atmosfera del film. L'elemento più incisivo sono le spesse sbarre nere sulla finestra. Sebbene la finestra non sia al centro della composizione è l'elemento più prominente della rappresentazione. La chiarezza e la specificità di questo componente portano un contenuto simbolico aggiuntivo. La Il manifesto non mostra solo il luogo reale in cui si trovano i personaggi, ma è anche una metafora della loro situazione e della loro intera vita. (iIl.1)

Questo modo di mostrare la realtà è in opposizione all'irrompente realismo socialista; era ac-

⁴ Lipiński (2016: 229–230)

⁵ Film dla mas (1947:3).

⁶ Lipiński (2016: 229).



ill. 1. Jan Mucharski, *Dzieci ulicy (Sciuscia)*, 1948, 86,5 x 60 cm, Museo del Manifesto di Wilanów (Muzeum Plakatu w Wilanowie. Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie) PI 2524/1 MNW



ill. 2. Jan Lenica, *Dzieci ulicy (Sciuscia)*, 1954, 84,5 x 58,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów PI. 3213/1 MNW

cettabile di mostrarla in modo critico in quanto la rappresentazione delle condizioni di vita in un paese capitalista. Se la rappresentazione riguardasse la situazione della vita in Polonia, la censura non ne permetterebbe la stampa.

Nel 1954 Jan Lenica disegnò un'altro manifesto per il film *Sciuscià*. Il suo disegno ripete il motivo principale del manifesto di Mucharski ma aggiunge tre colori intensi: verde e blu nelle magliette dei ragazzi e giallo dietro le sbarre della finestra.

I ritratti a busto mostrati in primo piano, vicino al bordo, sono costruiti con un ampio gesto pittorico. Lo scopo di ingrandire le sagome e i volti dei personaggi è quello di rafforzare il significato e l'espressione della rappresentazione (ill. 2).

Jan Lenica è stato soprannominato pittore di manifesti, i suoi disegni erano dei dipinti su carta, quadri-manifesti. Si è trattato di una consapevole trasgressione e rottura delle convenzioni del manifesto, che diventava arte quotidiana, arte della strada.

Il colore è un elemento molto importante nelle opere di Lenica, l'artista ha prestato grande atten-

zione alla giusta tonalità e all'intensità del colore, che preparava personalmente.

Dipingendo Lenica rompe le convenzioni del manifesto e lo colloca nel regno dell'arte attuale, viva, presente nella vita di tutti i giorni. Utilizzando mezzi molto realistici, ho cercato di trasmettere soprattutto l'atmosfera di questa letteratura. Allo stesso tempo, ho sviluppato uno stile che a quel tempo era del tutto nuovo nella grafica dei manifesti polacchi⁷.

Bellissima è una commedia italiana del 1951 diretta da Luchino Visconti. È la storia di una madre, operaia romana, Maddalena, che porta la sua piccola figlia a un provino cinematografico. Nel 1953 il manifesto per questo film è stato progettato da Tadeusz Gronowski (1894–1990). Nella sua proposta, questo maestro e decano del manifesto del periodo prebellico ha utilizzato il metodo tradizionale di costruzione di un progetto, mostrando in primo piano le protagoniste di questa storia.

Figure bianche – rosse con un forte contrasto di volumi e ombreggiature eseguite con tratteggio,

⁷ Lenica (2000:37–38).



ill. 3. Tadeusz Gronowski, *Najpiękniejsza (Bellissima)*, 1953, 86 x 61,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 3145/1 MNW

così come scritte precise sono elementi caratteristici del lavoro del periodo prebellico di Gronowski (ill. 3).

Per Tadeusz Gronowski, noto per i suoi manifesti pubblicitari, la leggibilità e la funzione informativa sono sempre state al primo posto. Era convinto della funzione utilitaristica del manifesto. Nel suo lavoro fuggiva dalle ambiguità e dalle metafore che iniziarono ad apparire nei manifesti dopo la Seconda guerra mondiale. Credeva che il manifesto, diventando arte pura, non svolgesse più la sua funzione fondamentale.

Un'altro manifesto per il film *Belissima* è stato progettato da Henryk Tomaszewski (nato nel 1914), un artista nato 20 anni dopo Tadeusz Gronowski (nato nel 1894), il quale rappresentava uno stile diverso nel design dei manifesti. Un confronto tra il manifesto di Tadeusz Gronowski in stile illustrativo e informativo tradizionale e il design innovativo di Henryk Tomaszewski mostra due modi completamente diversi di approcciarsi al progetto di manifesto per un film.

Henryk Tomaszewski ha basato il suo lavoro su un fotogramma del film. L'ha tagliato, suggerendo il blocco del proiettore tra due fotogrammi ma ha

utilizzato un unico fotogramma tagliandolo e riorganizzando i frammenti. In due frammenti di fotogrammi affiancati ha collocato una donna con una bambina. Nella foto in alto, il taglio è stato effettuato all'altezza del collo della donna, la sua testa non rientra nell'inquadratura, ma appare nella foto in basso. Questo procedimento ha isolato sia la ragazza che la madre, le loro sagome sono mostrate su uno sfondo vuoto e chiaro, spostate sul lato destro della composizione. Questo taglio deliberato della composizione assume un contenuto simbolico, mostrando l'isolamento di madre e figlia suggerendo inoltre una loro relazione difficile.

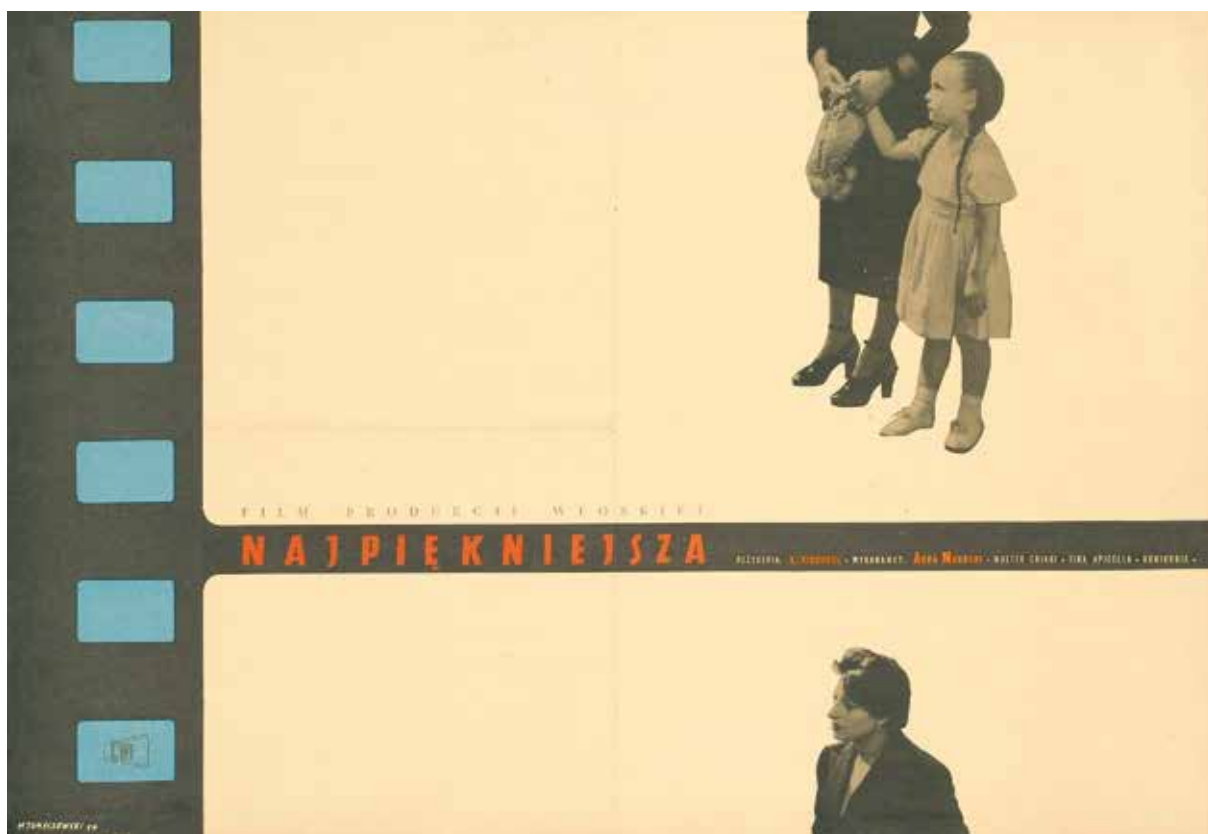
Il grafico ha cambiato il tradizionale formato verticale del manifesto a favore di uno orizzontale, così come i film vengono guardati sullo schermo del cinema. Le scritte riempiono la linea nera tra i fotogrammi. Il manifesto di Henryk Tomaszewski è un esempio di progetto basato sulla percezione soggettiva del film da parte dell'artista grafico e sulla sua interpretazione del contenuto (ill. 4).

Il lavoro di Henryk Tomaszewski è caratterizzato dalla ricerca di soluzioni originali e di nuove ideazioni. Ogni suo manifesto sorprende, sia per modo in cui viene presentato l'argomento sia per le sue soluzioni formali.

Il film di Giuseppe De Santis *Roma ore 11* venne presentato in anteprima 1952, e poi è uscito nelle sale cinematografiche polacche nel 1953. La storia fa riferimento ad un evento accaduto nel gennaio 1951. Le scale di un edificio crollarono sotto il peso della folla di donne che cercavano di ottenere lavoro come dattilografe, uccidendo una persona e ferendone molte altre.

Il manifesto di Julian Pałka non è l'illustrazione di una scena del film, ma un tentativo di sintetizzarne il contenuto e l'atmosfera. L'elemento principale della rappresentazione sono i volti distinti delle donne. È una rappresentazione ritrattistica di donne in piedi molto vicine l'una all'altra. Sono in competizione tra loro, non si guardano in faccia, loro sguardo è rivolto avanti. Sono raffigurate sullo sfondo di un foglio di giornale su cui è riportato un annuncio di lavoro. Vediamo le parole „Posto libero” cerciate. È una composizione deprimente piena di sagome scure di donne segnate dalla tragedia di un incidente ma anche dalla triste quotidianità fatta di povertà e di disoccupazione.

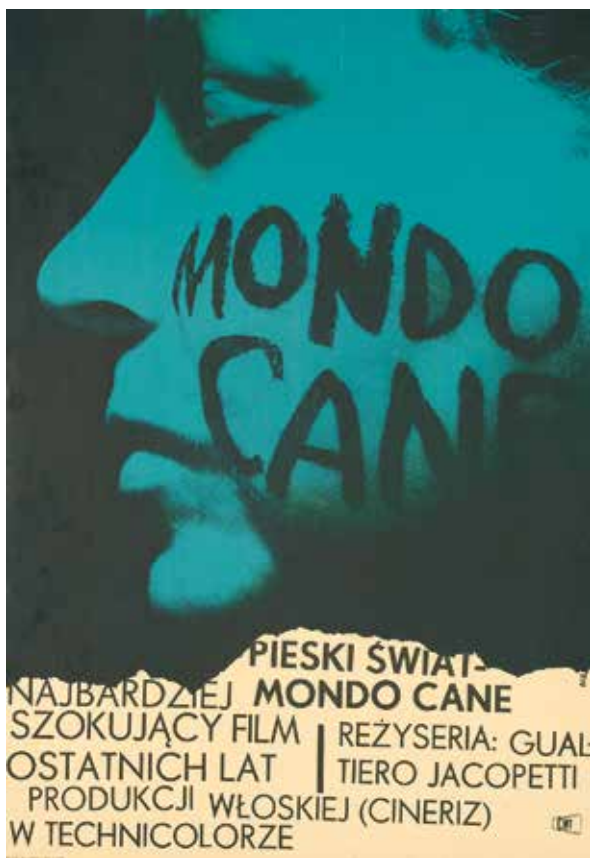
Le informazioni relative al film sono sparse nelle singole colonne del testo del giornale e sono scritte con caratteri più grandi e in grassetto (ill. 5).



ill. 4. Henryk Tomaszewski, *Najpiękniejsza (Bellissima)*, 1954, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 10863 MNW



ill. 5. Julian Pałka, *Rzym godzina 11 (Roma ore 11)*, 1953, 61 x 86 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 3246/1 MNW



ill. 8. Wojciech Zamecznik, *Mondo cane – Pieski świat*, 1964, 83 x 57,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 2347/1 MNW



ill. 9. Leszek Hołdanowicz, *Ręce nad miastem (Le Mani sulla città)*, 1964, 84 x 57,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 4109/1 MNW

Mi sono divertito ad andare contro le regole vigenti in particolari discipline, accostando elementi apparentemente distanti o del tutto estranei, sfumando i confini che dividono campi adiacenti, trapiantando tratti più nobili su specie “inferiori”, in una parola, una sovversione silenziosa. (...) Negli anni Cinquanta fui accusato di utilizzare nel manifesto tecniche non grafiche, presumibilmente incoerenti con la tecnica di stampa, nonché di introdurre nel manifesto temi pittorici per eccellenza, come i ritratti⁹.

Jan Lenica intendeva praticare l'arte del manifesto come arte pura. Ha agito non solo come artista, ma anche come teorico e critico. Il termine “scuola polacca di manifesti” fu usato per la prima volta da Lenica in un articolo pubblicato sulla rivista svizzera *Graphic*¹⁰.

Il manifesto fu presentato alla mostra retrospettiva dei manifesti polacchi in Italia nel 1969, che ebbe luogo a Parma e Milano¹¹.

Film *Il posto* diretto da Ermanno Olmi del 1961 racconta la storia di un giovane che abbandona gli studi e partecipa ad una selezione di lavoro presso una grande azienda. Supera una serie di esami, test fisici e colloqui per ottenere il lavoro dei suoi sogni.

Il manifesto di Waldemar Świerzy si basa su un sorprendente idea di inversione di scala: uomo – sedia. La sedia diventa un simbolo dell'agognato posto fisso. Il giovane protagonista è seduto sul suo bordo. Salire su questa sedia è quasi impossibile e non c'è nessuna scala che possa essere d'aiuto, quindi deve stare molto attento a non cadere.

Sulla sagoma della sedia sono poste iscrizioni di varie dimensioni e forme, sia scritte a mano che con i caratteri tipografici. Le loro varie dimensioni e forme si riferiscono alla gerarchia delle posizioni sul lavoro. Un'altra caratteristica è la limitazione dei colori: uno sfondo rosso, una figura nera di un uomo contrassegnata solo da polsini e colletto di camicia bianchi, questi sono gli unici colori usati da Świerzy. (ill. 7)

Quando Waldemar Świerzy cominciava un lavoro eseguiva un gran numero di schizzi e varie versioni cercando la forma più appropriata. La sua opera

⁹ Skrodzki (1977: 48).

¹⁰ Lenica (1960: 136–143).

¹¹ Il manifesto Polacco 1945–1969.

finale è spesso la “centesima” variante. Sembra però che si tratti di una composizione spontanea, leggera e quasi casuale.

Świerzy rappresentava la tendenza pittorica nell’arte dei manifesti, è stato infatti definito il più straordinario pittore tra i grafici.

Mondo cane è un film considerato il miglior film italiano del 1962. Il titolo *Mondo cane* – il mondo dei cani è un’espressione della lingua italiana. È un film drastico che mostra scene brutali, comportamenti estremi di persone in tutto il mondo, gli istinti più bassi, il tabù della morte, la sofferenza e le deformazioni del corpo umano.

Nel suo manifesto, Wojciech Zamecznik abbandona completamente il realismo del film e crea un manifesto poetico che è in qualche modo in contrasto con il contenuto del film stesso. Il grafico ha utilizzato un ritratto fotografico di profilo di sua moglie e vi ha applicato un filtro blu intenso. Sulla guancia ha scritto a mano un titolo italiano facendolo diventare un marchio sul suo viso. Il mondo cane (mondo miserabile) sul volto umano è un paradosso. Gli occhi chiusi sono un segno di sonno, di separazione da questa realtà, di fuga dal mondo cane.

Nella parte inferiore sotto un frammento della foto che sembra strappato appaiono sullo sfondo bianco le scritte che fanno riferimento al film e l’informazione che si tratta di un film più scioccante degli ultimi anni (ill. 8).

Il manifesto fu presentato alla mostra retrospettiva dei manifesti polacchi in Italia nel 1969, che ebbe luogo a Parma e Milano¹².

Il film *Le Mani sulla città* di Francesco Rosi vinse il Leone d’Oro alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia nel 1963. „Tutti i personaggi e gli eventi di questo film sono frutto della fantasia. Tuttavia, le condizioni sociali ed economiche che li provocano non sono fittizie”, si legge nei titoli di coda del film. Il film racconta la storia di un disastro edilizio a Napoli, il crollo di un caseggiato abitato da poveri, in cui morirono due persone e una terza rimase mutilata per il resto della sua vita. Questo lungometraggio, che è una reazione al dramma reale che si svolge davanti agli occhi del costruttore, ha assunto la forma para-documentaria di un reportage di intervento.

Leszek Holdanowicz è un artista che ha rotto le tendenze pittoriche che per molti anni avevano do-

minato i manifesti e ha indirizzato il design dei manifesti verso il segno, la concisione e la geometria.

Il colore piatto e le strisce bianche e nere che si spezzano in più punti possono far pensare al crollo dei muri. È un segno grafico, suggestivo, riferito al contenuto. Il disastro edilizio e la tragedia umana sono stati mostrati non attraverso illustrazioni, ma attraverso una forma pura e astratta.

Il grafico ha basato la composizione sulla ripetizione di elementi, ritmi e moduli. Ha duplicato elementi simili, creando tensione nella composizione. La protagonista del manifesto è una linea sottoposta a varie rifrazioni, stratificazioni, compenetrazioni e intersezioni di contorni. Tutto ciò crea illusioni ottiche. Il sistema di elementi piatti e bidimensionali disposti diagonalmente, la rete di tensioni e rilassamenti e le interruzioni dell’ordine creano pulsazioni ottiche e l’impressione di tridimensionalità. Tutti questi elementi introducono dinamiche legate al contenuto del film.

L’immagine è integrata con il testo per formare un insieme coerente. Il Layout del testo supporta il ritmo e il modo in cui è scritto il titolo e rappresenta l’edificio che crolla. L’ascetismo dei colori e le strutture lineari astratte creano il manifesto – costruzione (ill. 9).

I giorni contati è un film psicologico su uno lattoniere romano di 53 anni che, mentre viaggia in tram, assiste alla morte di un passeggero più o meno coetaneo. Questi eventi lo spingono a cercare di recuperare il tempo perduto e di cambiare la sua vita.

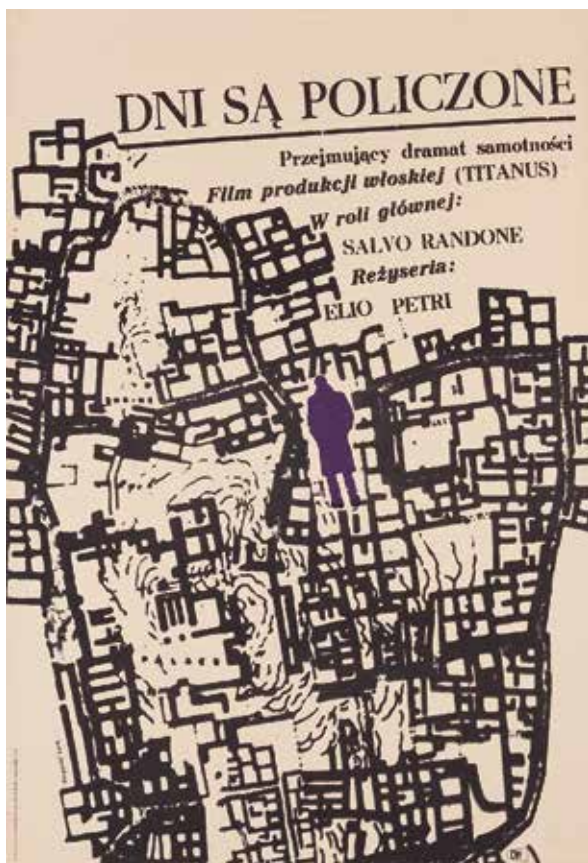
Il manifesto riempie la forma di una testa umana ricoperta da una griglia di strade che si intersecano ad angolo retto e da alcuni spazi dalle morbide linee da cartone animato. In questa rete labirinto si trova una figura viola di un uomo con un mantello.

Il manifesto rappresenta una mappa dei luoghi visitati dal protagonista e allo stesso tempo la mappa del suo cervello. *Mapping* è la parola preferita di Krzysztof Lenek, alla quale fa spesso riferimento nel suo lavoro. Il manifesto ha una struttura grafica e un uso parsimonioso del colore (ill. 10). Il grafico ha detto: “Ho cercato di rendere immediatamente visibile l’elemento più importante di ogni manifesto. Sono un regista che crea una narrazione, mi piacciono i ritmi, le sequenze, una struttura che posso modulare.”¹³

Boccaccio '70 è un film del 1962, composto da quattro novelle dirette da Fellini, Visconti, De Sica

¹² Il manifesto Polacco (1945–1969).

¹³ Gorgoń, Ślusarczyk (2018: 61–63).



ill. 10. Krzysztof Lenk, *Dni są policzone (I giorni contati)*, 1965, 83,5 x 57,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 7127/1 MNW



ill. 11. Andrzej Krajewski, *Boccaccio '70*, 1966, 81,5 x 57 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 9693/1 MNW

e Monicelli. I distributori hanno diffuso il film nel suo insieme o come film composto da due parti. In Polonia sono state presentate due novelle con la regia di Fellini/De Sica. Il manifesto di Andrzej Krajewski riporta solo i nomi dei protagonisti di queste due novelle. Ogni novella parlava di un aspetto diverso della moralità e dell'amore nei tempi moderni ricorrendo allo stile e al contenuto di Decamerone di Giovanni Boccaccio.

Andrzej Krajewski è stato un autore di manifesto innovativo e originale. Allievo di Tomaszewski che leggeva le lezioni del suo maestro in un modo personale, sviluppando uno stile proprio, molto riconoscibile. Geometria, una tavolozza specifica e nitida di colori vivaci, sagome esagerate di donne, il diavolo, la natura – al limite dell'illustrazione kitsch, la piattezza sono tutte le caratteristiche visibili nel manifesto. Krajewski semplifica notevolmente il disegno ma ne conserva l'accuratezza e la suggestione. Le rappresentazioni sul manifesto sono un'essenza spiritosa di forma, figure e contenuto, l'essenza della femminilità, della forza diabolica e delle fiamme infernali. Altre caratteristiche sono la bidimensionalità, l'iscrizione di caratteri in cam-

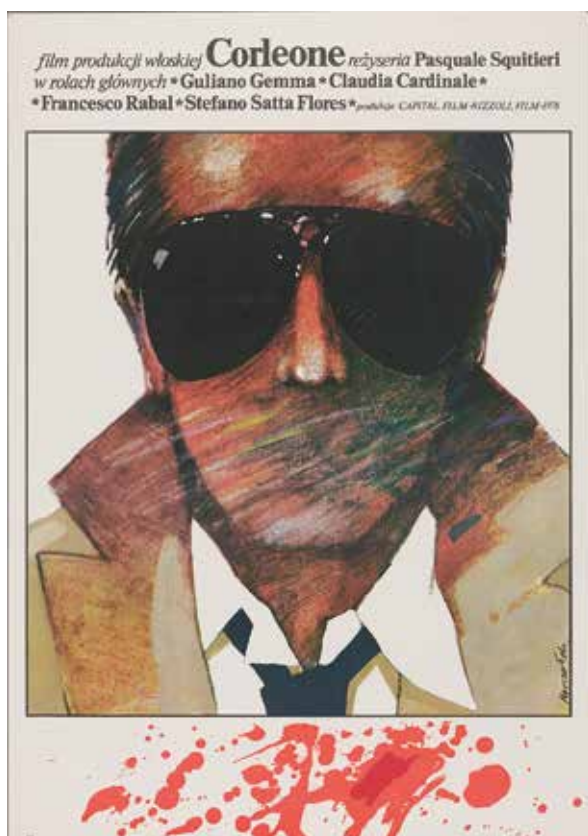
pi ornamentali e lettere ornamentali circondate da un contorno nero e riempite di colore (ill. 11).

L'artista ha dichiarato:

Mi sembra che il manifesto di un film non possa essere trattato come una mera riduzione, che il film stesso porti così tanti contenuti che dovrebbero essere trasmessi al destinatario dopo essere stati tradotti in linguaggio grafico. Quindi i miei manifesti sono come se si fermassero nel luogo più interessante e caratteristico del racconto cinematografico. Per me, un manifesto è qualcosa che puoi guardare, godere e contemplare – passarci molto tempo sopra, non – notarlo e sapere già di cosa si tratta e andare avanti¹⁴.

Il manifesto possiede molti dettagli e incoraggia a studiarlo pezzo per pezzo. È un approccio umoristico che pone distanza all'argomento, divertente dal punto di vista grafico sia per il grafico che per il destinatario. Krajewski ha utilizzato nel suo lavoro varie suggestioni artistiche, tra cui cubismo,

¹⁴ Krajewski (1970:12).



ill. 12. Grzegorz Marszałek, *Corleone*, 1980, 96 x 67,5 cm Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 22266/1 MNW



ill. 13. Andrzej Onegin Dąbrowski, *Piękny Antonio (Il bell'Antonio)*, 1963, 89 x 59 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl.11225/1 MNW

art déco, pop art e arte naïf creando tuttavia il suo stile distintivo. Il manifesto del film *Corleone* di Grzegorz Marszałek segue la tendenza dell'espressione pittorica che era ancora presente nei manifesti polacchi. Negli anni '70 emersero tendenze geometriche, grafiche e costruttive, ma perdurava parallelamente una tendenza pittorica di manifesti, rappresentata tra gli altri dagli studenti di Waldemar Świerzy, come per esempio Andrzej Pągowski e Grzegorz Marszałek.

Il manifesto mostra un ritratto del personaggio principale, che indossa un tipico cappotto e occhiali neri. L'immagine è iscritta in un quadrato con una cornice nera. Sopra sono presenti iscrizioni riferite al film, mentre sotto, macchie di vernice rossa, ottenute con l'espressivo metodo dello „spruzzo”, suggeriscono macchie di sangue (ill. 12).

La diversità formale e l'altissimo livello artistico dei manifesti polacchi è dimostrato dal confronto con i manifesti italiani realizzati per gli stessi film. Tale confronto è avvenuto in occasione della mostra dedicata al regista Mauro Bolognini al Museo di Pistoia (10 novembre 2022–26 febbraio 2023). Oltre ai manifesti italiani dei film di questo regista, sono

stati presentati i manifesti di Eryk Lipiński, Andrzej Onegin Dąbrowski, Franciszek Starowieyski e Mieczysław Wasilewski dalla collezione del Museo dei manifesti di Wilanów¹⁵.

Il manifesto del film *Il bell'Antonio* di Andrzej Onegin Dąbrowski presenta in modo schematico e sintetico la sagoma di profilo in bianco e nero di Antonio, interpretato da Marcello Mastroianni. Una figura leggermente inclinata e inchinata crea una linea diagonale nella composizione, rendendola più dinamica. Il fiore rosso tenuto in mano da Antonio è l'unico colore utilizzato in questa composizione. Il fiore si trova all'altezza del cuore, essendone il segno. Questo è un riferimento al simbolismo dell'amore, una rosa rossa e un cuore rosso. L'artista ha utilizzato un fotogramma del film, trasformandolo in una rappresentazione grafica (ill. 13).

Il manifesto di Franciszek Starowieyski per il film *Un bellissimo novembre* del 1970 mostra il corpo di una donna nuda che emerge dal nulla. Un disegno monocromatico e chiaroscuro del corpo si

¹⁵ Matul (2022: 166–175).



ill. 14. Franciszek Starowieyski, *Piękny listopad* (*Un bellissimo novembre*), 1970, 84 x 58 cm, Museo del Manifesto di Wilanów PL.14061/1 MNW



ill. 15. Mieczysław Wasilewski, *Metello*, 1971, 81 x 57,5 cm, Museo del Manifesto di Wilanów PL. 15479/1 MNW

trova in uno spazio vuoto e indefinito. Starowieyski, partendo dalla realtà, l'ha trasformata in un'irrealtà carica di delicato erotismo.

Durante la creazione dei manifesti, l'artista si faceva influenzare dall'atmosfera e dallo stato d'animo di una determinata opera. La sua visione domina l'utilitarismo e la funzione pubblicitaria. Era un maestro del disegno, il disegno domina come forma di espressione dei manifesti. Il disegno sul manifesto nella parte superiore è arricchito da iscrizioni calligrafiche manoscritte.

Il manifesto di Starowieyski non è un'illustrazione o una pubblicità del film, è una bellissima opera d'arte di per sé. L'artista stesso li ha definiti „Franciszek Starowieyski presenta” o „commento a...”. (ill. 14).

Metello è un film drammatico italiano del 1970. Mieczysław Wasilewski nel manifesto, si è concentrato sull'utilizzo di due immagini negative del protagonista del film, costruite in un netto contrasto di luci, ombre e colori innaturali. Wasilewski ha spesso parlato della sua filosofia artistica di sottrazione, ovvero less in more. La caratteristica distintiva del mio esercizio è la sintesi formale, che consiste nell'estrazione dell'essenza delle cose abbandonan-

do ogni decorazione. Il manifesto dovrebbe essere come l'aforisma di Stanisław Jerzy Lec: “Basta una parola, il resto sono chiacchiere”¹⁶ (ill. 15).

Nella manifesto per il film *Bubu* del 1973, Eryk Lipiński su uno sfondo nero crea una combinazione pittorica e colorata di due figure che si compenetrano. In fondo si vede la testa di Bubu che fuma un sigaro, davanti spuntano le gambe di Berta in calze a righe che escono da una sottoveste bianca. Questo personaggio ibrido richiama la storia del film. Il fornaio Bubu lascia per pigrizia il lavoro e decide di vivere grazie alle grazie della sua compagna Berta.

Il manifesto di Eryk Lipiński è un altro esempio di lavoro indipendente in cui la cosa più importante è la forma, l'idea, l'originalità e non le funzionalità pubblicitaria.

È una composizione pittorica che spiega il contenuto del film con una battuta. Una forma divertente, combinazioni irrazionali e l'uso e la visibilità della materia pittorica sono le caratteristiche di questo manifesto.

¹⁶ Wasilewski (2022: 2)



ill. 16. Eryk Lipiński, *Bubu z Montparnasse* (*Bubù di Montparnasse*) 1973, 81 x 57,6 cm, Museo del Manifesto di Wilanów Pl. 16649/1 MNW

Riepilogo

La centralizzazione e la nazionalizzazione della distribuzione cinematografica hanno permesso ai artisti grafici di creare il proprio stile e di ricercare la novità; i manifesti potevano essere una composizione grafica ispirata al contenuto del film. L'autore di queste parole, Henryk Tomaszewski, ha definito i manifesti cinematografici un fiore da appuntare sul capotto di montone rovesciato, e con ciò voleva dire che non erano adatti a promuovere il film, ma secondo questa idea avrebbero dovuto svolgere altre funzioni¹⁷.

Gli artisti che iniziarono ad occuparsi di manifesti volevano che fosse arte pura – che in pratica è la negazione dell'essenza del manifesto. Tuttavia, in un paese comunista che centralizzava e nazionalizzava la distribuzione cinematografica, ciò divenne possibile. Il manifesto non era più arte applicata ma si avvicinava all'arte pura attraverso la sua forma, i suoi mezzi e le sue metafore. Gli artisti del manifesto hanno creato composizioni utilizzando

varie tecniche: pittura, disegno, fotografia, collage, oltre ad attingere a vari stili, dal cubismo, al surrealismo, all'astrazione geometrica, all'op art, alla pop art e all'espressione pittorica. I grafici che creavano manifesti avevano molta libertà, indipendentemente dal realismo socialista vigente o dalla censura.

Il cinema italiano è stato un'ottima fonte d'ispirazione per lo sviluppo di idee per manifesto per gli artisti polacchi. L'incontro di queste due scuole artistiche ha prodotto ottimi risultati.

Bibliografia:

Film dla mas 1947 = „Film dla mas. Propaganda filmowa winna zbliżyć widza do filmu”, *Gazeta Filmowców* 3 (1947): 3.

Gorgoń, Ślusarczyk 2018 = Alicja Gorgoń, Ewa Ślusarczyk (a cura di) *Podaj dalej. Dizajn, nauczanie, życie. Krzysztof Lenk w rozmowie z Ewą Satalecką*, Karakter, Kraków, 2018: 61–63.

Il manifesto Polacco 1945–1969 (1969) = *Il manifesto Polacco 1945–1969*, catalogo della mostra, Parma 25 Oktober – 21 November 1969 (senza numeri di pagina).

Jajko, Klejsa, Grzechowiak, Gębicka 2022 = Krzysztof Jajko, Konrad Klejsa, Jarosław Grzechowiak, Ewa Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944–1956*, Łódź 2022: 888–889.

Kowalski 1958 = Tadeusz Kowalski „Nie temat – lecz klimat. O plakatach Juliana Pałki” *Wiadomości Filmowe* 19 (1958).

Krajewski 1970 = Andrzej Krajewski, „O sensie i bezsensie”, *Polska* 12 (1970): 12.

Lenica 2000 = Jan Lenica „Moje plakaty filmowe” *Jan Lenica*, catalogo della mostra Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000: 37–38.

Lenica 1960 = Jan Lenica „The Polish School of Manifesto Art”, *Graphis* 88 (1960): 136–143.

Lipiński 2016 = Eryk Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa 2016: 229–230.

Matul 2022 = Katarzyna Matul „I manifesti polacchi per i film italiani nella seconda metà del XX secolo. Parlare del film su un pezzo di carta chiamato manifesto...a modo suo”, *Mauro Bolognini. Un nouveau regard il cinema, il teatro e le arti*, (a cura di) Andrea Baldinotti, Vincenz Farinella, Monica Preti, Luca Scarlini, catalogo della mostra Pistoia Musei, Roma 2022, 166–175.

Plaźewski 1994 = Jerzy Plaźewski, „Film zagraniczny w Polsce”, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, (a cura di) E. Zajiček, Warszawa 1994: 334.

¹⁷ Tomaszewski (Documentario 1995).

Skrodzki 1977 = Wojciech Skrodzki „Jan Lenica rozmawia z redakcją”, *Projekt* 117 (1977): 48.

Tatarkiewicz 1973 = Władysław Tatarkiewicz „Czym jest dla mnie film”, *Film* 24 (1973): 4.

Tomaszewski (Documentario 1995) = Henryk Tomaszewski, documentario diretto da Daniel Szczechura (1995).

Wasilewski 2022 = *Mieczysław Wasilewski Plakaty*, Galeria Casa Matei, Cluj-Napoca, Romania, 23.06–2.07 2022.

Italian cinema and Polish poster from the collection of the Poster Museum in Wilanów

The paper is devoted to Polish posters made for Italian films, shown in cinemas after the Second World War. It was not the film or the director that underlies the selection, but the poster itself.

Poster Museum at Wilanów holds over 500 Polish posters devoted to Italian films. They include projects of posters, various posters for the same title as well as posters for the same film made by different authors.

First Italian films appeared in the Polish cinemas in 1948. Films of prominent Italian directors, such as Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luigi Visconti or Giuseppe De Santis became a source of inspiration for the masters of poster art such as Tadeusz Gronowski, Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy, or Franciszek Starowieyski.

What made it possible was nationalisation of the Polish Film enterprise (functioning later under the name of Central Film Distribution) and the introduction of the unit responsible for promotion of the new rules of film advertising.

Centralisation and nationalisation of film distribution allowed the artists to experiment, also in the area of film poster. A poster could become a graphic *composition solely inspired by the contents of the film*. The author of these words, Henryk Tomaszewski called a film poster a *flower for the sheepskin* as it was not fit to promote the film but, instead, played a different, educational role. Jan Lenica wrote about the science of experiencing art through a poster. Through its form, means of expression and metaphors a poster was close to pure science.

Thanks to their unique style and neorealistic atmosphere Italian films provided Polish artists with opportunities to develop new art concepts. Poster artists created compositions using various techniques such as painting, drawing, photography and collage, drawing inspiration from different styles starting with cubism, surrealism, to geometric abstraction, op art and, finally, expressionism.

Graphic poster artists had a great freedom, despite social realism and censorship. Formal variety and high artistic value of Polish posters can be appreciated in relation to Italian posters for the same films. An opportunity for such comparison was, among others, an exhibition held in the museum in Pistoia and devoted to the director Mauro Bolognini (10 November to 26 February 2023), which presented the works of Eryk Lipiński, Andrzej Oniegin Dąbrowski, Franciszek Starowieyski and Mieczysław Wasilewski from the collection of the Poster Museum at Wilanów.

Teatro

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Martyna Groth
Accademia Teatrale di Varsavia,
Istituto Polacco degli Studi sull'Arte del Mondo
<https://orcid.org/0000-0002-8667-3016>

Il *Circo Tarabumba*: ispirazioni italiane al Teatr Groteska di Cracovia (1945, 1949)

Ieri sera la sala del Teatro Splendid [a Łódź, N.d.A.] era piena fino all'orlo, il pubblico ha accolto con entusiasmo l'eccellente gruppo, applaudendo calorosamente ogni momento del programma estremamente ricco: opera, operetta, music hall con la gustosa parodia di Josephine Baker (bissata ogni giorno a grande richiesta) e il "Pianista fenomenale" che spiccavano su tutto il resto. Non solo l'ensemble di persone artificiali del "Teatro dei Piccoli", ma anche i cantanti di questo teatro, che appartengono ai più grandi teatri d'Europa, ricevono meriti applausi¹.

L'autore della recensione sottolinea la presenza di generi scenici diversi che, in maniera caratteristica per il *variété*, univano cultura alta e cultura bassa e anche la coesistenza di "persone artificiali", cioè marionette abilmente animate, con attori vivi: questa abbondanza garantiva al Teatro dei Piccoli l'interesse del pubblico di massa in tutto il mondo. Definita da molti "l'ottava meraviglia del mondo" o "teatro delle magie", la troupe italiana visitò più volte prima della guerra (sicuramente nel 1928-9, nel 1930 e nel 1935) le città polacche, suscitando ammirazione e fermento creativo, rinforzando lo

status, all'epoca ancora modesto, del teatro di figura polacco.

Il programma dello spettacolo di inaugurazione sarà composto di capolavori dell'arte italiana, finora mai mostrati a Varsavia, che saranno presentati in un adattamento speciale per il Teatro dei Piccoli ed eseguiti da tutto il gruppo di eccezionali cantanti solisti e dall'orchestra diretta da Emilio Cardellini. La sezione del music-hall comprenderà una serie di nuove produzioni come la "Super-rivista alla Mistinguette e Maurice Chevalier" e tutti i migliori successi con la Signorina Legnetti, Josephine Baker e il Pianista su tutti² (ill. 1-2).

Il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca proponeva spettacoli universali o indirizzati a diverse fasce d'età (bambini/ragazzi/adulti), cercando di avvicinare a questo tipo d'arte una cerchia di spettatori e spettatrici più ampia possibile³. Venivano rappresentate opere di Donizetti, Gluck, Mozart,

² [s.a.] (1930: 9).

³ Finora non è stato scritto molto sul Teatro dei Piccoli, né tanto meno sulle sue visite in Polonia. Questo può essere stato senz'altro influenzato dal fatto che dopo la guerra in Polonia fu imposto il modello "orientale", sottolineando soprattutto i meriti (comunque indubbi) di di Sergej Obrazcov e Josef Skupa. <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=en/node/5054> (accesso: 27.10.2023)

¹ [s.a.] (1928: 4).



ill. 1.
Logo del Teatro dei Piccoli progettato
da Bruno Angoletta nel 1910
(collezione di Maria Signorelli)



ill. 2.
Vittorio Podrecca (1883–1959) con
due marionette (collezione di Maria
Signorelli; per gentile concessione
dell'Istituto per i Beni Marionettistici
e il Teatro Popolare di Torino)



ill. 3. Le marionette Fortunello e il Cane, dallo spettacolo *Varietà* (1930), Teatro dei Piccoli (collezione di Maria Signorelli; foto di Maristella Campolunghi)

Pergolesi, Purcell, Rossini e si continuava la tradizione ottocentesca delle riviste e delle opere di burattini. Senza dubbio questo teatro, noto perfino a Broadway, ha contribuito a far rinascere l'interesse non solo per un certo repertorio, per un modello di intrattenimento come il teatro dei burattini e per il pupazzo più tradizionale, ossia la marionetta, ma è stato anche un esempio importante per i gruppi che si formavano, proponendo uno standard elevato⁴. La tecnica dell'animazione con il filo e la croce è un mestiere che richiede conoscenze specialistiche, un'elevata abilità manuale e un affinamento costante. Gli animatori italiani avevano raggiunto in quest'arte una perfezione senza pari, riuscendo a riprodurre fedelmente e con attenzione ai dettagli il modo di muoversi e persino le espressioni facciali della miniatura, umana o animale, che dovevano animare. I loro pupazzi avevano la bocca mobile, sbattevano le ciglia, suonavano il pianoforte ed eseguivano molte altre azioni sceniche complesse con

una tale precisione che si poteva cedere all'illusione della loro veridicità⁵ (ill. 3).

La tecnica estremamente alta e precisa si combina qui con un gusto artistico straordinariamente sottile. Qui è tutto in armonia: i colori, il movimento dei costumi, il senso dell'epoca, tutto mantenuto dal punto di vista di un'arte alta, senza cedere a istinti volgari. I momenti parodici, le scene da circo, da dancing, i grandi successi della rivista sono i momenti che funzionano in modo più potente e preciso⁶.

In molti programmi del Teatro dei Piccoli l'animazione consisteva tuttavia in una serie di "gingilli" tecnici, che non uscivano da un naturalistico *copiare* "l'attore in carne e ossa; non si cercavano soluzioni nuove, specificamente marionettistiche, né scorciatoie plastiche e sceniche. Erano curiosità meccaniche, non scoperte artistiche⁷ (ill. 4-5).

Un'eccezione degna di nota è l'iniziale accostamento di Vittorio Podrecca al Nuovo Teatro Futurista, con le ispirazioni provenienti dai loro manifesti (in particolare il *Manifeste du théâtre de variétés* del 1913) e l'approccio più sperimentale e innovativo al lato visivo e alla marionetta che si rivelava nello spettacolo *Balli plastici per marionette*. Il suo ideatore, Fortunato Depero, ricordava così la nascita di questa idea "mi venne in mente di sfruttare le mie ultime idee visive nel teatro delle marionette. Liberandomi dall'elemento umano potevo avere una maggiore autonomia nel creare le mie care costruzioni viventi, e così nacquero i miei balli plastici"⁸.

Lo spettacolo di magia con marionette debuttò il 14 aprile 1918 al Palazzo Odelscalchi di Roma. Era composto da vari numeri da teatro delle fate con titoli che evocavano una provenienza circense: i Giullari, gli Uomini coi baffi, le Ombre, l'Orso blu, il Selvaggio. Si ricorda in particolare l'ultimo personaggio, in quanto era diventato il protagonista dello spettacolo. Era una marionetta a grandezza naturale, una parodia delle sculture tribali, che esprimeva il fascino dell'Altro, ma era al tempo stesso oggetto di derisione per la sua primitività che contrastava con una conclamata mondanità metropolitana. L'azione scenica era svolta princi-

⁴ Cfr. la relazione di Straniero sulle esibizioni del Teatro dei Piccoli in Italia nel 1935 roku: [s.a.] (1935: 3).

⁵ Registrazione d'archivio dei numeri della tournée del 1955: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11544> [accesso: 22.10.2023].

⁶ [s.a.] (1930).

⁷ Morawska (1954).

⁸ Gurgul (2009: 61).



ill. 4. Fortunato Depero (1892–1960), Manifesto dei Balli plastici (1917–1918) presentati sulla scena del Teatro dei Piccoli (collezione di Maria Signorelli; per gentile concessione dell'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare di Torino)

palmente da marionette di legno colorate, geometrizzate nella forma e nel movimento. “Per ottenere una maggiore espressione geometrica e la libertà di modificare le proporzioni dei costumi rispetto alle persone e delle decorazioni rispetto ai personaggi, si sarebbe dovuto abbandonare immediatamente l’uso delle persone e sostituirle con “automi viventi”, cioè un nuovo tipo di marionette”⁹.

Il pupazzo come attore ideale, non soggetto a volubilità emotiva e limitazioni date dalle condizioni è un’idea che risale agli strati più remoti del tempo, come ad esempio l’idea della supermarionetta e del teatro puro di Edward Gordon Craig o le considerazioni comparative di Leon Schiller¹⁰, ed è stata spesso ripresa dalle avanguardie. Depero divenne famoso come creatore di paesaggi (anche naturali) giganti e meccanizzati, di costumi per esseri umani meccanici, di marionette meccanizzate o



ill. 5. Bruno Angoletti, Manifesto del Teatro dei Piccoli progettato da Bruno Angoletti (collezione di Maria Signorelli; per gentile concessione dell'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare di Torino)

di robot. Un anno dopo scrisse il manifesto radicale *Teatro plastico*, in cui presentava l’idea di un teatro di visualità totale che applicava le possibilità moderne delle luci e gli oggetti tecnicizzati. Un’altra realizzazione futuristica del Teatro dei Piccoli fu il debutto teatrale di Enrico Prampolini con *Matoutum et Tévibar* del 1919, un dramma per marionette ambientato su Marte. Nell’interpretazione di Prampolini i veri protagonisti della pièce erano il movimento, il suono e il colore. Esegui una scenografia tridimensionale che, al contrario della pièce, piacque molto al pubblico. Vi aveva eliminato lo sfondo pittorico, proponendo al suo posto un’architettura costruita con la luce¹¹.

Sia questa fase sperimentale, che il modello di teatro d’intrattenimento per marionette che venne sviluppato via via al Teatro dei Piccoli furono fonte di ispirazione e motivazione per l’ambiente internazionale dei marionettisti e per gli artisti che cercavano di creare un nuovo teatro basato principalmente

⁹ Jurkowski (2014: 77).

¹⁰ Schiller (1987: 187–197).

¹¹ Gurgul (2009: 72).



ill. 6.
Fotografia dello spettacolo
La serva padrona al Teatro
Cricot, allestimento di
Zygmunt Waliszewski, prima
rappresentazione: 5 giugno
1936. Riproduzione da
Zmiana ustawienia vol. 1 /
Galleria Dyląg.

sulla visualità. Si tentò una riforma dell'arte del teatro ricollegandola ai suoi legami con le arti visive, il cinema e le altre forme di spettacolo – la recita natalizia, i burattini, il circo, la clownerie, l'operetta, il cabaret, il music-hall – che fino a quel momento erano rimaste ai margini, considerate come eventi folcloristici e di rango inferiore. Parlando di questa ricerca non si può non citare il primo teatro plastico polacco: il Teatro degli Artisti Cricot di Cracovia, fondato nel 1933 da Józef Jarema. Il nome stesso era un anagramma di "To cyrk": è un circo. Tuttavia, lo stesso Jarema ricordava¹²:

Una volta, mentre ero al Cirque d'Hiver, mi venne in mente una cosa nuova. Dopo uno splendido numero di volteggiatori, di cavalli e giocolieri di primissima classe, arricchiti dall'esibizione dei geniali Fratellini, quelli che imposero le loro idee ai clown di tutto il mondo, sazio di tutte le possibili sensazioni visive, mi resi conto che in quella ricchezza di effetti c'era una lacuna, una sproporzione nella massa di impressioni ricevute: mi mancavano delle soddisfazioni intellettuali. Pensai che ci sarebbe voluto l'intervento di un teatro moderno, artistico, pensai che con l'aggiunta di profondità a quella massa di sensazioni visuali attraverso un coinvolgimento intellettuale si creano le migliori condizioni per uno spettacolo moderno¹³. (ill. 6)

Il luogo di presentazione dei programmi, tuttavia, non fu un'arena, bensì un caffè, dove si discuteva liberamente, si consumava cibo e si creava teatro collettivamente. Gli spettacoli sperimentali di pittori e scultori consistevano in numeri con stili diversi, che sorprendevo il pubblico con varie attrazioni che non solo erano interessanti dal punto di vista estetico, ma anche invogliavano a una riflessione più profonda: danze esotiche (shimmy, improvvisazioni nella giungla, nazionali, animali, grottesche), sketch o battute politiche, "cori di cadaveri", ballate, recitazioni, improvvisazioni illustrate. Furono messi in scena anche drammi d'avanguardia (Czyżewski, Witkacy, Jarema) o opere tradizionali in un contesto visivo moderno (di solito costruttivista), create da artisti/artiste progressisti. I costumi geometrici e le maschere che nascondevano la testa rendevano gli attori come pupazzi (marionette, burattini, manichini senza "viscere" psicologiche), costringendoli a un diverso modello di recitazione. Gli artisti componevano lo spazio e le scene trattando il teatro come un'immagine in movimento con possibilità illimitate di comporre colori, forme e tessiture.

Come scriveva nel 1937 Lech Piwowar, legato a Cricot:

Si trattava soprattutto, a quanto pare, dell'unica manifestazione in Polonia di arte visiva nel teatro. L'idea non era solo quella di utilizzare più ampiamente il decoratore o il costruttore di scena (termine più popolare), di dargli un po' più di diritti

¹² Sienkiewicz (2015: 30–39).

¹³ Lau (1967: 39).



ill. 7a–7b. Progetto di marionette: Volteggiatrice e Cavallo eseguiti da Zofia Jarema per lo spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, scenografia di Andrzej Stopka, Teatro di burattini e attori “Groteska”, Cracovia, 1945. Archivio di Stato Cracovia rif. 29/2263/151/61–62



ill. 8. Foto di una volteggiatrice mentre esegue un numero con il cavallo. Pupazzo di Zofia Jarema dallo spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, scenografie di Andrzej Stopka, Teatro di burattini e attori “Groteska”, Cracovia, 1945. Archivio di Stato di Cracovia rif. 29/2263/151/13. Foto: Jerzy Frąckiewicz



ill. 9. Il clown Gagatek dal vero insieme al clown Gagatek-burattino. Pupazzo di Zofia Jarema dallo spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, scenografie di Andrzej Stopka, Teatro di burattini e attori "Groteska", Cracovia, 1945. Archivio di Stato di Cracovia rif. 29/2263/151/25. Foto: Jerzy Frąckiewicz

sul palco: lo si faceva diventare – forse con una notevole esagerazione, ma la manifestazione era questa – il creatore dello spettacolo. Dalle sue decisioni dipendevano non solo le maschere, i gesti e i movimenti degli attori – che venivano inseriti nel quadro strutturale di uno spettacolo (ancora una volta, una parola molto amata) che gli veniva imposto, spesso senza che essi lo capissero – ma anche il testo che, ad esempio nelle opere di Józef Jarema, era deliberatamente e consapevolmente subordinato alla situazione artistica sul palco e veniva spiegato solo dopo che questa situazione era stata percepita¹⁴.

Con un ruolo così concepito, l'artista visivo in teatro diventava un direttore di scena che influenzava non solo le scenografie e i costumi, ma anche la recitazione e l'azione scenica per ottenere nuove qualità teatrali.

A Cricot fu legato per breve tempo, anche per motivi familiari, Władysław Jarema, un attore di teatri di provincia che recitò nel ruolo di prota-

gonista nella pièce sperimentale in maschera *Farsa o mistrzu Pathelinie* (*La farsa di maître Pathelin*, 1937) e diresse l'ultimo spettacolo di Cricot, *Warszawska szopka polityczna* (*Recita politica natalizia di Varsavia*, 1939), in maschera. Già all'epoca sognava di fondare un proprio teatro di figura per bambini e adulti. Lo scoppio della guerra complicò i suoi piani anche se, grazie alla sua determinazione e all'appoggio di Sergej Obrazcov, ottenne una piccola sovvenzione e nel 1940 aprì il Teatro Nazionale Polacco delle Marionette presso Grodno e Nowogródek. Un'importante première, realizzata in febbraio, fu *Cyrk Tarabumba* (Il Circo Tarabumba), basato su un testo scritto appositamente da Władysław Lech (ill. 7a – 7b e 8).

Lo spettacolo di marionette del circo doveva essere un antidoto al trauma della guerra, portare gioia e mantenere in vita l'attività nonostante i combattimenti in corso. Nell'ambiente polacco si era già pensato a una riforma e all'organizzazione della vita teatrale dopo la fine della guerra: il teatro di figura del futuro doveva essere ispirato ai modelli occidentali di prima della guerra. Già il 9

¹⁴ Piwowar (1937: 8).



ill. 10.

Progetto di scenografia di Andrzej Stopka per lo spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, con i progetti dei pupazzi di Zofia Jarema, Teatro di burattini e attori "Groteska", Cracovia, 1945. Museo Storico Città di Cracovia.



ill. 11. I clown kłatek, Kwiatek e Gagateg: pupazzi progettati da Zofia Jarema per lo spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, scenografie di Andrzej Stopka, Teatro di burattini e attori "Groteska", Cracovia, 1945. Archivio di Stato di Cracovia rif. 29/2263/151/10. Foto: Jerzy Frąckiewicz

giugno 1945 ci fu una nuova première per il Circo, questa volta al Teatr Groteska di Cracovia, fondato da Jarema, con la scenografia di Andrzej Stopka e i pupazzi di Zofia Jarema "[...]. Era una rivista di marionette, fatta di diversi numeri e trucchi. Questo tipo di teatro aveva in Europa una tradizione straordinariamente lunga. In Polonia era stato reso popolare prima della guerra dal Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca"¹⁵. In esso Jarema applicò la

duplicazione dell'attore vivo con un pupazzo che aveva lo stesso costume, ne mostrava la coesistenza e le tensioni drammatiche che ne scaturivano (per esempio il "doppio" clown Gagateg) (ill. 9).

Sotto la tenda del circo, sulla scena si incontravano la realtà con la finzione, la poeticità con il realismo, l'umorismo con il dramma, tessendo un racconto colorito e lirico-grottesco sul mondo degli acrobati, dei giocolieri, dei clown, dei domatori e degli animali che essi addestravano. La critica apprezzò lo spettacolo, il pubblico non necessariamente. Non era infatti così rumoroso e "accat-

¹⁵ <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/104587/kukla-lalka-animowana-forma> [Accesso: 20.10.2023]



ill. 12. Scena finale dello spettacolo *Cyrk Tarabumba* diretto da Władysław Jarema, scenografie di Andrzej Stopka, pupazzi di Zofia Jarema, Teatro di burattini e attori "Groteska", Cracovia, 1945. Archivio di Stato di Cracovia rif. 29/2263/151/08, fot. Jerzy Frąckiewicz.

tivante" come i popolari spettacoli del Teatro dei Piccoli¹⁶. Ricordava un lampo nel buio orizzonte della guerra, che con la sua luminosità e alterità suscitava incomprensione. Il pubblico adulto non era ancora pronto, il che purtroppo si tradusse nel ritiro delle sovvenzioni al teatro e in un flop finanziario (ill. 10–11).

Quattro anni dopo Jarema, sulla base del testo di Gwidon Miklaszewski rivisto e attualizzato, insieme ad un eccellente collettivo di artisti visivi (Zofia Jarema, Kazmierz Mikulski, Andrzej Stopka, Lidia Minticz e Jerzy Skarżyński) provò a realizzare nuovamente *Cyrk Tarabumba* al Teatr Groteska. Questa volta, nell'anno 1949 intriso di realismo socialista, lo spettacolo era proposto in una versione mattutina per i piccoli e una versione pomeridiana per gli adulti. Considerata la dipendenza dai modelli dell'Est che caratterizzava il nuovo periodo, non sorprenderanno i riferimenti a Sergei Obrazcov e Josef Skupa (anche se non esclusivamente!) che troviamo in una recensione. L'autore, pur apprezzando il livello visivo dello spettacolo, esprimeva riserve sul testo, che gli sembrava troppo

letterario e astratto, e sulla sua atmosfera troppo internazionale (...) con un direttore di circo francese, un quartetto barbershop di afroamericani, una ballerina di colore che faceva roteare – in modo affascinante, tra l'altro – il suo sederino da marionetta alla Josephine Baker¹⁷.

Il recensore dunque postulava una versione più "nazionale" dello spettacolo, alla quale per fortuna non si giunse. Vogler apprezzò il miglioramento del livello nell'animazione delle marionette in rapporto alla versione precedente; considerata la tematica dello spettacolo ciò permetteva di eseguire con più fluidità i numeri complicati o muovere gli animali. Questa volta lo spettacolo circense riscosse successo e il teatro sopravvisse, rafforzando così la posizione del teatro di figura in Polonia.

Władysław Jarema, nel creare il teatro di figura, sintetizzò senza dubbio le esperienze del suo lavoro teatrale, specialmente presso il "visivo" Cricot; inoltre sfruttò le sue osservazioni da spettatore di spettacoli polacchi e stranieri e conobbe le idee riformatrici. Non possono passare inosservati i rimandi consapevoli – visibili nel repertorio, nel

¹⁶ Jurkowski (2006: 63).

¹⁷ Vogler (1998: 15).

genere, nell'estetica, nell'ispirazione riguardo i tipi di pupazzi usati, nell'arte dell'animazione – alle decisioni di Vittorio Podrecca al Teatro dei Piccoli di Roma. Tuttavia, Jarema sarebbe successivamente arrivato a un proprio stile nel quale avrebbe posto l'accento più sull'elemento artistico che sul naturalismo e sull'intrattenimento esuberante (ill. 12).

L'autore desidera ringraziare Maciej Mocniak, custode senior dell'Archivio Nazionale di Cracovia, per l'assistenza fornita nella realizzazione di copie digitali del materiale archivistico.

Bibliografia

- Gurgul 2009 = Monika Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futurizmu*, Kraków 2009: 61, 72.
- Jurkowski 2014 = Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014: 77.
- Jurkowski 2006 = Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006: 63.
- Lau 1967 = Jerzy Lau, *Teatr Artystów Cricot*, Kraków 1967: 39.
- Morawska 1954 = Anna Morawska: "Czarodziejski kalejdoskop", *Tygodnik Powszechny* 26 (1954).
- Piwowar 1937 = Lech Piwowar: "Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie", *Kurier Poranny* 47 (1937): 8.
- [s.a.], "Listy ze słonecznej Italji", *Dzień Bydgoski* 92 (1935): 3.
- [s.a.], "Piccoli w Warszawie", *Kurjer Polski* 137 (1930): 9.
- [s.a.], "Teatro dei Piccoli", *Repubblica* 284 (1928): 4.
- [s.a.], "Występy Teatro dei Piccoli", *Kurjer Polski* 146 (1930).
- Schiller 1987 = Leon Schiller, *Theatrum militans 1939–1945*, Warszawa 1987: 187–197.
- Sienkiewicz 2015 = Jan Wiktor Sienkiewicz: "Józef Jarema – Art Club i XXIV Biennale di Venezia", *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 30–39.
- Vogler 1998 = Henryk Vogler, *Cyrk Tarabumba* in: *100 przedstawień teatru lalek – antologia recenzji 1945–1996*, pod red. Lucyny Kozień, Marka Waszkiela, Łódź 1998: 15.
- <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/104587/kukla-lalka-animowana-forma> (access: 20.10.2023).
- <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=en/node/5054> (access: 27.10.2023).
- <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11544> (access: 22.10.2023).

The *Tarabumba Circus* – Italian inspirations in the Puppet and Actor's Theatre "Groteska" in Kraków (1945–1949).

Soon after the end of the Second World War Władysław Jarema founded his Puppet and Actor's Theatre "Groteska" in Kraków. His ambition was a theatre for all, including for adults, since he perceived a strong need for detraumatizing this group of viewers and strengthening them with new images for their imagination. He turned to the example of the *Tarabumba Circus* of the State Polish Puppet Theatre founded in Grodno by Władysław Lech in 1940, which proved to be "the first *puppet shock* in post-war Poland". The Kraków spectacle combined circus subject matter with puppet theatre, at the same time presenting a high level of puppet animation and an excellent visual framework (by Andrzej Stopka, Zofia Jarema). According to the creator's declaration, this was not without recourse to tradition, since a fascination with puppet-revue spectacles of the Teatro dei Piccoli of Vittorio Podrecca in Rome is evident both in its selection (as well as in the next realisation, a puppet version of the opera *La serva padrona* by Giovanni Battista Pergolesi) and in its form. The Italian theatre visited Poland on several occasions, and was lauded for its entertaining puppet revues saturated with attractions. The *Tarabumba Circus* despite its obvious inspirations and the application of many numbers and tricks, was, however, more subtle and involved more esoteric-poetic clowning. Despite frequent failures, the significance of this spectacle is confirmed by the fact that Jarema returned to this spectacle on the occasion of the fifth anniversary of the "Groteska" in 1949, with a new text by Gwidon Miklaszewski and a visual framework produced by a team of distinguished artists (Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Andrzej Stopka, Jerzy Szymański, Zofia Jarema and Lidia Minticz).

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Silvia Parlagreco

Tadeusz Kantor in Italia 1950–1980: riconoscimenti, amicizie, gioie e dolori

Questo intervento si propone di raccontare i fatti, luoghi e persone che hanno contribuito a far conoscere l'opera sia pittorica che teatrale di Tadeusz Kantor in Italia negli anni indicati dal tema generale del convegno: 1950–1980. D'obbligo è la premessa che questo trentennio non esaurisce il rapporto tra Kantor e l'Italia il cui successo teatrale esploderà proprio nel 1979 e continuerà fino e oltre l'anno della sua morte. Curioso, però, che giochi a nostro favore il fatto che proprio lo spettacolo *Wielopole Wielopole* del 1980 segni un momento di passaggio. *Wielopole* è contemporaneamente la fine e l'inizio di una diversa visione della scena, e anche pulsione della vita.

L'anno in cui compare per la prima volta pubblicamente il nome di Tadeusz Kantor in Italia è il 1958: il cortometraggio *Uwaga malarstwo!* (*Attenzione pittura!*), per la regia di Mieczysław Waśkowski, le musiche di Adam Kaczyński con Kantor protagonista di una articolata performance pittorica, partecipa al I Festival Internazionale del Film d'arte – nell'ambito della XXIX Biennale di Venezia e ottiene una menzione. Si tratta di un film/documento sull'arte informale di Kantor realizzato nel 1957 a Łódź dalla Scuola Nazionale di

Cinema negli studi della Kadr su progetto di Kantor stesso¹ (ill. 1).

Importante tenere conto che in quegli anni la pittura informale di Kantor è riconosciuta internazionalmente. A Parigi la mostra del '59 alla Galleria Le Gendre ottiene un successo strepitoso. Ed è altrettanto necessario sapere che l'informale in Kantor non si limita alla superficie del quadro: la stessa indagine con la materia, il gesto spontaneo, l'automatismo, il serialismo è condotta parallelamente in teatro, ma a quella data in Italia nessuno era a conoscenza dell'esperienza teatrale.

Nel 1960 Kantor partecipa alla XXX Biennale d'Arte di Venezia con 7 quadri del periodo informale, senza titolo, a tecnica mista. Il commissario per la Polonia è il Rettore della Scuola di Belle Arti di Danzica, Stanisław Teisseyre, mentre la presentazione delle opere del gruppo polacco è di Zdzisław Kępiński.

¹ A seguito della data veneziana non si ha notizia di altre proiezioni fino al 1974, quando la Galleria Foksal presenta il cortometraggio all'Associazione dei Giornalisti di Varsavia. Dopodiché se ne perdono le tracce e solo nel 2010, grazie alla ricerca dell'attuale direttrice della Cricoteka Natalia Zarzecka, il film viene ritrovato negli archivi della Biennale di Venezia e una copia autorizzata viene depositata alla Cricoteka.



ill. 1. Cortometraggio *Uwaga malarstwo!* (*Attenzione pittura!*), per la regia di Mieczysław Waśkowski, la fotografia di Antoni Nurzyński e le musiche di Adam Kaczyński con Kantor protagonista di una articolata performance pittorica, 1958. Foto: J. K. Malkiewicz

Nel 1961–1962 Kantor e la moglie, la pittrice e attrice Maria Stangret, viaggiano all'estero per quasi un anno e per la prima volta fanno tappa in Italia: visitano Roma-Firenze-Milano e trascorrono una vacanza all'Isola d'Elba. È l'occasione per i coniugi di osservare dal vivo l'arte italiana, specie la pittura dal tardo gotico al barocco.

Nel 1964 la rivista italiana *Le Arti*² pubblica un articolo dedicato ai pittori polacchi firmato dal critico francese, ma con assidue frequentazioni in Italia, Pierre Restany dove compare anche il nome di Kantor. Restany riguardo alla pittura materica di quel periodo suggerisce analogie con il lavoro di Alberto Burri. Espongo una mia personale opinione: era, ed è rimasto ancora oggi, spontaneo – a causa dell'uso comune dell'aggettivo 'povero' – da parte della critica comparare alcune opere degli esponenti dell'arte povera italiana al lavoro di Kantor, ma è un lambiccarsi senza meta. Vero è che esiste un sentire comune in arte per cui si riscontrano contemporaneamente in aree diverse fenomeni simili, quello che, però, non va fatto è trasporre le motivazioni

degli uni sul lavoro degli altri. Occorre avere sempre chiaro che si possono raggiungere dei risultati simili attraverso strade diverse. Quindi è l'intero percorso che va osservato: l'esito finale non è che l'ultima tappa e non va separata dal contesto.

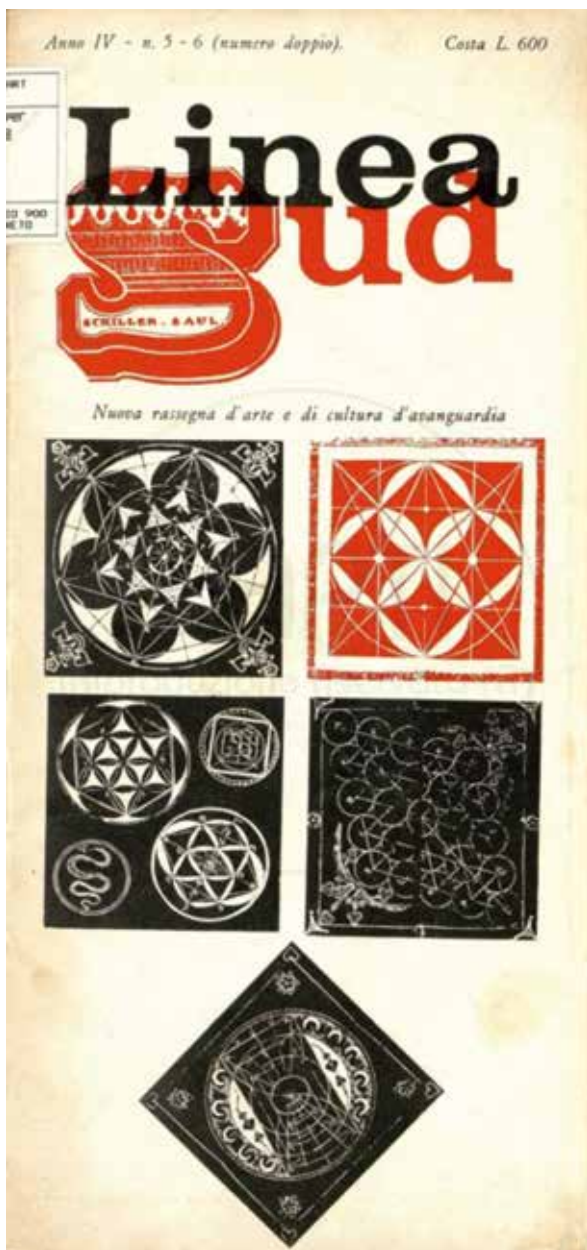
Nel 1967 una rivista d'avanguardia *Linea Sud*, che si interessava ai nuovi linguaggi dell'arte e della poesia sperimentale, pubblica in francese il *Manifesto del Teatro Zero* di Kantor³. Interessante è la nota che la redazione pone a conclusione perché spiega la motivazione della pubblicazione e definisce la posizione culturale di una fetta di intellettuali italiani rispetto al teatro contemporaneo di allora. Da questa analisi si comprende quanto fosse auspicabile anche in Italia un moto di fermento e innovazione e di conseguenza l'apertura nei confronti di gruppi teatrali di ricerca provenienti dall'estero.

La redazione scrive⁴:

³ vedi: T. Kantor, *Teatro autonomo (Manifesto del teatro zero)* in: Kantor (2018: 151–162).

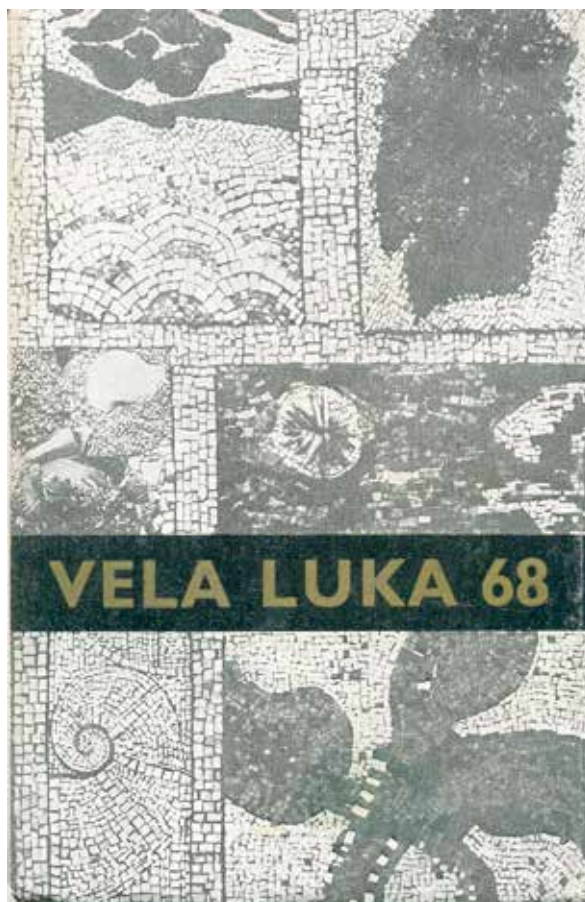
⁴ Il carattere neretto è un mio intervento per sottolineare l'importanza di questi 2 concetti.

² *Le Arti* (1964: 4–7 – I pittori polacchi).



ill. 2. Copertina della rivista *Linea Sud* 5-6 (1967)

[...] in varie occasioni abbiamo espresso il nostro punto di vista sul teatro oggi, che consideriamo un genere in via di estinzione, anzi già estinto [...] Non avremmo dunque mai pubblicato qualcosa riguardante il teatro se non ci fosse pervenuto codesto Manifesto, il quale [...] tiene sull'argomento un discorso che in buona parte, specie quella critica, ci sentiamo di sottoscrivere e ne apre uno, non privo di interesse su qualcosa ormai **più pertinente all'arte della visione in generale** [...] Il discorso e il tono ci sembrano convinti e accettabili, anche se a volte, ci spiacciono espressioni della sicurezza di principio più strana che orgogliosa ...la vera arte, il vero teatro... che crediamo tuttavia ampiamente compensate dal **fondamentale concetto di grado**

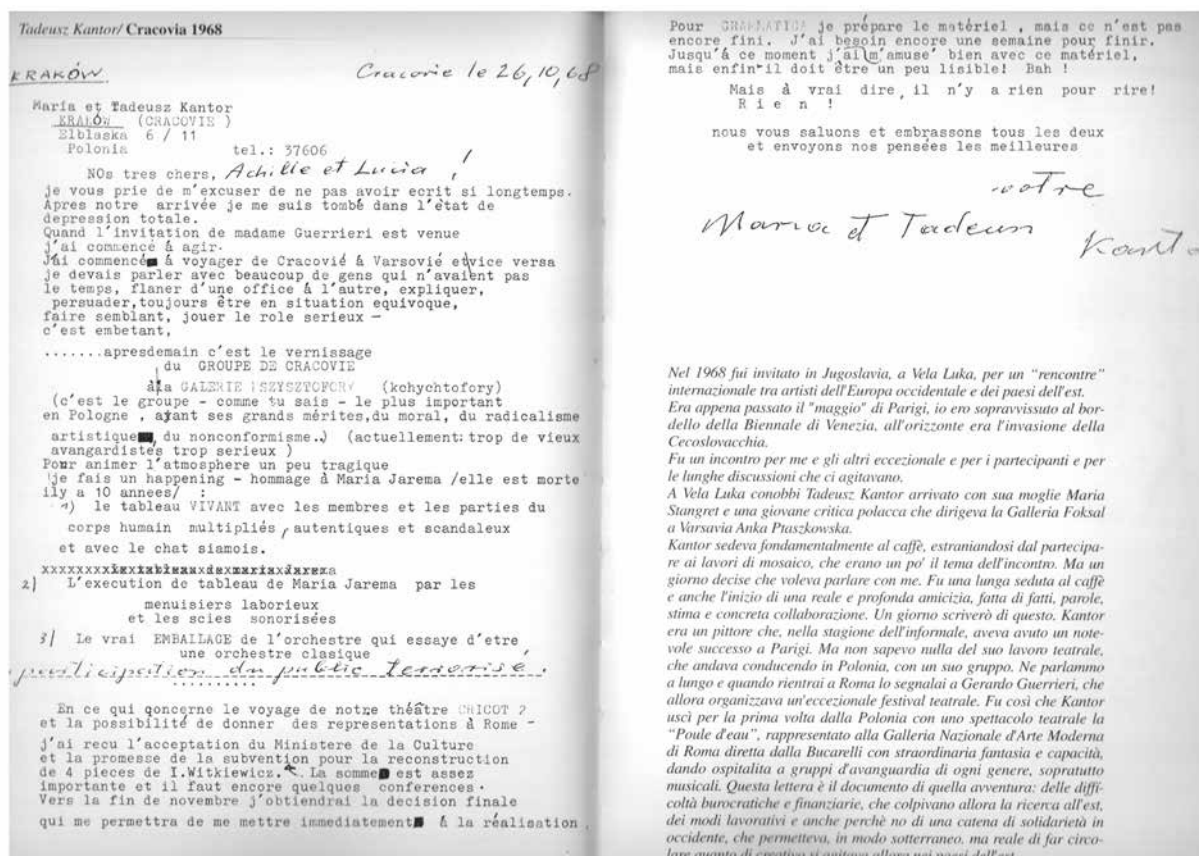


ill. 3. Copertina del catalogo dell'Incontro Internazionale tra artisti dell'est e ovest, Vela Luka, Jugoslavia, 1968

zero e dalla orgogliosa, questa sì, e pour cause, ri-affermazione del principio e delle implicanze costruttive del *coup d'ache* in arte⁵. (ill. 2)

A parte questo episodio di stampa passato per i più inosservato, dalla data della Biennale del 1960 trascorreranno 8 anni prima che si riparli pubblicamente dell'opera di Kantor in Italia. Questo avverrà grazie a un altro riconoscimento ufficiale, il Premio Marzotto per la pittura. I Marzotto sono una famiglia di industriali lanieri che istituirono a partire dal 1951 un premio letterario su opere italiane. Successivamente lo estesero ad altre categorie e all'Europa; la pittura data a partire dal 1953. Nel 1968, che fu l'ultimo anno, a Kantor fu assegnato il III premio per l'opera dal titolo *Emballage, Objets, Personnages n. 5* (1968 – tecnica mista, 140x160). Da tenere conto che Kantor aveva da poco ricevuto il Premio per la Pittura alla IX Biennale di São Paulo e che questo aveva probabilmente aperto canali di

⁵ *Linea Sud* 5-6 (1967: 22/24, la citazione è a conclusione a p.24).



ill. 4. Lettera di Maria e Tadeusz Kantor ad Achille Perilli del 26 ottobre 1968 pubblicata in: Metek 1996

interesse fra i collezionisti e galleristi italiani. Tra questi ricordiamo Arturo Schwarz che con lungimiranza acquistò un'ampia collezione, negli anni poi rivenduta.

Ma la svolta decisiva verso il successo italiano di Kantor avviene l'anno successivo, il 1969, grazie all'amicizia nata con il pittore romano Achille Perilli a Vela Luka in Jugoslavia dove, nell'estate del '68, si era svolto un Incontro Internazionale tra artisti dell'est e ovest (ill. 3). Il progetto degli organizzatori prevedeva la creazione nella piazza centrale del paese di un monumento a mosaico realizzato collettivamente dagli artisti partecipanti e atto a simboleggiare l'incontro fra le due culture. Kantor si era defilato dal collettivo e aveva creato singolarmente l'*emballage* a mosaico di una sedia pieghevole che aveva posto di fronte al monumento.

Sulla figura di Achille Perilli apro una breve parentesi. Perilli nasce nel 1927 e quel lieve scarso generazionale con Kantor conta perché fa sì che il suo lavoro inizi direttamente nel clima del dopoguerra. Nel 1947 fonda con altri artisti il gruppo FORMA1 che si esaurirà nel 1951. Il gruppo

compie veri e propri viaggi di formazione all'estero e trattiene rapporti con scrittori, poeti, musicisti, architetti e filosofi. Tra molti, qui non citati, ricordiamo il poeta Giuseppe Ungaretti, lo storico d'arte Lionello Venturi e il poeta Emilio Villa. Per l'est europeo il loro tramite è Angelo Maria Ripellino, slavista, poeta e traduttore.

Sono giovani curiosi, avidi di conoscenza e di scambi intellettuali, che indagano in modo approfondito l'avanguardia europea da Kandinskij al Costruttivismo russo. Sono tutti legati al partito comunista italiano, anche se già in polemica con l'ambiente romano. Il partito li sostiene e gli paga uno dei primi viaggi di formazione a Parigi e poi a Praga. Loro sono politici e artisti nel senso puro. Credono che senza il processo/progetto dell'immaginario non sia possibile nemmeno la progettazione politica. Credono che la società si inventi attraverso i processi dell'immaginario. E credono e agiscono nella collettività.

Ora per tornare nello specifico a Perilli è questa sua intelligente curiosità nei confronti del lavoro di altri artisti unita a una lungimiranza non comune

che lo indurrà a impegnarsi con Kantor. Portare nel '69 il gruppo Cricot 2 in Italia sarà una vera battaglia, contro la burocrazia polacca ma anche nel convincere gli enti e le figure di spicco della cultura italiana. Perilli rischia in prima persona avendo dato totale fiducia a un artista e a un gruppo di cui non conosceva il lavoro. Quello che sapeva era quanto Kantor gli aveva trasmesso verbalmente a Vela Luka.

Nel 1996 Perilli pubblicherà il racconto di questa avventura sul primo quaderno di «METEK *babbeceario allunatico*», da lui curato, riproducendo a fianco la lettera che Kantor gli aveva inviato il 26 ottobre del '68 che rappresenta il documento di quella avventura e di tutte le difficoltà burocratiche e finanziarie che colpivano allora la ricerca all'est⁶ (ill. 4).

Il Cricot 2 esce quindi per la prima volta dalla Polonia invitato per il Premio Roma, istituito da Gerardo Guerrieri – il fondatore del Teatro Club proprio nel 1969, e per l'occasione Perilli pubblica sul n.3 di *Grammatica*, la rivista ideata allora insieme a Gastone Novelli, un corposo inserto preparato da Kantor stesso dove compaiono fotografie degli happening, il *Manifesto del Teatro Zero*, il *Manifesto Emballage*, alcuni testi teorici e la partitura dell'happening *La lettera*, tutto in francese⁷; solo la partitura di *Lezione di Anatomia secondo Rembrandt* è in tedesco, tradotta in italiano⁸ (ill. 5).

Il Cricot 2 presenta due spettacoli di *Gallinella acquatica* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, diretta da Palma Bucarelli, a cui seguiranno tre date a Bologna e una a Modena (ill. 6).

La testimonianza fotografica di questo esordio italiano del Cricot 2 è di Romano Martinis (ill. 7).

Si tratta del primo lavoro di Martinis per il teatro, un'esperienza che lo porterà a seguire per molti anni il teatro di ricerca e a fare poi anche parte del Gruppo Altro nato per iniziativa di Perilli. Le vicende parallele e successive come fotografo sono altre: Martinis da Roma si sposta a Berlino e inizia un percorso di raccolta di testimonianze attraverso il mezzo fotografico che lo condurrà nei territori in conflitto prima in Eritrea, poi in America latina, di nuovo in Africa e infine in Afghanistan.

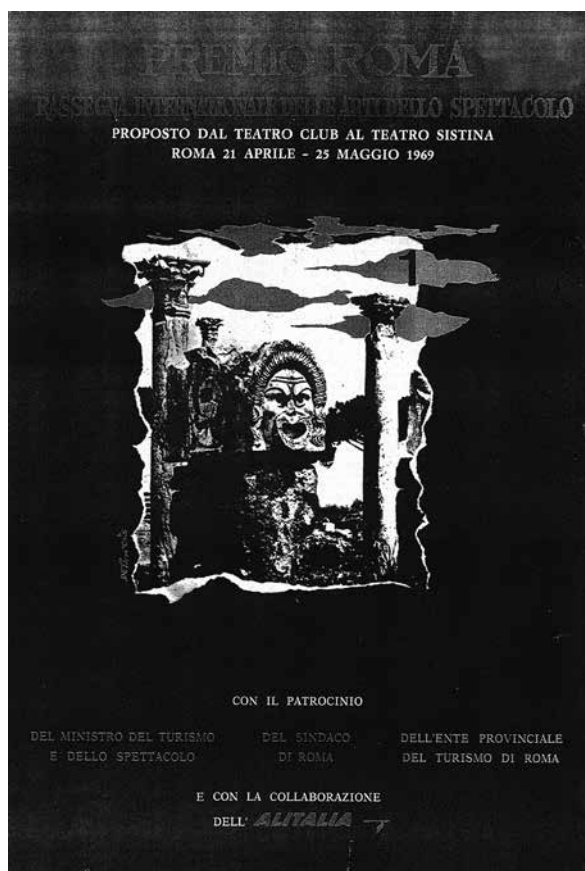
⁶ *Metek* (1996: 36–39).

⁷ *Grammatica* 3 (1969: 5/23).

⁸ Unica versione in italiano fino al 2018 anno dell'uscita in: Kantor (2018: 277–280).



ill. 5. Copertina della rivista *Grammatica* 3, 1969



ill. 6. Locandina del Premio Roma. Rassegna Internazionale delle Arti dello Spettacolo, 1969



ill. 7. Romano Martinis – foto dallo spettacolo *Gallinella acquatica*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1969

Continuerà comunque a seguire e fotografare il Cricot 2 fino all'ultimo spettacolo. Va da sé che per scelta professionale Martinis non imposta mai la ripresa, non segue regole, nel suo scatto conta l'immediatezza e la vibrazione tra lui e ciò che sta immortalando. Con le sue fotografie riesce, come scrive Perilli «a renderci l'umanità, la tensione, la violenza delle azioni, il clima assurdo e poetico»⁹ del teatro di Kantor.

Il rapporto di amicizia fra Kantor e Perilli si consolida accompagnato dall'intreccio delle relazioni artistiche fra la Polonia e l'Italia. Un'ampia corrispondenza testimonia quel decennio fitto di scambi di idee e di intuizioni in cui maturarono importanti avvenimenti. Non solo Kantor viaggia in Italia con il Cricot 2, a sua volta Perilli espone in Polonia e presenta uno spettacolo con il Gruppo Altro. L'ambiente artistico che li unisce è principalmente quello di Varsavia della Galleria Foksal che organizza la mostra di Perilli nello stesso 1969 (ill. 8).

Lo spettacolo ABOMINABLE A del gruppo ALTRO è, invece, presentato nel 1979 a Varsavia

al club Stodola insieme a una mostra fotografica del gruppo dal titolo *Altro/lavoro intercodice* (ill. 9). Successivamente è organizzato un incontro a Cracovia al club Rotunda con Perilli, Kantor e Krzysztof Miklaszewski.

Nel 2010 Perilli commenterà così l'intesa con Kantor:

[...] Nel corso del tempo il nostro sodalizio ha realizzato una serie di eventi, con incontri e scontri, un susseguirsi di discussioni e spettacoli, di mostre e di vacanze comuni, essendo le nostre esperienze parallele e mai coincidenti, anche se in totale disaccordo sulle poetiche e ideologie, ma con un comune intendere la ricerca creativa come tensione¹⁰.

Un'altra figura che negli anni Settanta viene in contatto con Kantor è Gillo Dorfles, che all'epoca viaggiava nei territori dell'Est principalmente interessato al teatro che si promuoveva in quella parte d'Europa. Di Kantor aveva visto i quadri a Varsavia e a Łódź, ma la loro conoscenza si affinò più tardi in Italia. Dorfles scriverà alcuni testi per i cataloghi italiani di Kantor e, soprattutto, riceverà l'incari-

⁹ Achille Perilli, *Romano Martinis fotografo* in: *Metek* (2001: 41).

¹⁰ *Kantor ab ovo* in: *Tadeusz Kantor – Cricot2* (2001).



ill. 8.
Achille Perilli, Tadeusz Kantor, Erna
Rosenstein e Wiesław Borowski,
Galleria Foksal, 1969

co di curare l'introduzione del libro progettato da Kantor stesso *La mia opera, il mio viaggio* (pubblicato postumo nel 1991).

Dorfles comprende, e difende dalle comparazioni, il lavoro di Kantor espresso attraverso il concetto di "povertà".

[...] Soltanto la scelta di determinati materiali (fascine, carbonella, stracci, cemento, ecc.) permetteva a una certa arte italiana (anzi torinese) degli anni sessanta-settanta di affibbiarsi l'etichetta di "povera"; giacché questa corrente artistica -indubbiamente tra le più originali di quegli anni- apparteneva senz'altro a un genere soprattutto elitario, ampiamente legato, com'è noto, al concettualismo e destinato sin dagli inizi a gallerie e musei d'avanguardia.

Tutto l'opposto il caso di Kantor. [...] ¹¹

Nel 1974 il Cricot 2 riceve il secondo invito dal Festival Premio Roma. Lo spettacolo *Le bellocce e i cercopitechi* sarà presentato alla Galleria d'arte moderna e avrà ben 7 repliche (ill. 10). La critica italiana si mobilita, compare un'interessante intervista sulla rivista teatrale *Sipario* ¹².

Nel 1977 nel numero 3-4 di *Quarta Parete*, la serie dei quaderni di ricerca teatrale diretti da

Ruggero Bianchi e Gigi Livio ¹³, sono pubblicati in traduzione italiana i testi autografi di Kantor: *Per un teatro povero, Il teatro impossibile, Il teatro della morte, La classe morta* e il contributo di Wiesław Borowski *La funzione del testo nei drammi di T. Kantor* (ill. 11).

Ruggero Bianchi aveva assistito a Londra, al Riverside Studio, alla *Classe morta* e aveva ottenuto da Kantor stesso i testi nella versione inglese che poi aveva tradotto in italiano. Una testimonianza sulla prima versione della *Classe morta* dove troviamo ancora la *Lezione di grammatica* che scomparirà nella seconda versione, quella che Kantor presenta a gennaio del 1978 a Firenze a Palazzo Pitti all'interno della stagione dello Spazio Teatro Sperimentale del Rondò di Bacco curata da Andres Neumann e Pier'Alli. Ancora in gennaio *La classe morta* è presentata a Milano al Salone Dini del CRT la cui direzione è di Sisto Dalla Palma. La capienza dello spazio non è sufficiente a contenere il numero degli spettatori che si accalcano protestando vivacemente. Il successo è conclamato: da questo momento la critica italiana si sbizzarrisce tra recensioni e interviste.

L'anno successivo, il 1979, Ubulibri la casa editrice diretta da Franco Quadri pubblica *Il teatro della morte* ¹⁴, facendo riferimento all'edizione francese

¹¹ Kantor (1991: 9).

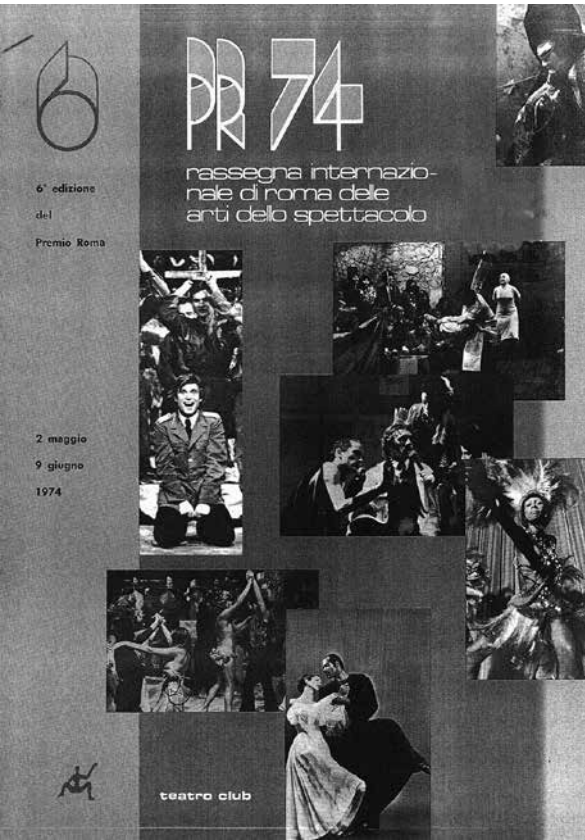
¹² F. D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, in: *Sipario* (1974, 339-340: 38).

¹³ Teatro sperimentale (1977).

¹⁴ Kantor (1979).



ill. 9.
Locandina per lo spettacolo
Abominable A del Gruppo Altro,
1979



ill. 10. Locandina Premio Roma. *Rassegna Internazionale di Roma delle Arti dello Spettacolo*, 1974



ill. 11. Copertina delle riviste *Teatro Sperimentale 3/4 - Quarta Parete*, 1977

curata da Denis Bablet. Malgrado la doppia traduzione rechi numerosi errori il libro diventa un punto di riferimento nell'ambiente teatrale¹⁵.

Ancora nell'estate del 1978, *La classe morta* sarà ospitata a Roma nella Rassegna di Teatro Popolare del TEATRO TENDA, un'occasione persa se leggiamo la sarcastica critica di Giorgio Manganelli, una delle voci maggiori della letteratura italiana del 900, comparsa su *La Stampa* [*Teatro come tram*, 6-8-1978], contro la struttura ospitante da lui definita "un fenomeno di masochismo collettivo".

[...]La sera di Kantor dovevano avere venduto biglietti per un metraggio di sederi di poco inferiore a quello del teatro. Come risultato, tutto il corridoio tra tribunetta e platea era fitto di gente in piedi, e anche di gente che si era arrampicata sulle sedie, e qualcuno cercava di farsi issare sulle spalle di qualcun altro. Il risultato è che, in qualunque posto si fosse, in qualunque posizione, non si vedeva praticamente niente.[...]Lo spettacolo si trasformò in una quieta rissa e tutti insultavano tutti [...]. Di rado ho visto un pubblico e degli attori, dei grandi attori, trattati con più totale insolenza da gente che sapeva di vendere immagini invisibili a prezzo di affezione¹⁶.

Se da un lato l'Italia ha accolto Kantor e il Cricot 2 con straordinaria generosità, dall'altro questo episodio è uno degli esempi in cui si è invece distinta per quella tipica, irritante faciloneria nell'organizzazione. Un atteggiamento che per Kantor, maniacalmente irreprensibile nel suo lavoro e "aspirante generale" nel dirigerlo, era intollerabile e verso il quale si infuriava.

In ogni modo nulla impedì il dilagare del successo e del consenso di pubblico e di critica.

A questo punto c'era da aspettarsi che la conoscenza del lavoro teatrale di Kantor avrebbe finalmente offerto gli elementi per avere anche in Italia una visione completa della sua attività tra pittura e teatro, ma non fu così. Il contesto delle arti visive e quello teatrale rimanevano separati, una cecità parziale colpiva uno e l'altro. E ciò nonostante la grande mostra del 1979.

Di nuovo grazie all'interessamento di Achille Perilli, a Roma a Palazzo delle Esposizioni si prepa-

ra la mostra: *L'avanguardia polacca 1910-1978*¹⁷, che presenta l'opera di S.I. Witkiewicz, sia pittorica che fotografica, degli artisti costruttivisti, degli artisti contemporanei. Divergenze d'opinione fra gli organizzatori producono una frattura e alla fine la mostra si sdoppia con una sezione a parte, con relativo catalogo, dedicata alle opere dei pittori del Cricot 2 e al loro teatro. Le opere di Kantor compaiono in entrambe le esposizioni.

Kantor aveva progettato meticolosamente la scenografia della mostra. Perilli conserva in archivio una fitta documentazione e, tra queste carte, anche il bozzetto dove Kantor schizza la parete espositiva dove troverà posto il quadro che aveva vinto il Premio Marzotto.

La mostra è programmata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, in collaborazione con i Comuni di Genova e Venezia, e il Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Polacca. Il coordinatore per l'Italia è Achille Perilli. L'esponente di maggior rilievo per la Polonia è Ryszard Stanisławski, direttore del Museo di Łódź.

La sezione *I pittori del Cricot 2* è poi allestita a Milano a Palazzo Reale nei mesi di aprile-maggio dello stesso anno¹⁸.

A Roma per l'occasione Kantor presenta la prima del cricotage, *Où sont le neiges d'antan*.

Della mostra e del cricotage abbiamo la ripresa cinematografica di Maria Bosio e Nico Garrone inserita nel filmato per la Rai *Kantor racconta Kantor* del 1980.

Nel 1979, con la mediazione dell'assessore alla cultura Franco Camarlinghi e di Andrés Neumann, Kantor e il Cricot 2 vengono invitati dal Comune di Firenze e il Teatro Regionale Toscano a tenere un atelier che prevedeva un seminario e la creazione di un nuovo spettacolo. Le prove iniziano a novembre del 1979. Nel suo organico il Cricot 2 assorbe 4+1 attori italiani, che da quel momento faranno parte del gruppo e parteciperanno agli spettacoli successivi: Marzia Loriga, Lorianò Della Rocca, Luigi Arpini, Giovanni Battista Storti + l'autista personale Eros Doni. Al gruppo dei 5 si aggiungerà l'interprete, Ludmiła Ryba.

La documentazione fotografica delle prove è di Antonio Sferlazzo (ill. 12).

La traduzione dei testi teorici e dei dialoghi appartenenti a ogni scena è affidata a un giovanis-

¹⁵ La traduzione dagli originali in polacco si trova ora in: Kantor (2021).

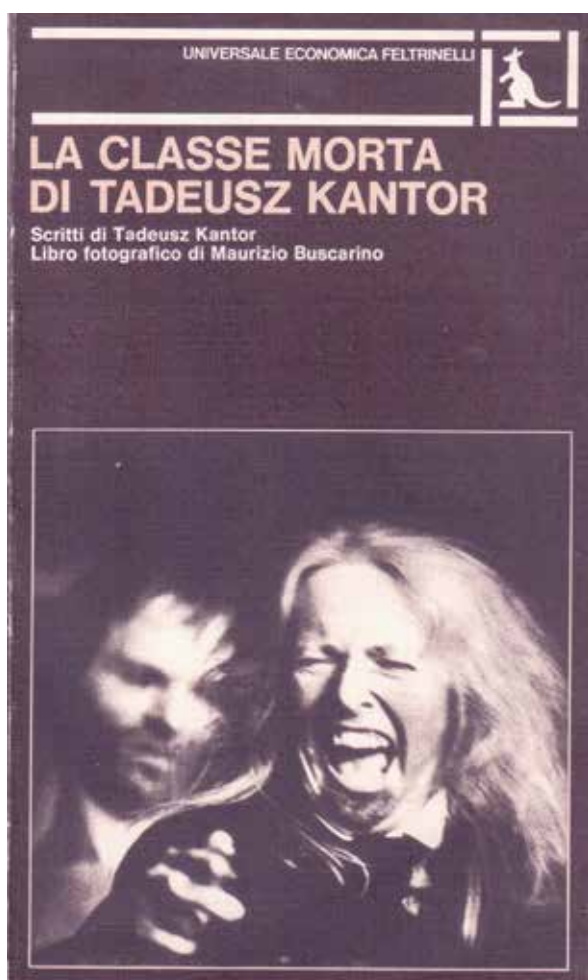
¹⁶ La recensione è stata pubblicata in [a cura di Luca Scarlino] in: Manganelli (2000: 63-65).

¹⁷ *L'Avanguardia polacca* (1979).

¹⁸ *Le opere di Tadeusz Kantor* (1979).



ill. 12. Antonio Sferlazzo – foto dalle prove di *Wielopole, Wielopole*



ill. 13. Copertina del libro *La classe morta* di Tadeusz Kantor, Feltrinelli, Milano 1981

simo Luigi Marinelli impegnato quotidianamente a ricevere e tradurre una mole non indifferente di materiale. Tutti gli scritti confluiranno in un volume pubblicato nel 1981 da Ubulibri¹⁹.

A febbraio del 1980 nasce la Cricoteka di Firenze che doveva diventare la gemella italiana della sede appena inaugurata a Cracovia. Lo spazio era lo stesso che a quel momento ospitava le prove, l'ex Saloncino Goldoni in via Santa Maria 25. Il centro di documentazione, curato da Wiesław Borowski, direttore della Galleria Foksal di Varsavia, e Jolanda Janicka doveva raccogliere gli oggetti di scena di tutti gli spettacoli del gruppo, l'enorme mole di recensioni e fotografie, e i libri-documento sugli spettacoli realizzati fino a quel momento, ovvero dal periodo del Teatro Clandestino alla *Classe morta*. Il progetto avrà vita brevissima a causa del cambio politico dell'amministrazione comunale. L'Assessorato alla Cultura era passato nel 1980 dal PCI al PSI e la nuova dirigenza decise di destinare quella sede alla Bottega teatrale di Vittorio Gassman. Un torto rimasto in sospeso che gli amici di Firenze a distanza di anni e sull'onda dell'emozione che la grande retrospettiva del 2002²⁰ aveva provocato,

¹⁹ Kantor (1981b). Una revisione della traduzione è stata recentemente pubblicata nel già citato in: Kantor (2021).

²⁰ *Kantor Dipinti* (2002).

tentarono di riparare costituendo un'associazione, ma ormai era tardi e Kantor non c'era più.

Durante le prove di *Wielopole, Wielopole* il Cricot 2 aveva deciso di programmare una mostra delle fotografie della *Classe morta* scattate dai vari fotografi nei luoghi dove lo spettacolo era stato presentato. A Milano a ritrarli al Salone Dini era stato Maurizio Buscarino, di cui il Cricot 2 non aveva ancora visto il lavoro, che fu prontamente invitato. Buscarino rispose che non accettava di far parte di una collettiva, ma accettava l'invito per una personale. L'incontro avvenne a Firenze e come Buscarino racconta, il suo book fotografico passò sotto esame del tribunale del Cricot 2 e con un'esclamazione di Kantor, tradotta in italiano da Ludmiła Ryba, fu dato l'assenso.

La mostra si inaugura il 10 maggio 1980 nello spazio di via Santa Maria 25.

Nell'occasione Feltrinelli pubblicò l'unico tascabile fotografico che la casa editrice abbia mai realizzato, dal titolo *La classe morta di Tadeusz Kantor*, dove le didascalie scritte da Kantor, tradotte da Luigi Marinelli, accompagnano gli scatti di Buscarino²¹ (ill. 13).

Il 23 giugno 1980 il Cricot 2 presenta a Firenze la prima di *Wielopole, Wielopole*²².

Bibliografia

Kantor 1979 = Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet Ubulibri-Il Formichiere, Milano 1979.

Kantor 1981a = *La classe morta di Tadeusz Kantor*, scritti di T.Kantor, libro fotografico di M. Buscarino, Feltrinelli, Milano 1981.

Kantor 1981b = Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Ubulibri, Milano 1981.

Kantor 1991 = Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio*, Federico Motta Editore, Milano 1991.

Kantor 1998 = Tadeusz Kantor *z Archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal, Warszawa 1998.

Kantor 2000 = Tadeusz Kantor, *Wędrowka*, Cricoteka, Kraków 2000. trad. italiana: *Il viaggio di Tadeusz Kantor*, Memorie del teatro 1, a cura di Józef Chrobak, Titivillus Ed. Corazzano 2002.

Kantor 2018 = Tadeusz Kantor, *Scritti I 1938-1974*, [a cura di] Silvia Parlagreco, traduzione di Ludmiła Ryba, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

Kantor 2021 = Tadeusz Kantor, *Scritti II 1975-1984*, a cura di Silvia Parlagreco, traduzione di Luigi Marinelli e Francesco Groggia, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2021.

Cricot2 1982 = *Immagini di un teatro*, fotografie di Romano Martinis, citazioni e disegni di T.Kantor, introduzione di Edo Bellingeri, Le parole gelate, Roma 1982.

Dieci anni 1981 = *ALTRO, Dieci anni di lavoro interco-dice*, Edizioni Kappa, Roma 1981.

Forma 1 e i suoi artisti 1998 = *Forma 1 e i suoi artisti 1947/1997*, a cura di Simonetta Lux e Giovanna Bonasegale, Nuova Argos edizioni, Roma 1998.

Manganelli 2000 = Giorgio Manganelli, *Cerimonie e Artifici, scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di Luca Scarlini, Oedipus ed., Salerno-Milano 2000.

Perilli 1994 = Achille Perilli, *L'age d'or di FORMAI*, Corraini Editore, Mantova 1994.

Teatro sperimentale 1977 = Teatro sperimentale, 3/4 - quarta parete quaderni di ricerca teatrale diretti da R.Bianchi e G.Livio, Stampatori editore, Torino 1977.

Riviste

Le Arti 2 (1964, febbraio), *I pittori polacchi*.

Grammatica 3 (1969, luglio).

Linea Sud 5-6 (1967).

Metek, babbecedarario allunatico illustrato, primo quaderno 1996 (settembre), a cura di Achille Perilli, Roma. *Metek, babbecedarario allunatico illustrato*, terzo quaderno 2001 (gennaio), Roma.

Sipario (1974, agosto-settembre).

Cataloghi

L'avanguardia polacca 1979 = L'avanguardia polacca, 1910-1978: S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei, a cura di Ryszard Stanisławski, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 gennaio-4 marzo 1979, Milano, Palazzo Reale, Aprile-Maggio, Electa 1979.

Le opere di Tadeusz Kantor 1979 = Le opere di Tadeusz Kantor; Pittori di Cricot 2: Maria Jarema, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welmiński, Roman Siwulak; Il Teatro Cricot 2, a cura di Luigi Barbaro, Achille Perilli, Konstanty Węgrzyn, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 gennaio-4 marzo 1979, Milano, Palazzo Reale, Aprile-Maggio, La tipografica, Roma 1979.

Kantor - CRICOT 2 2001 = Tadeusz Kantor - CRICOT 2. Fotografie di Romano Martinis, Achille Perilli, a cura di Silvia Parlagreco, Oedipus, Salerno-Milano, 2001.

Kantor Dipinti 2002 = Tadeusz Kantor *Dipinti, disegni, teatro*, Firenze, Galleria d'arte moderna, Sala del Fio-rino, Palazzo Pitti, Teatro del Rondò di Bacco, 23 maggio - 10 agosto 2002.

²¹ Kantor (1981a).

²² Le fotografie di M. Buscarino correderanno poi anche il già citato volume: Kantor (1981).

Tadeusz Kantor in Italy in 1950–1980 and his relations with Italy

Tadeusz Kantor became known to the wider public in Italy in 1979, when his spectacle *The Dead Class* was presented in Florence, and next in Milan. This was a real shock for its viewers. The emotional effect was so great that, for better and for worse, the majority of viewers remained true for many years to the emotions experienced during this first performance.

Thus on the one hand admirers of Kantor's theatre remained a persistent and faithful public, while, on the other hand, the desire to remain within this first emotional state resulted in the creation of romantic stereotypes that were only partially connected with Kantor's creative work, and which prevented wider consideration on the subject of this great work. Even today many critics have no idea of the complex artistic path between Tadeusz Kantor's painting and his theatre.

Within the period under consideration of 1950–1980, the present text follows the dates and places associated with Kantor's presence in Italy, beginning in 1958, when the documentary film *Uwaga malarstwo* (*Attention – Painting*) received a distinction at the 1st International Festival of Films of Art, in the context of the XXIX Venice Biennale, and ending in 1980, when the first Italian performance of Kantor's work *Wielopole, Wielopole*, took place in Florence.

It is a chronological story, which may help researchers make an independent attempt at understanding the subject of Kantor's relations with Italy, and encourages interesting reflections on subject continually discussed by critics. It similarly demonstrates how Kantor's connection with Italy grew stronger every year. Furthermore, I suggest, the maintenance of the artist's relationship with Italy by means of translations and publications of his writings.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Lech Stangret
Galeria Foksal, Warszawa

Tadeusz Kantor: la pittura e il Teatro Cricot 2

Sui legami di Tadeusz Kantor con l'Italia sono stati scritti già diversi articoli, saggi, analisi approfondite e pubblicazioni ampie, sia in Polonia che in Italia. Per la maggior parte riguardano l'attività teatrale dell'artista polacco, identificato soprattutto con gli spettacoli più famosi del Teatro Cricot 2, a partire da *Umarła klasa* (La classe morta). La presenza di Kantor sulla scena teatrale italiana si è intensificata particolarmente dopo la realizzazione a Firenze dello spettacolo *Wielopole, Wielopole* nel 1980. Ma le radici di quel fenomeno noto come "il teatro di Kantor" affondano sia nella biografia dell'artista che nelle diverse discipline artistiche di cui egli si occupò.

Gillo Dorfles, nel catalogo della mostra di dipinti e disegni di Tadeusz Kantor che si tenne nel 1990 presso la galleria romana Spicchi dell'Est, notò giustamente:

Il caso di artisti che abbiano saputo essere creativi in più d'un settore non è infrequente; ma è raro il caso di coloro che sono stati egualmente fecondi in due settori diversi e soprattutto che hanno visto contagiarsi e arricchirsi un'arte attraverso il linguaggio di un'altra. [...] È del tutto vacua e arbitraria, dunque, ogni distinzione tra pittura, scultura, disegno, messa in scena [...] perché ogni vecchia

e nuova operazione di Kantor (che quasi sempre riprende in parte quelle precedenti) è, come primo impatto [...] già un'opera "plastica".

L'appunto dell'eccellente critico e teorico dell'arte era tanto più pertinente, in quanto il nome di Kantor era apparso in Italia per la prima volta nel contesto della pittura, non del teatro. Al primo Concorso Internazionale di Film sull'Arte svoltosi durante la XXIX Biennale di Venezia nel 1958, il film *Uwaga malarstwo* (Attenzione, pittura), realizzato da Mieczysław Waśkowski e Antoni Nurzyński, ricevette una menzione per l'alto valore artistico. Il film mostrava il processo pittorico di un quadro *informel* di Tadeusz Kantor. Due anni dopo l'artista avrebbe presentato i suoi dipinti *tachiste* al padiglione polacco alla Biennale di Venezia². Senza dubbio Kantor aveva attirato l'attenzione dei critici d'arte italiani che, a quanto pare, seguivano l'evoluzione della sua pittura: infatti il 30 maggio 1968

¹ Dorfles (1990: 5–6).

² Come ha scritto Joanna Sosnowska sulla mostra nel padiglione polacco alla XXX Biennale di Venezia, alla quale oltre ai quadri di Kantor furono presentati i quadri dei coloristi: "Il suo carattere era decisamente anacronistico, l'unica innovazione fu la presentazione di sette quadri *tachiste* di Tadeusz Kantor" [in:] Sosnowska 1999: 123.



ill. 1. Tadeusz Kantor *La Sedia – Emballage*, Vela Luka, 1968



ill. 2. Mostra di Achille Perilli alla Galeria Foksal, Varsavia, 1968 (a sinistra: Adam Mauersberger, Achille Perilli, Tadeusz Kantor), foto. Eustachy Kossakowski

l'artista ottenne a Valgano il Premio Marzotto per la sua attività pittorica³.

Sempre nel 1968 Tadeusz Kantor ebbe occasione di fare amicizia con l'artista italiano Achille Perilli⁴. Fu durante un incontro fra artisti e critici dell'Europa "dell'Est" e "dell'Ovest" organizzato a Vela Luka sull'isola di Korčula. I due erano uniti dallo scetticismo sia verso l'idea dell'incontro, basata su una divisione artificiale fra arte europea dell'Est e dell'Ovest, sia verso l'idea di coinvolgere gli artisti che partecipavano all'incontro nella realizzazione di un mosaico collettivo. Kantor esprime il suo dissenso imballando con la tecnica del mosaico una sedia pieghevole che decise di collocare davanti all'opera collettiva⁵ (ill. 1).

Fra i risultati della pluriennale amicizia di Kantor e Perilli ci furono una mostra di lavori dell'artista italiano alla Galleria Foksal di Varsavia nel 1969 (ill. 2) e poi le tourné all'estero del Teatro Cricot 2. Nel 1969, su iniziativa di Perilli, il Teatro Cricot 2 fu invitato al Festival "Premio Roma" con lo spettacolo *Kurka wodna* (La gallinella acquatica)⁶. La pièce fu poi messa in scena anche a Modena e al Teatro "La Soffitta" di Bologna e, negli anni successivi, ancora a Nancy, Parigi ed Edimburgo. Questo primo viaggio di Cricot 2 in Italia fu per Kantor uno stimolo importante che lo spinse a formulare in seguito "L'idea del viaggio". Tuttavia La gallinella acquatica non fu il primo spettacolo teatrale del pittore Kantor. Proviamo dunque a seguire a grandi linee le relazioni fra la sua pratica artistica e il teatro il percorso indicato da Dorflés.

Nel teatro di Kantor non c'erano concetti come "messa in scena di una pièce" o "repertorio". Gli spettacoli, che erano tappe successive dello sviluppo di Cricot 2, erano anche atti che manifestavano la libertà di un artista che non si preoccupava di

³ Il premio fu fondato nel 1951 da una famiglia di imprenditori italiani. Inizialmente veniva assegnato ogni anno soltanto per la letteratura (agli scrittori italiani). Negli anni successivi la lista dei premiati fu allargata anche ad altri ambiti scientifici e artistici. Per la pittura fu assegnato per la prima volta nel 1953 e da quel momento poteva andare anche agli artisti stranieri. Kantor lo ottenne per i suoi imballaggi – Zarzecka (2004: 137).

⁴ Per dovere di cronaca bisogna menzionare anche il soggiorno di Tadeusz Kantor e Maria Stangret-Kantor in Italia nel 1961. Fu tuttavia un viaggio tipicamente turistico: i Kantor visitarono Roma, Firenze, Milano e l'Isola d'Elba, senza allacciare nessuna relazione con l'ambiente artistico italiano.

⁵ Stangret (1997: 14, 20).

⁶ Sugli incontri, i contatti e gli eventi ispirati dall'amicizia di Achille Perilli con Tadeusz Kantor si può leggere il già citato testo di Zarzecka (2004) e anche: Perilli (2001).



ill. 3.
Tadeusz Kantor,
Informel, 1959

dover rispettare una scadenza, di scegliere dei mezzi o una problematica particolare. Al contempo essi erano la realizzazione di idee che aprivano al teatro dei nuovi orizzonti e inducevano alla riflessione sulla sua stessa essenza. Per questo le rappresentazioni erano accompagnate da manifesti e testi teorici nei quali l'autore definiva e spiegava i motivi del suo interesse e argomentava in una prospettiva storica le conseguenze delle sue azioni. Kantor fece del teatro un campo sul quale combattere con l'arte a lui contemporanea e con le situazioni casuali che la vita portava. Vediamo dunque come si era formata la sua idea di teatro.

Lo stesso artista indicava come inizio della sua strada teatrale lo spettacolo *La Mort de Tintagiles* da Maeterlinck, che preparò quando era ancora studente, prima della Seconda guerra mondiale. Ci furono poi altri due esperienze importanti per la formazione della sua visione di teatro: *Balladyna* da Słowacki e *Powrót Odysa* (Il ritorno di Ulisse) da Wyspiański, entrambi realizzati a Cracovia nel Teatro Indipendente Clandestino durante l'occupazione hitleriana negli anni 1944–1945. Anche se negli scritti di Kantor riguardanti questi spettacoli possiamo trovare molti riferimenti a indirizzi artistici come il simbolismo, il costruttivismo o il Bauhaus, la svolta decisiva nella sua produzione verso

il sincretismo di pittura e teatro avvenne già negli anni del Cricot 2⁷.

Alla fine del 1955 Tadeusz Kantor fondò insieme a Maria Jarema e Kazimierz Mikulski il Teatro Cricot 2, il cui nome (l'anagramma della parola 'circo') e la filosofia si rifacevano al teatro artistico di prima della guerra. Cricot 2 inaugurò la sua attività il 12 maggio 1956 alla Dom Plastyków (Casa degli artisti visuali) di Cracovia con lo spettacolo *Mątwą* (La seppia) di Stanisław Ignacy Witkiewicz per la regia di Kantor e con i costumi di Maria Jarema. Nelle prime esibizioni di Cricot 2, Tadeusz Kantor aveva principalmente il ruolo di regista. Nei programmi e nelle locandine che si sono conservati si nota la divisione dei ruoli, sul modello dei teatri professionali, fra costumista, scenografo e regista. Tuttavia c'era una differenza fondamentale. Qui gli spettacoli erano creati da artisti la cui attività non si limitava a un ambito ristretto della scena professionale. Pittori, scultori, artisti visuali, poeti portavano nel mondo del teatro un soffio nuovo, traducendo nel linguaggio scenico le problematiche delle rispettive arti. Un esempio possono essere alcuni costumi di Maria Jarema che si sono conservati e che oggi vengono esposti nelle mostre di pittura come altrettanto significative realizzazioni artistiche.

⁷ Vedi Kantor (2005).

A metà degli anni Cinquanta, nella pittura di Tadeusz Kantor ci fu una metamorfosi radicale. L'artista iniziò a creare quadri chiamati da lui *informel*, che nel processo di creazione dell'opera ammettevano il caso e la spontaneità dell'azione espressiva della materia (ill. 3). L'astrazione lirica diede a Kantor l'idea di trasportare sul terreno del teatro alcune questioni pittoriche che lo interessavano, come il ruolo della materia, la spontaneità del gesto, l'automatismo, il caso.

Nel 1961 realizzò al Teatro Cricot 2 lo spettacolo di Witkiewicz *In un piccolo maniero* (*W małym dworku*) e per l'occasione annunciò il manifesto "Teatro Informale"⁸. Le regole del palcoscenico richiedevano una concretizzazione specifica per quella fluidità, quella mancanza di forma e quella mutevolezza che caratterizzano la materia. Anche azioni della pittura come versare, spruzzare e spremere il colore dovevano trovare la loro controparte nei mezzi espressivi propri della creazione teatrale. Nel manifesto, l'artista spiega di aver scoperto che gli oggetti possono trovarsi in una forma di transizione fra lo stato fisico e quello fluido della materia e che essi possono essere utilizzati in azioni sceniche che mostrano la realtà della materia. Fra questi oggetti possono esserci, ad esempio, stracci, cenci, sacchi, brandelli, ecc. La recitazione, il testo della pièce, i costumi e gli oggetti di scena vengono subordinati al nuovo linguaggio espressivo. Nello spettacolo gli attori venivano messi in un armadio, diventando parte di una materia senza soggetto, come dei simulacri indefessi. (ill. 4) Il luogo e la situazione in cui si trovavano provocavano movimenti lontani dai comportamenti che solitamente avvengono sulla scena. Allo stesso tempo, i frammenti del testo che pronunciavano erano accompagnati da stati emotivi che scaturivano dal movimento (rabbia, spasmi, piacere, rabbia, follia, ecc.) e non avevano niente a che fare con la "recitazione", con il "calarsi nel ruolo", con l'"immedesimazione" psichica con il personaggio.

Con *In un piccolo maniero* Kantor inaugurò un nuovo indirizzo nello sviluppo di Cricot 2 e al tempo stesso assegnò al teatro moderno il compito di misurarsi con la situazione attuale nell'arte. Con la creazione del Teatro Informale, fu precursore assoluto nell'incorporare nel teatro l'idea di quella corrente artistica e, allo stesso tempo, si mise sulla linea di quei riformatori del teatro che negli anni

precedenti avevano creato spettacoli nello spirito del Costruttivismo, del Dadaismo o del Surrealismo. Si rifece anche alle sue scoperte del periodo dell'occupazione nazista, come il gioco fra la realtà e l'illusione del palcoscenico. Prevedeva che gli attori stessero in un armadio appesi alle grucce e si trovassero così in una certa realtà concreta che imponeva un comportamento non soggetto a una regia. L'introduzione del caso – la realtà della vita – comprometteva quell'illusione, ben presente nelle opere teatrali tradizionali, per cui il palcoscenico si identificava con la matrice letteraria fittizia del tempo e del luogo dell'azione. Inoltre Kantor appariva già nel ruolo di artista teatrale craighiano, come colui che crea un'opera autonoma, integralmente equilibrata nelle parti che la compongono e dipendente in tutti i suoi dettagli dal suo demiurgo.

L'attività di pittore e quella teatrale, portate avanti parallelamente, comportarono la reciproca compenetrazione di esperienze, legando l'arte di Kantor a un tema comune. L'assenza teatrale di forma, rappresentata da oggetti che, come lui stesso diceva, si trovavano in uno stato prossimo al passaggio alla materia (stracci, sacchi) trovava espressione in dipinti che iniziavano a evolvere verso il figurativo. L'abbandono definitivo dell'astrazione richiedeva una ridefinizione del rapporto con l'oggetto e una ridefinizione del concetto di opera d'arte. Questo portò l'opera dell'artista cracoviano verso una situazione che lui adorava, ossia verso un momento di crisi in cui tutto doveva ripartire da zero.

Nel 1961, nel saggio *Cos' (Qualcosa)*⁹, Kantor descrisse un incontro con un clochard. Vestito in modo bizzarro con diversi mantelli, stracci, cappelli e sciarpe, portava con sé tutto ciò che possedeva. Quel genere intriso di sporcizia sembrava completamente inaccessibile a chi lo circondava, autosufficiente, esistente soltanto nella sua realtà, chiusa agli altri. Affascinato da questa situazione, Kantor decise di vestire gli attori del suo nuova pièce *Wariat i zakonnica* (Il pazzo e la monaca), tratto da Witkiewicz, con i costumi dei clochard. (ill. 5) In occasione della prima, che ebbe luogo l'8 giugno 1963, annunciò il manifesto del "Teatro Zero", che nel titolo portava la dicitura "Teatro autonomo"¹⁰.

Nella nuova produzione, quasi tutto il palcoscenico era occupato da una "macchina annientante", fatta da una pila di vecchie sedie pieghevoli in le-

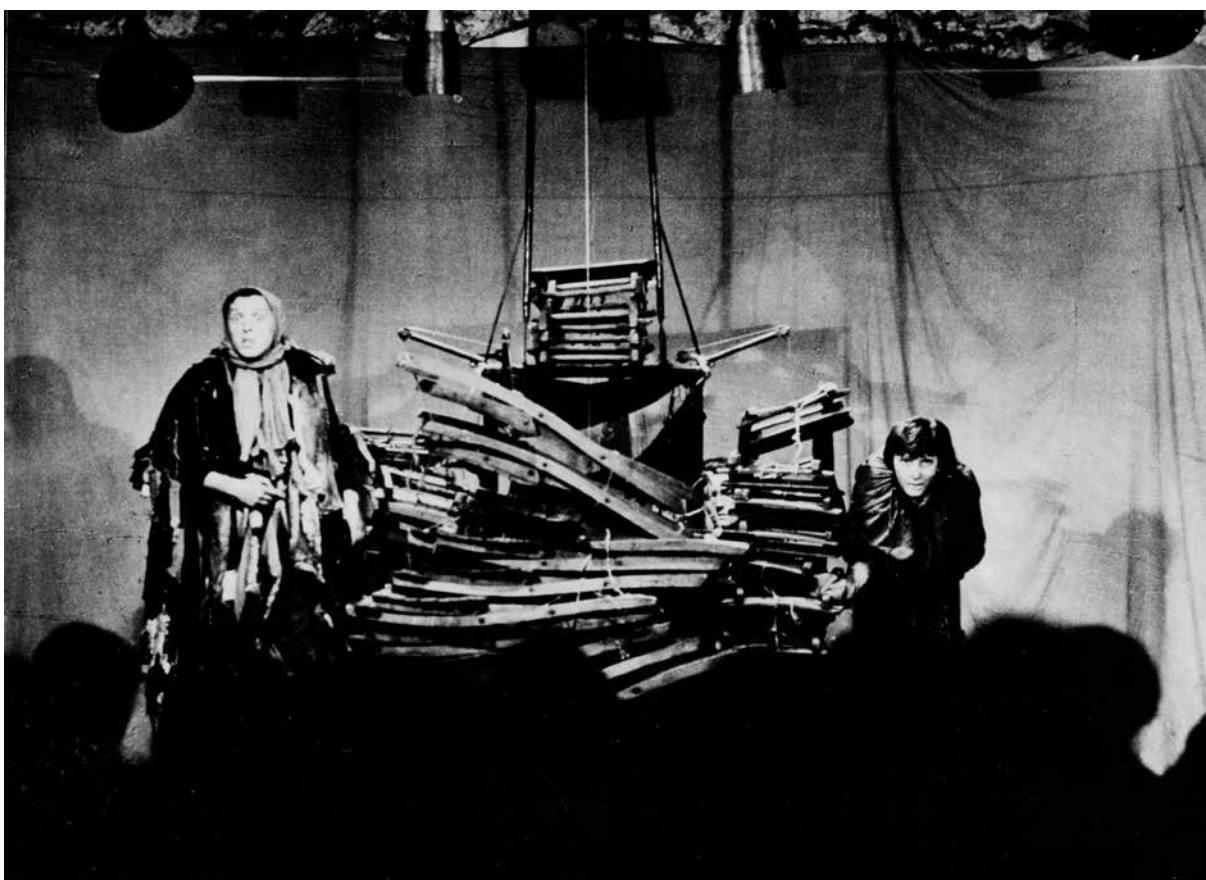
⁸ Kantor (2005: 189–191).

⁹ Kantor (2005: 297).

¹⁰ Kantor (2005: 233–243).



ill. 4. *In un piccolo maniero* di Witkiewicz, Teatro Cricot 2, Galeria Krzysztofory, Cracovia, 1961, foto. Aleksander Wasilewicz



ill. 5. *Il pazzo e la monaca* di Witkiewicz, Teatro Cricot 2, Galeria Krzysztofory, Cracovia, 1963



ill. 6.
Macchina aneantizzante, 1963,
 foto. Jacek M. Stokłosa

gno (ill. 6). Legate tra loro con corde e fili, tenute insieme da una struttura metallica e da blocchi, venivano messe in movimento in modo s coordinato da un attore nascosto all'interno della costruzione. Una cosa assurda, se la consideriamo in relazione alla sua funzione; ma essa aveva il ruolo di distruggere l'illusorietà della recitazione degli attori. Essi, per poter apparire in scena e pronunciare le loro battute, dovevano infatti conquistarsi a fatica almeno un pezzetto di spazio libero. Sia il testo che le azioni degli attori venivano portati vicini al "livello zero". Dovevano recitare a voce bassa, come se fossero sotto costrizione, apatici, scoraggiati, distratti, annoiati. Le parti comiche si intrecciavano con frammenti drammatici. In una scena, ad esempio, il Pazzo diceva una cosa all'individuo più vicino e quello la ripeteva cambiando leggermente le informazioni come nel gioco del telefono senza fili. Quando la frase raggiungeva la Monaca, aveva un significato completamente deformato.

Intanto nella pittura Kantor recuperava gli oggetti e le figure umane. Esse tornavano nei dipinti,

ma non nell'illusorietà di una forma naturalistica, bensì nascoste, imballate in buste, borse, vestiti (ill. 7). Gli imballaggi che assorbivano l'immaginario del pittore trovavano naturalmente un'espressione nel teatro. Nel 1966 Kantor preparò con degli attori tedeschi una nuova versione del suo spettacolo del 1961 *In un piccolo maniero*, intitolata *Der Schrank* (L'armadio)¹¹. La prima ebbe luogo a Baden-Baden il 7 marzo 1966, dove solo un mese prima, alla Staatliche Kunsthalle, Kantor aveva esposto gli imballaggi del 1964–65 in una mostra personale¹². Nell'allestimento tedesco gli attori recitavano mescolati a dei sacchi, con chiaro riferimento agli imballaggi (ill. 8). "L'armadio", accompagnato dal manifesto "Teatro totale" (*Komplexes Theater*), fu applaudito dalla critica tedesca, come si vedeva dalle recensioni apparse nei giornali, e la compagnia fu invitata a esibirsi a Essen, Bochum,

¹¹ Kantor (2005: 213–215).

¹² Kantor (2000: 75).



ill. 7.
Tadeusz Kantor,
Emballage, Enveloppe V,
1966

Heidelberg e Monaco. Fu il primo successo teatrale di Tadeusz Kantor all'estero.

Nell'aprile 1968 alla galleria Krzysztofory di Cracovia Kantor presentò lo spettacolo *Kurka wodna* (La gallinella acquatica) di Witkiewicz. Nel manifesto intitolato "*Teatro dell'happening*" (*Teatr happeningowy*)¹³ che accompagnava la prima, l'artista spiegava che l'avanguardia in teatro era possibile e non si trattava di trasferire esperimenti pittorici sul palcoscenico, bensì di creare un procedimento artistico libero da barriere convenzionali. Lo spettacolo era ambientato in un autentico caffè e sfruttava in parte oggetti ed eventi "pronti all'uso". Gli attori, in costumi da clochard, da pellegrini e da mendicanti, recitavano tra il pubblico seduto ai tavoli, serviti da veri camerieri. I protagonisti del dramma di Witkiewicz portavano con sé valigie e zaini giganteschi, in cui nascondevano un bagaglio composto dai loro vizi, misfatti e manie, che si manifestavano attraverso strani comportamenti (ill. 9).

La gallinella acquatica fu il primo spettacolo di Cricot a essere mostrato a un pubblico straniero. Esso fece nascere anche l'idea del viaggio, che divenne "contenuto, metodo e pratica" dell'arte di Kantor. Il viaggio è – come la creatività – la promes-



ill. 8. *Der Schrank* (L'armadio), 1966

¹³ Kantor (2005: 384–385).



ill. 9. *La gallinella acquatica* di Witkiewicz, Teatro Cricot 2, Galeria Krzysztofory, Cracovia, 1967

sa dell'ignoto, il gusto dell'avventura e del rischio, il disprezzo per la stabilità. Nel clochard e nell'attore, Kantor vedeva figure erranti, che non si separano quasi mai dal proprio bagaglio (ill. 10).

Per l'artista di Cracovia l'happening era un metodo da applicare sia all'arte che al teatro. Grazie ad esso poteva mantenere l'integrità delle proprie attività, senza la necessità di andare verso una creazione pittorica e teatrale artificiale. Quando Kantor, riferendosi alla propria attività teatrale, diceva di "lavorare con la realtà nella realtà", aveva in mente l'idea, che da tempo era latente nel suo teatro, di annettere sulla scena la realtà per combattere l'illusione. L'happening si rivelò dunque un alleato ideale. Alterando il rapporto tra artista e pubblico nelle arti visive, poteva dare una scossa alla posizione dello spettatore in teatro.

Nell'agosto 1969, Kantor realizzò per la televisione di Saarbrücken a Bled, in Jugoslavia, una serie

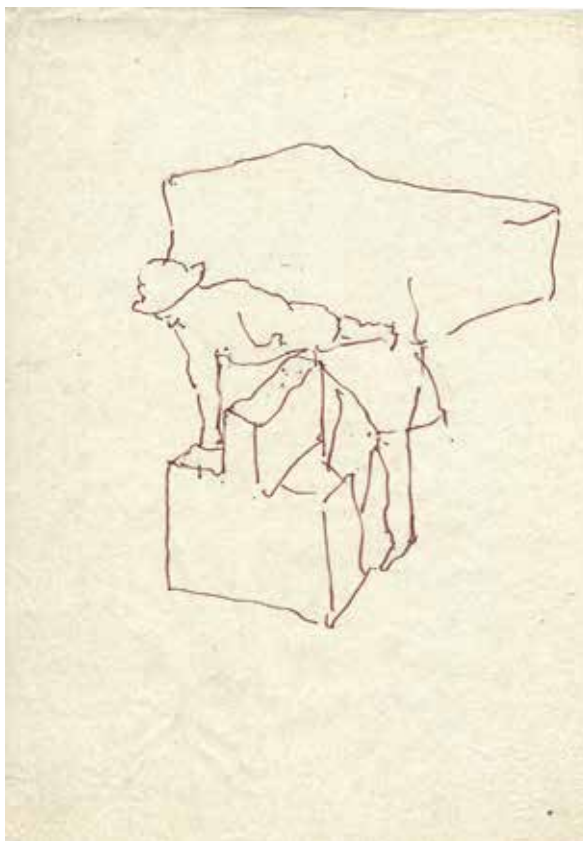
di happening/azioni sceniche che chiamò "*Teatr i*" (dal francese *impossible*)¹⁴. Gli attori della "troupe itinerante" eseguivano le scene della pièce *In un piccolo maniero* ogni volta in uno scenario diverso: alla stazione ferroviaria, in un salotto borghese, in un casinò, su un massiccio alpino, su una spiaggia al mare. L'artista cracoviano conferì alle scene l'imprevedibilità tipica dell'happening, ad esempio facendo entrare nel salotto un gregge di pecore e delle galline scatenate nel casinò pieno di fieno. Queste situazioni eccentriche, impossibili da realizzare nella vita reale, consistevano in azioni ordinarie che, se fossero avvenute separatamente, nel "suo posto", non sarebbero state niente di speciale. L'iniziativa jugoslava dimostrò che i metodi dell'happening derivavano anche dalla teoria del teatro di Kantor,

¹⁴ Kantor (2005: 428–434).

dalle esperienze del Teatro Informale e del Teatro Zero.

Kantor cercò di indirizzare la partecipazione spontanea del pubblico verso la creazione, in diversi modi, di eventi, sul terreno del teatro. In *La gallinella acquatica* utilizzava camerieri che prendevano le ordinazioni dagli spettatori seduti ai tavolini di un caffè. Ne *Teatr niewidzialny* (Il teatro invisibile) riuscì a creare un effetto ancora più sorprendente. Quando, nel settembre 1971, partecipò al primo Atelier de Théâtre Experimental di Dourdan, vicino a Parigi, portò con sé parte della troupe di Cricot 2. A Dourdan presentò gli happening *Pralnia* (La lavanderia) e *Lekcja anatomii Rembrandta* (La lezione di anatomia di Rembrandt) (ill. 11), oltre a diverse azioni teatrali che realizzavano l'idea del "Teatro invisibile"¹⁵. Il "Teatro invisibile" si basava sull'uso dell'interferenza degli atti recitativi nella realtà della vita. Gli attori ripetevano azioni banali e quotidiane, innescando un processo di amplificazione che le portava all'assurdo. Ad esempio, uno di loro camminava per la città portando con sé delle enormi valigie. C'erano eventi non annunciati da nessuna parte che raccoglievano spettatori casuali, inconsapevoli di essere un pubblico teatrale. Questi eventi talvolta suscitavano negli spettatori preoccupazione e li spingevano ad agire. L'individuo sospetto con le valigie incuriosì talmente la gente che fu segnalato alla polizia. Le guardie che lo trattenero chiedendo spiegazioni diventarono così partecipanti imprevisti all'evento (ill. 12). Il "Teatro Invisibile" portò avanti il problema della ricerca di spazi nuovi per la realtà dell'azione scenica. A differenza di quanto fece in "Teatro i", qui Kantor non utilizzò un testo letterario. Tuttavia, nel "Teatro Invisibile" vi sono tracce delle questioni legate al concettualismo che all'epoca occupavano la mente dell'artista cracoviano.

Nel 1973, il Teatro Cricot 2 presentò lo spettacolo *Le bellocie e i cercopitechi* (Nadobnisie i koczodany) di Witkiewicz. Come nel caso dei precedenti debutti, la nuova rappresentazione fu accompagnata da un testo teorico di Tadeusz Kantor: *Teatr Niemożliwy* (Il teatro impossibile)¹⁶, che annunciava una nuova fase nello sviluppo di Cricot. Nel manifesto l'artista affermava con forza che per lui il teatro è un'arte e questo implica conseguenze di vasta portata, perché un uomo di teatro, in



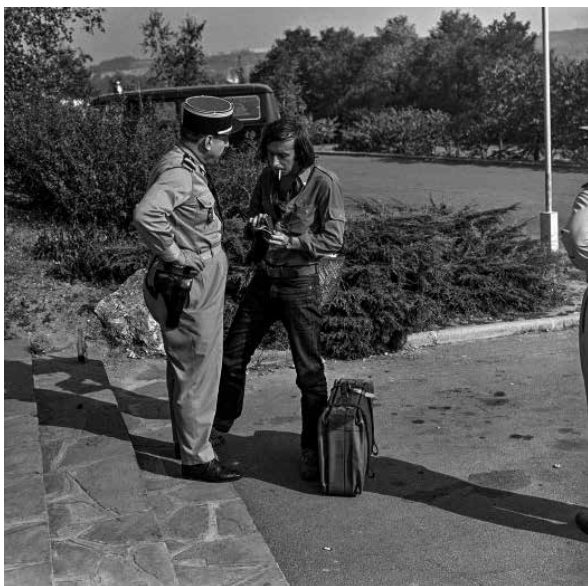
ill. 10. Edgar Wałpor (*La gallinella acquatica*), 1967



ill. 11. Tadeusz Kantor, *La lezione di anatomia di Rembrandt*, happening, Galeria Foksal, Varsavia, 1969, foto. Piotr Barącz

¹⁵ Kantor (2000: 83).

¹⁶ Kantor (2005: 540–561).



ill. 12. Andrzej Turowski e i gendarmi, Dourdan, 1971, foto. Jacek M. Stokłosa



ill. 13. *Le belleccie e i cercopitechi* di Witkiewicz, Teatro Cricot 2, Galeria Krzysztofor, Cracovia, 1973, fot. Jacek M. Stokłosa

quanto artista, è impegnato nel portare avanti un'idea di arte moderna con piena consapevolezza dei suoi scopi e delle sue funzioni. L'artista precisava che non era una questione di utilizzare le conquiste dell'arte moderna, ma di inserire il teatro in un discorso modernista sulla base di una collaborazione a pieno diritto.

All'inizio degli anni Settanta, il lavoro di Kantor si trovò ancora una volta in un punto critico. Le nuove tendenze emerse nelle arti visive avevano svalutato l'importanza del carattere dell'opera in quanto oggetto. Il concettualismo aveva eliminato del tutto la concretezza materiale come categoria di valore. Quello che contava era il *concept*, l'idea. La realizzazione dell'idea e la sua forma non avevano alcun significato, anzi non era neanche detto che dovessero esistere. Kantor si avvicinò alle teorie formulate dai concettualisti con grande riserva. Apprezzava il carattere intellettuale della proposta concettuale, ma si opponeva al completo abbandono dell'oggetto, pensando che ciò avrebbe portato alla fine della pittura. Riteneva che la nuova teoria richiedesse un'espressione del proprio atteggiamento nei suoi confronti, a maggior ragione da parte di un artista veramente impegnato nell'evoluzione dell'arte. Naturalmente, nel caso del suo lavoro, la lotta con il concettualismo doveva svolgersi parallelamente nei campi della pittura e del teatro.

Nel "Teatro impossibile" la struttura del processo doveva sostituire lo spettacolo, cioè l'effetto del lavoro dell'artista. Kantor spiegava che non gli interessava mostrare il dietro le quinte della creazione, della preparazione dello spettacolo, come nel caso di *Wystawa Popularna* (La mostra popolare)¹⁷, bensì il processo stesso attraverso il quale l'opera avviene in presenza degli spettatori. La proprietà più importante di un processo è il suo percorso, non il suo esito, e quindi lo spettacolo doveva essere costruito con elementi che non avrebbero portato a una conclusione logica. Le azioni dovevano essere completamente inutili, senza uno scopo e inefficaci, spingendo l'intero procedimento verso l'infinito, verso l'impossibile. Gli attori, privati della loro funzione naturale – l'interpretazione di un personaggio fittizio – dovevano rivelare la propria condizione di falsari che imitano altri. Collegati a oggetti del rango più infimo, si concentravano sulla dimostrazione dell'unicità della loro condizione in situazioni di vita naturale, come clown circensi, giocolieri, acro-

¹⁷ Kantor (2005: 540–561).

bati. Le loro azioni, dirette “verso il nulla”, si svolgevano simultaneamente, rendendo impossibile per il pubblico cogliere e leggere l’insieme. Il processo, chiuso nel proprio circuito e senza la possibilità di una ricezione, doveva assomigliare a una partita di cui nessuno sapeva dire il risultato. Gli attori diventavano giocatori, mentre gli spettatori diventavano tifosi che si identificavano con i giocatori e quindi anche potenziali giocatori.

In *Le bellocchie e i cercopitechi* Kantor, come luogo per l’azione degli attori, individuò il guardaroba e l’atrio del teatro. Gli spettatori entravano attraverso una costruzione di metallo in un guardaroba con dei ganci da macellaio e delle normali grucce. All’ingresso venivano attaccati senza troppe cerimonie da una coppia di guardarobieri (uno dei quali assomigliava al direttore di un mattatoio e l’altro a un travestito), che gli toglievano le giacche in maniera maleducata. Il pubblico entrava in una sala d’attesa con la porta d’ingresso del teatro chiusa. Dietro la porta pareva svolgersi la rappresentazione vera e propria della pièce di Witkiewicz, ma il pubblico raggruppato nell’atrio non la poteva vedere. Poteva vedere solo gli attori che uscivano di scena e, uniti in un rapporto simbiotico con gli oggetti di scena e i propri costumi – dai quali spuntavano seni aggiuntivi, teste, mani, ruote di bicicletta – si impegnavano in attività collegate a questi oggetti oppure ripetevano frammenti dei rispettivi ruoli. Un “Uomo con il bagaglio scandaloso” (ill. 13) di tanto in tanto, in maniera maniacale, estraeva uno scheletro dalla sua valigia per poi rimetterlo accuratamente a posto, mentre un “Uomo con due gambe in più” faceva una dimostrazione di tutti i vantaggi che inaspettatamente poteva trarre dalla sua bizzarra anatomia (ill. 14).

In questo spettacolo Kantor apparentemente si rifaceva all’arte concettuale, perché la corretta realizzazione scenica della pièce di Witkiewicz era diventata una cosa ininfluente. Tuttavia sottolineava con forza l’importanza dell’oggetto e dell’attore come essenza del suo teatro. Oggetti comuni e oggetti di scena si fondevano con l’organismo umano vivente per formare dei bio – oggetti di nuova qualità artistica. L’oggetto abbandonato dall’attore diventava un relitto con valori formali ed estetici che avevano poco a che fare con il teatro. E, al contrario, l’attore si identificava anche grazie all’oggetto.

Le bellocchie e i cercopitechi era anche una *summa* delle scoperte e delle fasi di sviluppo del teatro di Kantor fino a quel momento. Nelle azioni segnate



ill. 14. Uomo con due gambe in più (*Le bellocchie e i cercopitechi*), Teatro Cricot 2, Glasgow, 1973, foto. Lesly Hamilton

dal caso o dal gioco con gli oggetti c’erano le tracce del *Teatr informel* e del *Teatr Zero*. I guardarobieri che arruolano il pubblico per creare il “Coro dei Mandelbaum” o la scelta del luogo in cui sarebbero dovute avvenire le azioni sceniche testimoniavano la vicinanza al *Teatr Happeningowy*, al *Teatr ‘i’* e al *Teatr Niewidzialny*.

Naturalmente, questi sono solo alcuni dei riferimenti alle acquisizioni del lavoro di Kantor. Se ne potrebbero citare molti altri, allargando ad esempio il repertorio con gli imballaggi e gli spostamenti. Ma è più importante notare che lo spettacolo è stato l’ultimo in cui sono apparsi temi provenienti dal mondo delle tendenze artistiche attuali. È stato presentato anche a Roma nel 1974¹⁸ (ill. 15).

¹⁸ Alla versione romana dello spettacolo presero anche membri del Gruppo Altro, fondato da Perilli, che nel 1979 fu invitato al Club Stodoła di Varsavia. Nel ruolo di uno dei Mandelbaum c’era, fra l’altro, il fratello di Dino Martinis, fratello gemello di Romano (Zarzecka (2004: 139).



ill. 15. *Le belloccie e i cercopitechi* di Witkiewicz, Teatro Cricot 2, Edinburgh, 1973. Foto: George Oliver

Bibliografia

Dorfles 1990 = Gilio Dorfles, „Kantor” in: *Kantor* 1990: 5–6.

W cieniu krzesła 1997 = *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Tomasz Gryglewicz (a cura di), Universitas, Kraków 1997.

Kantor 1990 = Tadeusz Kantor, *Opere dal 1956 al 1990, Roma, 11 giugno -20 luglio*, Galleria Spicchi dell'Est, Roma 1990.

Kantor 2000 = Tadeusz Kantor, *Wędrowka*, Cricoteka Kraków 2000.

Kantor 2005 = Tadeusz Kantor, *Pisma*, vol. 1: *Meta-morfozy. Pisma o latach 1934–1974*, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005

Perilli 2000 = Achille Perilli, *Kantor ab ovo*, *Tadeusz Kantor. Teatr Cricot 2*, Odepius, Torino 2000.

Perilli 2001 = Achille Perilli, *Kantor ab ovo* in: *Tadeusz Kantor. Teatr Cricot 2*, catalogo della mostra, Oedipus, Salerno-Milano 2001.

Sosnowska 1999 = Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999

Stangret 1997 = Lech Stangret, „Krzesła Tadeusza Kantora” in: *W cieniu krzesła* 1997: 14, 20.

W cieniu krzesła 1997 = *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Tomasz Gryglewicz (a cura di), Universitas, Kraków 1997.

Zarzecka 2004 = Natalia Zarzecka, „Tadeusz Kantor we Włoszech”, *Zarządzanie w kulturze* 5 (2004): 137.

Tadeusz Kantor: Painting and Cricot 2 Theatre

Tadeusz Kantor's connections with Italy have been the subject of numerous journal papers, essays, in-depth analyzes, and extensive publications, both in Poland and Italy. The vast majority of them concern the Polish artist's theatrical activities, identified mainly with the most famous performances of the Cricot 2 Theatre, starting with *The Dead Class*. Nevertheless, Kantor's name first appeared in Italy in the context of painting, not theatre. At the 1st International Art Film Competition held during the 29th Venice Biennale in 1958, Mieczysław Waśkowski and Antoni Nurzynski's *Attention: Painting*, a film showing Kantor in the process of working on an Informalist painting, received a honorary mention for high artistic merit. Two years later, Kantor presented his Tachist paintings in the Polish Pavilion at the 30th Venice Biennale. He clearly attracted the attention of Italian art critics who must have followed the evolution of his painting, because on 30 May 1968 in Valgano, Kantor was awarded the Premio Marzotto prize for his painting work.

Also in 1968, Tadeusz Kantor had the opportunity to make friends with the Italian artist Achille Perilli. They struck a common chord during a meeting of artists and critics from "eastern" and "western" Europe, organized in Vela Luka on the island of Korčula in then Yugoslavia.

Kantor and Perilli's close friendship first resulted in an exhibition of latter's works at the Foksal Gallery in Warsaw in 1969, and then led to the first foreign tour of the Cricot 2 Theatre. On Perilli's initiative, in 1969 the Cricot 2 Theatre was invited to the Premio Roma Festival in Rome with the play *The Water Hen*. The performance was then shown in Modena and at the La Soffitta in Bologna, and in the following years also in Nancy, Paris, and Edinburgh. This first Cricot 2 trip to Italy became a major impulse for Kantor in formulating his later *Idea of the Journey*.

There was neither 'repertoire' nor 'staging' in Kantor Theatre. Performances, constituting the following stages of Cricot 2 development, were expressing the freedom of the creator not restrained by any terms, choice of means or determined problems. In the same time they were the idea completion, opening new horizons to the theatre and evoking reflection on its nature. That is why performances were accompanied by manifestos and theoretical deliberations, where the author defined and explained the reasons for his passion and justified the outcomes of his action in the perspective of historical development. Kantor made the theatre the field of struggling with art and events that came with his life.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Romano Martinis

Un ricordo di Tadeusz Kantor

Sono stato invitato a questo convegno per raccontarvi, nei miei ricordi di fotografo, la storia dell'incontro tra Achille Perilli e Tadeusz Kantor che avvenne in Jugoslavia presso l'isola di Korciula. Comunque, per arrivare a questo incontro bisogna iniziare con i fatti che accadevano nel '68. In quell'anno alla Biennale di Venezia ci fu una grande contestazione: tra gli iniziatori di queste proteste vi furono i due pittori Achille Perilli e Gastone Novelli, i quali girarono le loro opere contro il muro, rifiutandosi di esporle pur non abbandonando la Biennale. Un poeta francese, credo fosse l'attaché culturale dell'ambasciata di Francia in Italia, Jean Clarence Lambert, aveva organizzato presso l'isola di Korciula un incontro tra grandi architetti e pittori europei tra cui Kantor e Perilli; di questo evento rimane memoria in un grande mosaico collettivo nell'area del porto.

Achille Perilli era molto attratto dai fermenti culturali dell'Europa orientale, anche in ragione di un fatto precedente: assieme al futuro grande slavista Angelo Maria Ripellino, aveva compiuto un viaggio a Praga nel primissimo dopoguerra in occasione del Festival internazionale della gioventù democratica; forse da qui Ripellino inizia il suo

straordinario percorso di ricerca sulla grande cultura dell'Europa orientale.

Pur appartenendo a due filoni pittorici e artistici abbastanza distanti, si stabilì tra Perilli e Kantor dapprima una reciproca curiosità, in seguito una solida amicizia.

Perilli, dopo questo incontro, invece di rientrare in Italia, compì un viaggio in Romania per vedere la *Colonna senza fine* di Constantin Brancusi a Targu Jiu, poi continuò il viaggio sino a Cracovia, molto interessato alla personalità di Tadeusz Kantor. Ritornato a Roma, contattò subito Palma Buccarelli, l'allora direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e il critico teatrale Gerardo Guerrieri, proponendo loro di invitare Kantor alla Rassegna teatrale Premio Roma; di conseguenza Kantor viene invitato a Roma. Nella corrispondenza tra Perilli e Kantor si può capire che l'opera presentata, *La gallinella acquatica*, fosse una performance ricavata da un'opera di Stanisław Ignacy Witkiewicz che Kantor dilata e ristruttura con i ritmi e gli spazi di un'opera teatrale: questo spettacolo vincerà il Premio Roma (ill. 1-2). Eravamo quattro gatti. Tra l'altro, per puro caso, furono anche le mie prime foto di uno spettacolo teatrale, poichè stavo iniziando allora la professione di fotografo, provenendo da



ill. 1. Romano Martinis, Scena dalla *Gallinella acquatica* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1969, nella foto Ennio Morricone



ill. 2. Romano Martinis, Scena dalla *Gallinella acquatica* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1969



ill. 3. Romano Martinis, Una scena da *Le bellocce e i cercopitechi*, 1974



ill. 4. Romano Martinis, Una scena da *Le bellocce e i cercopitechi*, 1974; tra il pubblico Achille Perilli



ill. 5. Romano Martinis, Tadeusz Kantor durante lo spettacolo *Le bellocce e i cercopitechi*, 1974

un'attività tecnica in grandi cantieri stradali. Il Premio Roma, vinto da Kantor, lasciò un grosso segno. Come curiosità, in queste immagini e anche in successivi spettacoli, si possono riconoscere tra il pubblico alcuni personaggi molto importanti per la cultura italiana, come Ennio Morricone e Ripellino.

Aveva inizio in quegli anni un cambiamento sempre più accentuato dei percorsi culturali, le frontiere iniziavano ad aprirsi anche in modo simbolico; pochi anni dopo Kantor ritornerà a Roma con lo spettacolo *Le bellocce e i cercopitechi* e rivincerà il Premio Roma, sempre alla Galleria d'Arte Moderna (ill. 3-5).

Alcuni anni fa ho segnalato gli spazi in cui Kantor eseguì i suoi spettacoli che coincidono con l'attuale sala della biblioteca della GNAM.

Continuando a seguire fotograficamente gli spettacoli di Kantor, mi son reso conto di non avere mai visto e goduto uno spettacolo come spettatore. La rappresentazione teatrale si sviluppa attraverso linguaggio, percorsi ritmici e movimenti, mentre la fotografia è essenzialmente un codice statico, per cui vi è una grossa difficoltà a dare il senso dell'an-

damento di uno spettacolo attraverso le immagini. Gordon Craig sosteneva che il teatro non è un'opera d'arte, perché mentre l'opera d'arte una volta terminata è stabile per sempre, il teatro si modifica ad ogni rappresentazione a seconda degli umori del regista e degli attori: di qui la teoria di Craig dell'Ubermarionette. Vorrei ora raccontarvi alcuni aneddoti per i quali mi è sembrato che Kantor sia stato uno dei rari autori, che, con il suo ipercontrollo dello spettacolo, si sia avvicinato a questa teoria (Ubermarionette).

Molte situazioni nascevano per caso, come quando, in compagnia di Tadeusz e di mio fratello Luciano in via dei Condotti a Roma, eravamo alla ricerca di fogli per doratura che gli per le sue opere; in quel momento, ad un incrocio, passarono due operai con un'enorme cornice dorata, Tadeusz sotto la canicola romana cominciò ad agitarsi con plateali gesti meccanici al punto che pensammo fosse colto da un malore; questo episodio, nato dal caso, si ritroverà codificato nello spettacolo *La classe morta* con l'immagine della finestra della scuola fatiscente di Danzica commentata con la frase "Non si guarda impunemente da questa finestra". (ill. 6-9)

Tempo dopo davano uno spettacolo a Villa Torlonia a Roma; nell'occasione avevo invitato l'amico e poeta Leonardo Zanier (che continuò anche dopo anni a ricordarmi l'emozione di quella serata) e partecipai finalmente all'evento come puro spettatore... senza macchina fotografica. Eravamo seduti a un angolo della prima fila, all'improvviso scoppia un temporale ed una goccia d'acqua inizia a cadere inesorabile al limite dello spazio teatrale; a scena vuota Kantor arriva molto irato e chiama i due gemelli e comincia ad indicar loro il buco nel soffitto; i gemelli, con gesti meccanici e sincronici, cominciano a seguire il percorso della goccia in caduta; Kantor si ritira un po' in disparte, li guarda, intuisce nei loro movimenti un'azione teatrale, e con uno dei suoi famosi gesti su questo dà inizio allo spettacolo. Passano anni e al Beauborg di Parigi Kantor presentava *Io non tornerò più qui*; all'inizio dello stesso spettacolo, a scena vuota, si vedeva una tinozza d'acqua con uno straccio appoggiato e con il rumore registrato di una goccia d'acqua che cadeva e implacabile scandiva il tempo per l'avvio dello spettacolo. (ill. 13-15)

La classe morta, che diventerà una delle massime opere teatrali del '900, ebbe una travagliata gestazione: Kantor era macerato da profondi dubbi che



ill. 6. Romano Martinis, Tadeusz Kantor e il pubblico de *La classe morta*, 1975



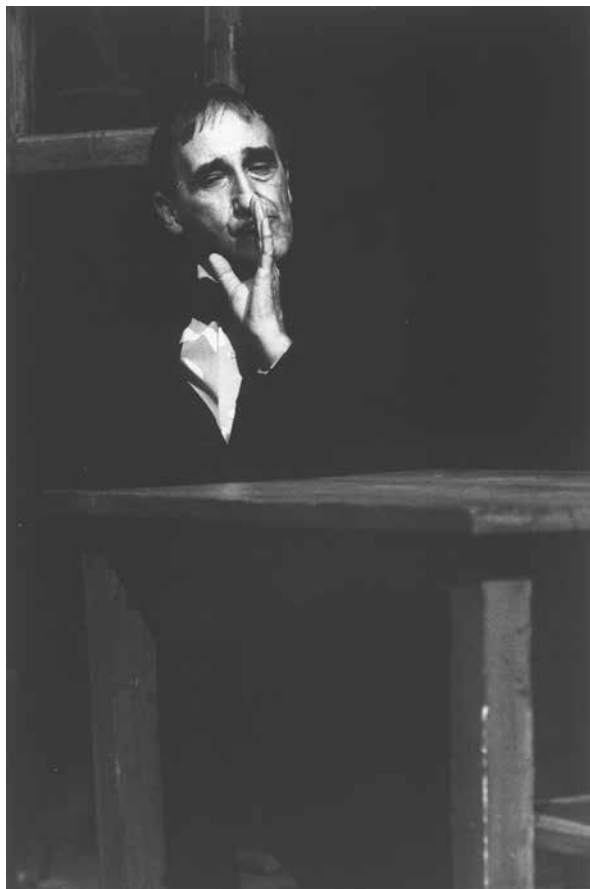
ill. 7. Romano Mortinis, *La classe morta* di Tadeusz Kantor, 1975



ill. 8. Romano Mortinis, *La classe morta* di Tadeusz Kantor, 1975



ill. 9. Romano Mortinis, *La classe morta* di Tadeusz Kantor, 1975



ill. 10. Romano Martinis, Tadeusz Kantor durante lo spettacolo *Wielopole, Wielopole*, 1980

si possono ritrovare anche nel carteggio epistolare tra lui e Achille Perilli.

Ad opera quasi completata, il caso volle che si stesse svolgendo a Cracovia un congresso con la presenza dei massimi critici teatrali internazionali; Kantor chiese loro se volessero assistere all'opera che stava per mettere in scena. A fine spettacolo ci fu un quarto d'ora di silenzio assoluto, Kantor stesso mi raccontò che da questo silenzio intuì di aver realizzato un capolavoro, infatti dopo questa sospensione, in cui gli spettatori erano come paralizzati, scoppiò un enorme applauso.

La classe morta fu uno spettacolo che ebbe più di trecento tournè nel mondo; a mio avviso, uno spettacolo profondamente permeato di cultura polacca che riesce ad essere compreso e a riscuotere un enorme successo fino alla lontana Australia, che utilizza un linguaggio universale che oltrepassa le diversità culturali per toccare il profondo del sentire umano.

Dopo il grande successo de *La classe morta*, il Comune di Firenze gli finanziò una nuova opera nella quale sarebbero stati coinvolti anche giovani attori italiani.



ill. 11. Romano Martinis, *Wielopole, Wielopole*, 1980



ill. 12. Romano Martinis, *Wielopole, Wielopole*, 1980



ill. 13. Romano Martinis, Scena da *Non tornerò più qui*, 1988



ill. 14. Romano Martinis, Scena da *Non tornerò più qui*, 1988



ill. 15. Romano Martinis, Scena da *Non tornerò più qui*, 1988

Kantor si trova a dover confermare la propria arte misurandosi con budget e strutture molto più ampie, condizioni diverse dalla sua attività quasi artigianale: da grande artigiano dell'arte Kantor doveva trasformarsi in regista e uomo di teatro. Nonostante queste pressioni riuscirà a portare in scena lo spettacolo *Wielopole Wielopole*, che si confermerà all'altezza del capolavoro precedente (ill. 10–12). *Wielopole* era il paese natale di Kantor; ripetendo due volte il nome del toponimo il regista intendeva dare un senso circolare allo spettacolo; il suonatore ambulante che stacca le varie scene simbolizza nella cultura del nord Europa il senso circolare del succedersi delle stagioni; personalmente io, che provengo dalle montagne del nord-est d'Italia, quando sentivo il suono degli zampognari nel mio inconscio percepivo l'inizio della primavera, poiché gli stessi ambulanti partivano in inverno dall'Abruzzo e compivano un giro circolare della nostra penisola; di qui nella simbologia del nord il destino che ritorna. *Wielopole Wielopole*, anche nella ripetizione del nome, richiama i percorsi circolari nei quali è strutturato lo spettacolo.

Dopo aver fotografato l'opera dalla prima fila degli spettatori, la seconda sera, forse assecondando il mio istinto di alpinista, mi arrampicai sugli architravi dell'edificio e da lì eseguii una seconda serie di riprese dall'alto. Quando mostrai a Tadeusz i risultati del mio lavoro, si mise a gridare e, lanciando le foto in aria, esclamò *Il sont des genialités*; sul momento non riuscii a capire, poi mi resi conto che probabilmente il regista aveva concepito lo spettacolo come una serie di movimenti circolari. Per esempio: "...dopo la guerra torna la pace, dopo le dispute di religione seguono i momenti di concordia, al rabbino che raccoglie il prete cattolico segue il prete cattolico che aiuta il rabbino, la sposa di guerra...". Penso che Kantor volesse imprimere all'opera un senso di circolarità immutabile, ma stando sullo stesso livello degli attori non riuscisse ad esprimere fino in fondo questo suo intento. Quando ebbe tra le mani le riprese eseguite dall'alto realizzò la visione compiuta del senso profondo e generale del suo spettacolo.

Tadeusz Kantor in the recollections

Romano Martinis was the first photographer in Italy who documented the theatrical work of Tadeusz Kantor: from the first Italian performance of *A Water Hen* (in the National Gallery of Contemporary Art in Rome in 1969, when Kantor, at the suggestion of Achille Perilli, was the guest of the Premio Roma), until 1991, with his final spectacle *Oggi è il mio compleanno*, which was staged without Kantor, who died during the course of rehearsals on 8 December 1990. This precious evidence of the artistic path of the Polish artist Kantor documents most of his spectacles.

Achille Perilli, the distinguished Italian artist and a guiding figure in the cultural life of Rome during the 1960s and 1970s, describes the work of Romano Martinis thus: "... he succeeded in creating a complete photographic documentation of the whole of Kantor's theatre, following his activities right up to the artist's death. His photographs derive from a complete understanding of the director's creative methodology and, what is more important, from his actual participation in what is happening both on the stage and beyond it: it is not just a cold look that registers actions and blocks in the movement of actors or the tension of the director-figure, but is a human participation in a tribe forced into action by its shaman, whose values are perhaps not understood, but which has been impelled by an imposed rhythm into experiencing it with extreme violence."

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Marina Fabbri
Roma

Povere creature. L'impatto del lavoro e delle idee di Jerzy Grotowski su critici e artisti in Italia negli anni '60

Con questo intervento desidero mettere in luce le reazioni della critica di teatro e degli artisti visivi italiani di fronte al lavoro teatrale di Jerzy Grotowski, e l'impatto della sua idea di teatro, in particolare della sua teorizzazione del "Teatro Povero", sul mondo artistico italiano a partire da due diversi eventi avvenuti in Italia nel 1967. Il primo è lo spettacolo del Principe Costante rappresentato a Spoleto a luglio; il secondo è la nascita della corrente dell'Arte Povera, ideata da Germano Celant e un gruppo di artisti italiani tra Torino e Roma. L'analisi del primo evento parte da una rara registrazione, realizzata da Radio Rai in occasione del Festival di Spoleto nel 1967, di un dibattito a caldo tra alcuni critici e ospiti, Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen e Ryszard Cieślak, dopo la replica de *Il principe costante* (ill. 1).

Nel secondo caso tratterò della derivazione dell'Arte Povera dalla rivoluzione teatrale di Grotowski, secondo quanto documentato storicamente e recentemente confermato dallo stesso Celant nell'incontro „Arte Povera – Teatro povero. La rivoluzione etica degli anni '60", del 17 novembre 2009 a Villa Medici a Roma, con Michelangelo Pistoletto, Ludwik Flaszen, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini e Alessandra Mammì. Un rapporto,

quello intercorso tra il movimento artistico italiano e il teatro grotowskiano, non privo di contraddizioni, ma che evidenzia comunque un debito ideale perenne del primo nei confronti del secondo.

I testi che veicolano il "Teatro Povero" in Italia all'inizio degli anni '60.

Nell'Italia degli anni '60 ci sono due fenomeni teatrali di avanguardia che si contendono l'attenzione dei critici, degli artisti e degli spettatori: Il Teatro delle 13 File (poi Laboratorio) di Jerzy Grotowski e il Living Theatre. Per comprendere la portata dell'impatto del primo, su cui si concentra la mia comunicazione, è necessario esaminare innanzitutto come arrivano le notizie sul teatro di Grotowski in Italia in questo periodo. Un ruolo fondamentale viene svolto dalla rivista di teatro *Sipario*, allora la pubblicazione di settore più seguita, specie dagli innovatori. Qui il regista Carlo Quartucci aveva scoperto, ad esempio, la pièce di Tadeusz Różewicz, *Cartoteca*, attraverso il numero speciale della rivista dedicato al teatro polacco a cura di Franco Quadri, uscito nell'agosto-settembre del 1963 (ill. 2), numero in cui era stata pubblicata un'immagine dell'allestimento realizzato a Varsavia nel 1960 da



ill. 1. *Il Principe Costante* di Teatr Laboratorium 13 File, 1965, regia di Jerzy Grotowski, nella foto Ryszard Cieślak e Maja Komorowska © Teatr Laboratorium/Archivio dell'Institut Grotowski



ill. 2. La copertina della rivista *Sipario* 208-209 (1963)

Wanda Laskowska con le scene di Jan Kosiński, che aveva ispirato Quartucci nella costruzione delle scene per il proprio spettacolo.

Ma un ruolo ancor più cruciale lo svolge il lavoro di diffusione delle teorie e delle pratiche grotowskiane messo in atto dalle pubblicazioni del suo allievo Eugenio Barba, il futuro fondatore dell'Odin Teatret. Nell'aprile del 1964, presso la Stamperia dei Sindacati a Cracovia vennero pubblicate 600 copie in francese dell'opuscolo di Barba *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*. E' una raccolta di testi di Barba e di Flaszen, nonché di critiche polacche e straniere. Sembra che proprio nel testo di Flaszen sullo spettacolo *Akropolis*, per la prima volta sia stato usato il termine di "teatro povero", sviluppato in seguito e reso popolare da Grotowski. Da quell'opuscolo deriva il libro, sempre di Barba, che uscirà in Italia nel 1965 per Marsilio col titolo *Alla ricerca del teatro perduto*, e che sarà il più importante amplificatore del lavoro di Grotowski al di fuori della Polonia (ill. 3).

Alcune pagine di questo testo entrano nell'articolo di Eugenio Barba, *Il teatro di Jerzy Grotowski*, pubblicato su *Sipario* nell'agosto-settembre del 1965, nella sezione "Ancora sulla crudeltà", dove compare anche una intervista dello stesso Barba a Grotowski¹. In questa intervista il discorso si focalizza in modo centrale e quasi esclusivo sull'attore, sulla necessità di una presenza del corpo in scena che superi il paradigma della rappresentazione e, soprattutto, sui processi creativi (la tecnica induttiva, per sottrazione, volta al raggiungimento della presenza 'reale' dell'attore santo); le parole di Grotowski si rafforzano nell'immagine di Cieślak in *Akropolis*, un corpo che pare voli arcuato all'indietro, sospeso nel vuoto, vestito di iuta. E così apparato iconografico e discorso critico si rispecchiano e si rafforzano l'uno con l'altro, mettendo fra l'altro in luce la necessità per la rivista di porre al centro volti e parole di chi opera direttamente in teatro più ancora che fare discorsi critici complessivi. Ancora su *Sipario*, nell'aprile del 1966, il co-fondatore del Teatro delle 13 File ormai diventato Teatro Laboratorio, Ludwik Flaszen, spiega il loro concetto di attore:

L'attore e lo spettatore, la cellula embrionale del teatro. E' qui che nasce l'elemento iniziale del gioco.

¹ Barba (1965: 50-57, 60).

Per quanto è possibile, ecco che spogliamo il teatro di tutto quello che è estraneo a questo elemento. [...] Il teatro così concepito, che chiamiamo povero in opposizione allo stile regnante oggi, che si appoggia su materiali ricchi eterogenei, costituisce per necessità il regno indivisibile dell'attore

E più avanti continua:

tendendo a una espressività fisica molto marcata, Grotowski riconosce il predominio dello spirito sull'azione corporale

Inoltre:

Lo scabroso fisiologico va insieme con l'artificio della forma, la letteralità corporale con la metafora. Il tessuto organico, aspirando a sorgere da non importa quale forma, si urta senza sosta con la convenzione e si coagula in una composizione poetica. Questa lotta tra il carattere organico della materia e l'artificio della forma dovrebbe dare al gioco così compreso una tensione estetica interiore².

Fondamentale risulterà infine il numero di *Sipario* del giugno 1967 (ill. 4), intitolato *Alla ricerca del nuovo teatro*, che vede tra gli altri interventi di Corrado Augias, Alberto Arbasino, Franco Quadri, Edoardo Fadini, e in particolare l'articolo di Massimo Manuelli, *Un mese con Grotowski*³.

Il caso del Principe costante alla radio

Manuelli è anche il curatore di una trasmissione radiofonica per la Rai che registrò interamente il sonoro dello spettacolo del Teatro Laboratorio *Il principe costante*, andato in scena al Festival di Spoleto nel luglio del 1967, facendo seguire ad una delle repliche uno storico dibattito tra alcuni spettatori eccellenti e alcuni dei protagonisti di quello spettacolo: Jerzy Grotowski, Ryszard Cieślak e Ludwik Flaszen. Gli spettatori eccellenti sono alcuni tra i maggiori critici teatrali dell'epoca, impegnati e non nella ricerca d'avanguardia, come Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo, Roberto De Monticelli, Bruno Schacherl oltre a uno dei maggiori attori di teatro e cinema italiani dell'epoca, Romolo Valli. Personalmente sono al corrente della presenza a quello spettacolo anche di altri importanti intellettuali italiani come



ill. 3. La copertina del libro *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca* di Eugenio Barba, Marsilio Editori, Padova 1965



ill. 4. La copertina della rivista *Sipario* 254 (1967)

² Flaszen (1966: 19).

³ Manuelli (1967).

lo scrittore Andrea Camilleri, all'epoca regista teatrale e produttore teatrale per la Rai e l'amico e collega Angelo Guglielmi, fondatore del "gruppo '63" con Umberto Eco e altri. I commenti a caldo registrati da Manuelli per la Rai sono illuminanti per quanto riguarda la ricezione di Grotowski in quel periodo nell'ambito teatrale: nelle analisi scaturite dalla discussione si alternano l'ammirazione per il lavoro dell'attore Cieślak, definito monumentale, a una certa diffidenza nei confronti dell'utilizzo "ideologico" di motivi tratti dalla religione popolare polacca (l'immagine del Cristo Afflitto, della Pietà, le processioni con canti di chiesa) fino a una decisa incomprensione della particolare struttura scenica che impediva un contatto diretto tra attori e pubblico, che veniva intesa come "reazionaria" in confronto alla più entusiasmante politica di partecipazione del pubblico alle performance del Living Theatre. Unica voce di plauso incondizionato e di vera e propria folgorazione, quella di Romolo Valli. L'attore che fin dal 1954 fu l'anima e l'organizzatore della Compagnia dei Giovani, una delle formazioni più importanti del nostro teatro tradizionale, il protagonista di allestimenti epocali di *Gigi* di Colette, del Pirandello dei *Sei personaggi*, di *La bugiarda* di Fabbri, di *Metti, una sera a cena* di Patroni Griffi, nonché icona viscontiana dei capolavori cinematografici: *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*, *Gruppo di famiglia in un interno*, e anche delle regie operistiche, nel suo commento allo spettacolo, chiaramente emozionata, esalta la lezione impartita da Grotowski a tutti gli attori con la sua „rappresentazione” del *Principe costante*, e lo stesso termine di „rappresentazione” gli appare inadeguato a definire quanto appena visto. Se, per reazione istintiva, il suo primo pensiero va allo stato di arretratezza del teatro italiano nel campo della ricerca sull'arte dell'attore, l'approfondimento delle successive riflessioni che lo spettacolo di Grotowski gli stimola è sempre più ricco di interesse e dimostra la sua totale adesione, al di là delle pur esistenti difficoltà di comprensione sia del testo che dei suoi riferimenti culturali, a quello che lui riceve come un „rito” totalmente consapevole, libero da ogni ombra di misticismo o di inseguimento di una utopica catarsi, che invece Valli riscontra nel lavoro del Living Theatre, e verso cui ammette di nutrire dei forti dubbi. Valli sembra essere l'unico, tra i testimoni eccellenti intervistati dai microfoni di Radio Rai quella sera a Spoleto, a comprendere a pieno la lezione grotowskiana che passa attraverso il „sacrificio” di un Cieślak sempre

lucidamente consapevole di sé come attore anche lì dove egli raggiunge il culmine della trasfigurazione. Dichiara Valli:

Non si può non rilevare che la conclusione di questo rito ha una straordinaria presa positiva. Io esco sconvolto ma serenamente sconvolto, come si esce dalla Cappella Sistina si esce dall'audizione di uno degli ultimi quartetti prima della morte di Beethoven. Si è certamente coinvolti nel rituale, come lo si è nelle forme più alte del teatro giapponese, però la consapevolezza e il distacco degli interpreti ci assicurano che stanno compiendo un'operazione artistica e non un'operazione di metapsichica più o meno elevata. E' evidente che per noi teatranti italiani è una lezione colossale, per me personalmente è molto più convincente, molto più persuasiva, molto più stimolante di quella del Living. [...] Grotowski fa giustizia di tutte le facili trouvailles di avanguardie più o meno consapevoli e sposta il suo discorso sulla pienezza della funzione dell'attore, restituita a un valore addirittura travolgente, arcaico, assoluto. L'attore, che è addirittura simbolizzato nella nudità vera, cioè nel rifiuto di qualsiasi espediente, di qualsiasi trucco, e che tuttavia ricorre non ai trucchi ma all'alta coscienza dell'interprete resta la lezione più straordinaria di Grotowski⁴.

A conferma dell'impressione ricevuta da Romolo Valli, lo stesso Grotowski l'anno dopo, nel 1968, confiderà al critico americano Richard Schechner che „Il processo creativo consiste [...] non solo nel rivelare noi stessi, ma nello strutturare ciò che è rivelato”⁵. E anche che: „non si può ottenere spontaneità nell'arte senza strutturare i dettagli. Senza questo si cerca ma non si trova mai, perché la libertà totale porta a una mancanza di libertà”⁶.

Tra i critici partecipanti alla discussione di Spoleto c'è Giuseppe Bartolucci, di lì a poco direttore del Teatro Stabile di Torino che sarà fucina di spettacoli teatrali d'avanguardia, tra cui quello di Carlo Quartucci tratto da Różewicz: *I Testimoni*, nel 1969. Bartolucci dice nella registrazione Rai:

A me interessa meno il tipo di espiazione del personaggio del Principe Costante, quanto mi interessa invece molto di più il suo rapporto di gestualità intesa come linguaggio, cioè la sua capacità di tra-

⁴ Manuelli (1968).

⁵ *Intervista con Grotowski* [1968: 9].

⁶ *Intervista con Grotowski* [1968: 33].

durre il suo rapporto con gli altri in una serie di gesti e fonemi nei quali riversa una sua umanità e privilegio⁷.

Un altro critico, Roberto De Monticelli, ammette di aver faticato ad entrare in empatia con lo spettacolo e aggiunge:

Lo spettacolo è parso molto interessante per questo nuovo rapporto della regia con l'attore, per i nuovi modi di ricerca che vi sono applicati. Una cosa che mi sarei aspettato ma che in questo spettacolo non si è notata è quella presenza o mescolanza del pubblico con gli attori, che a quanto abbiamo letto accade sempre nelle manifestazioni teatrali di Grotowski. Qui invece abbiamo visto una netta separazione tra il pubblico e gli attori⁸.

Poi c'è il più critico di tutti, il marxista ortodosso Bruno Schacherl, che contesta Grotowski quando nel programma di sala esorta il pubblico a farsi voyeur (atteggiamento a cui in realtà costringeva la particolare struttura scenografica):

Chiedere agli spettatori di oggi di essere dei voyeur, – dice Schacherl – sia pure di un'azione fisica violenta, per me significa riportarli a una condizione di passività di fronte all'azione teatrale, non chiedere più a loro un intervento ma soltanto una rinuncia all'intervento stesso. Le esperienze fatte dal Living Theatre, proprio perché la rinuncia alla passività si trasforma in un appello alla volontà di cambiare le cose, sono più avanzate. [...] Direi che proprio la scarnificazione del Principe Costante avviene con metodi strutturalistici, per usare una parola ancora una volta di moda, si cercano all'interno della tragedia elementi strutturali di quella e del comportamento umano in quell'epoca e condizioni. Ora gli elementi strutturali così scarnificati si isolano e restano al di fuori di ogni relazione non solo col pubblico ma con la realtà in generale, determinando in definitiva una fuga che odora di misticismo, odora di rifugio in una fuga dalla realtà⁹.

E ancora un altro critico, Ettore Capriolo, aspettandosi una

realizzazione dell'idea artaudiana dello "spettacolo- peste", lamenta di aver invece "assistito effettiva-

mente a un rito che mi ha dato l'impressione (che necessita di una verifica successiva ovviamente) di appartenere, volendo collegare la parola rito alla parola "religione" a una religione a me estranea, di aver visto cose che mi hanno interessato moltissimo ma che mi sia mancato questo coinvolgimento che mi aspettavo, salvo il monologo del Principe Costante¹⁰.

L'unico critico decisamente favorevole e che arriva a promuovere Grotowski nella competizione col Living Theatre è Edoardo Fadini, che dice:

mi sembra che il rapporto tra il pubblico e il lavoro che Grotowski cerca di stabilire si basi soprattutto sul rinnovamento radicale del vocabolario drammatico da lui ricercato, nella fisiologia stessa dell'attore (suono, corpo), della oggettualità scenica che viene creata anche attraverso il suono e non soltanto il corpo, quindi si tratta di una nuova partecipazione rispetto al teatro peste di Artaud, che è definitivamente superato da Grotowski perché in lui subentra un'analisi, (...) una sistemazione di un particolare tipo di sistema logico ed espressivo, sentimentale e rituale e di recupero addirittura di determinate formazioni del testo sul quale lavora che sono una strada totalmente diversa da quella di Artaud. Nei confronti del Living Grotowski è più avanti, anche se quello che abbiamo visto ci riguarda meno delle tematiche che tocca il Living¹¹.

Nel 1969 Grotowski risponderà a una domanda di Eugenio Barba sul teatro moderno così:

Che cosa significa «teatro moderno»? significa teatro che recita opere di drammaturghi considerati avanguardisti, con scenografia ed accessori che sfruttano gli ultimi risultati della pittura e della scultura moderna e con l'accompagnamento di musica concreta, elettronica, seriale e che, coscientemente cleptomane, si appropria dei trucchi di una delle più giovani arti, il cinema? (...) Un tale teatro è simile ad una senile cortigiana abbigliata come una teen-ager¹².

E ancora, più tardi, farà un esplicito riferimento all'arte per definire cos'è moderno o nuovo:

Non credo che il mio lavoro a teatro possa essere definito col nome di nuovo metodo. Si può chiamare metodo, ma è una parola molto limita-

⁷ Manuelli (1968).

⁸ Manuelli (1968).

⁹ Manuelli (1968).

¹⁰ Manuelli (1968).

¹¹ Manuelli (1968).

¹² Barba (1966: 27).

ta. Non ritengo neppure che si tratti di qualcosa di nuovo. Penso che questo genere di ricerca sia esistito più frequentemente all'esterno del teatro, benché talvolta sia esistito anche in certi teatri. Si tratta del cammino della vita e della conoscenza. È molto antico. Si manifesta, viene formulato a seconda della conoscenza. Non sono sicuro che coloro che eseguivano le pitture nella grotta Trois Frères volessero unicamente far fronte allo sgomento. Forse... ma non solo. E penso che lì la pittura non fosse il fine. La pittura era la via. In questo senso mi sento assai più vicino a colui che dipinse quel disegno rupestre che agli artisti a cui sembra di creare l'avanguardia del nuovo teatro¹³.

Significativa la conclusione che si può trarre da questo ascolto: non la critica, troppo ideologica, ma la pratica dell'attore, rappresentata nel dibattito dal grande protagonista del teatro italiano Romolo Valli, è riuscita a comprendere a pieno la lezione grotowskiana impartita attraverso la „trasfigurazione”, lucidamente consapevole di sé, del suo attore Cieślak.

3. Arte povera e teatro povero.

Su un muro del mio studio ho scritto tempo fa: «Bisogna prepararsi ad essere». Ogni azione è in questo senso. Nulla è più contrario all'essere della tanto beneamata ambiguità in arte¹⁴.

Questo non lo dice Grotowski, ma lo ha scritto nel 1967 Michelangelo Pistoletto, il maggiore esponente dell'Arte povera, movimento artistico nato in Italia proprio in quell'anno. Secondo il suo primo e principale teorico, il critico genovese Germano Celant, che mutuò il termine dal teatro povero di Grotowski, l'Arte povera consiste essenzialmente «nel ridurre ai minimi termini, nell'impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi». ¹⁵ Pistoletto è considerato uno dei protagonisti dell'Arte Povera innanzitutto per le sue opere, dagli *Oggetti in meno*, che precedono la nascita ufficiale del movimento, a quelle che ne costituiscono quasi l'emblema, come

i lavori con gli stracci (ad esempio *La Venere degli stracci* del 1967), materiale utilizzato inizialmente da Pistoletto per la pulitura dei quadri specchianti¹⁶ e successivamente in diverse azioni dello *Zoo*.

Nello stesso scritto citato sopra Pistoletto continua:

Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano è stato lo scopo e il risultato dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora¹⁷.

Nel suo testo del 1967 apparso su *Flash Art*, Celant parla di un'arte "povera" in contrapposizione a un'arte complessa, di un'arte che non aggiunge idee o cose al mondo, ma che scopre ciò che c'è già; un interesse per il presente, per le contingenze e gli eventi come convergenza di arte e vita, proprio come nel concetto di "teatro povero" di Grotowski. Celant si riferisce quindi ad una dimensione antropologica di autenticità e di lavoro non alienato dove l'uomo si identifica con la natura. Si riferisce agli *Oggetti in meno* di Pistoletto del 1966, al lavoro di Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini e Pascali. Sottolinea il carattere empirico dell'analisi di Paolini del rapporto tra soggetto e sistema pittorico. Sottolinea la presenza fisica e le azioni di Kounellis nelle opere, come dare da mangiare agli uccelli in gabbia o togliere le rose nere dalle sue tele, allineandolo quindi agli attuali sviluppi dell'autenticità in teatro. Parla di materiali banali, semplici ma anche naturali, come il carbone, il cotone o un pappagallo vivo.

Il movimento dell'Arte povera è l'unico fenomeno artistico contemporaneo alla parabola storica del Teatro Laboratorio di Grotowski che abbia derivato il proprio nome dall'idea del teatro povero, all'inizio formulata da Ludwik Flaszen e poi divulgata in Italia e nel mondo da Eugenio Barba a partire dal

¹³ Grotowski (1980: 64). Prima pubbl.: "Odpowiedź Stanisławskiemu", *Dialog* 1 (1980).

¹⁴ Pistoletto (1967).

¹⁵ Il termine è all'inizio il titolo di una mostra, „Arte povera e IM-Spazio”, curata da Germano Celant nel settembre 1967 alla Galleria La Bertesca di Genova. In seguito, Celant lo userà per indicare una tendenza, che descriverà nell'articolo "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art* (Milano), 5 (1967; nov.-dic), poi nel volume *Arte povera*, Modena, Mazzotta, 1969.

¹⁶ Michelangelo Pistoletto approda nel 1961–1962 alla realizzazione dei *Quadri specchianti*, che includono direttamente nell'opera la presenza dello spettatore, la dimensione reale del tempo, e riaprono inoltre la prospettiva, rovesciando quella rinascimentale chiusa dalle avanguardie del XX secolo.

¹⁷ Pistoletto (1967).

1965.¹⁸ E' lecito dunque interrogarsi sul perché di questa filiazione, e soprattutto sulla sua natura: si tratta soltanto un'affinità terminologica oppure c'è stata davvero un'ispirazione, un debito del movimento italiano nei confronti del teatro grotowskiano? E' stato per rispondere a questa domanda che nel novembre del 2009 ho organizzato all'Accademia di Francia di Villa Medici a Roma l'incontro tra alcuni dei protagonisti di quelle due avventure artistiche, che per la prima volta si confrontavano, alla distanza siderale di oltre quarant'anni dai rispettivi esordi. Era importante sentire le loro dirette dichiarazioni perché, ad una prima analisi sia dei documenti programmatici che delle stesse „opere” (intese in senso ampio, ovvero non solo di manufatti ma anche di eventi e situazioni) prodotte dall'Arte povera, si notano più di una affinità ideologica tra i due movimenti, come si evince, ad esempio, da quanto scrive sempre Germano Celant, nel testo *Azione povera: conoscenza tecnico-linguistica, prassi gneologica*, pubblicato su *Teatro* nel 1969:

Il problema non è più quello di offrire delle ricette, quali possono risultare gli oggetti estetici, ma di sensibilizzare o agibilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano a una nuova immersificazione percettiva, realizzata mediante la corporeità e la coscienza. [...] Niente più oggetti finalmente, ma fatti e azioni che espungano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione, una metodologia che derivando dall'integrazione fra conoscenza tecnico-linguistica e prassi gneologica permetta l'organizzazione di uno spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento e azione, tra dimensione psicofisica e lavoro¹⁹.

Tra il 1965 e il 1966 Michelangelo Pistoletto produce un insieme di lavori intitolati *Oggetti in meno*, considerati basilari per la nascita dell'Arte povera. A partire dal 1967 realizza, fuori dai tra-

dizionali spazi espositivi, azioni che rappresentano le prime manifestazioni di quella “collaborazione creativa” che poi si svilupperà nel corso dei decenni successivi, mettendo in relazione artisti provenienti da diverse discipline e settori sempre più ampi della società.

In generale riconducibile all'ambito dell'arte concettuale, l'Arte povera si distingue per il rifiuto di mezzi espressivi tradizionali (pittura, scultura) e l'impiego, viceversa, di materiali «non artistici», «poveri» appunto, sia naturali e organici sia industriali (legno, pietra, terra, vegetali, stracci, plastiche, neon, scarti industriali), assunti nella loro espressività primaria e immediatezza sensoriale e spesso proposti sotto forma di installazioni in stretto rapporto con l'ambiente o con «azioni» dell'artista. Nell'atteggiamento di negazione e dissacrazione dell'Arte povera c'è di fondo la volontà di riappropriarsi di valori primari come il senso della terra, della natura, dell'energia pura, della storia dell'uomo. Pur nel contesto estremamente politicizzato degli anni '60 l'Arte povera appare tuttavia distante dai problemi politici ed economici per il suo rifiuto di ogni inserimento (dell'arte come dei suoi destinatari, le masse) nel sistema e quindi di qualsiasi trasformazione di quest'ultimo, ma ne propugna un radicale ribaltamento più vicino all'utopia che al riformismo. La volontà di portare l'arte alle masse si unisce con quella di aprire meccanismi mentali liberatori nei fruitori dell'arte soprattutto attraverso l'uso dello scarto, dell'intuizione ovvia ma impensabile nell'ordine prestabilito di abitudini e comportamenti sociali e personali. Il risultato è un linguaggio per lo più criptico, limpido ed evidente solo per chi come l'artista e il critico possiede la “chiave” per accedere alla dimensione diversa, libera e poetica, della speculazione, dell'approfondimento dei valori dello spirito e delle verità insite nell'arte. E anche qui, si pensi all'importanza della negazione, della dissacrazione, del lavoro di gruppo che sono proprie della poetica grotowskiana.

Uno degli esempi più evidenti dell'apertura di meccanismi mentali liberatori nei fruitori dell'arte che teorizzava l'Arte povera lo troviamo in un altro artista, Giulio Paolini (1940), che con il movimento di Celant ha avuto rapporti solo superficiali. Ma vale la pena citare una sua opera, il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, dipinta nel 1967, proprio quando *Il Principe costante* fece la sua comparsa a Spoleto. L'opera è la riproduzione di un ritratto eseguito dal Lotto in cui un giovane in primo pia-

¹⁸ La prima comparsa del termine in Polonia è in un testo di Ludwik Flaszen sugli spettacoli del Teatro Laboratorio, apparso nel 1964 sul n. 3 della rivista *Pamiętnik Teatralny*, il capitolo finale della parte riguardante *Akropolis* viene appunto intitolato *Tatr ubogi* (Teatro povero, p. 233). Nello stesso anno, l'articolo di Flaszen compare nella raccolta di testi in francese curata da Barba *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, infine l'anno seguente Barba lo pubblicherà in italiano nel suo libro *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, 1965, p. 166. Cfr.: Flaszen (2014: 118).

¹⁹ Celant (1969: 14–15).

no guarda lo spettatore. In virtù del titolo dato al quadro da Paolini, lo spettatore „diventa”, attraverso lo sguardo, il maestro del Cinquecento, abbattendo così una barriera ontologica e anche temporale. L'opera è lo sguardo dello spettatore, e questi equivale al suo creatore. Un simile incitamento ad eliminare il tradizionale confine tra l'artista e il fruitore, la ritroviamo in uno scritto di Pistoletto del 1969, dal significativo titolo *Lo zoo*:

Nello zoo entrano tutti quegli uomini che stanno al di là delle sbarre. Se andate allo zoo voi vedrete animali di tutti i tipi e le razze dietro alle sbarre o dietro ai recinti. Vi siete mai chiesti chi siano i veri spettatori, voi da una parte delle sbarre o gli altri al di là delle sbarre? (...) Noi non lavoriamo più per gli spettatori, siamo noi stessi attori e spettatori, fabbricanti e consumatori. Tra noi che si riesce a lavorare insieme c'è un rapporto diretto, chiaro, percettivo e istantaneo, non c'è giudizio a posteriori, non c'è critica a posteriori. Quando voi vedete, sentite e fiutate uno spettacolo fatto insieme, (...) quello che voi credete di capire sarà solo la corteccia, l'involucro, ma non saprete mai cosa è successo finché non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre²⁰.

Pur distinguendosi ciascun artista per una propria e originale poetica, molti degli esponenti dell'Arte povera sono inoltre accomunati dall'interesse per la dimensione energetica e vitale dei materiali. Jannis Kounellis, ad esempio, recupera elementi vegetali e animali, crea oggetti con materiali grezzi, come il fuoco, sacchi di juta riempiti di granaglie, carbone, legno, carni, fiori, o materiali di sintesi come cera, oro e piombo, a tratti associati a citazioni di frammenti classici intesi come simboli di un linguaggio perduto, chiave drammatica ma tuttavia necessaria per la comprensione del presente. Ma Kounellis ha in più, rispetto ai suoi colleghi, un'attenzione particolare anche nei confronti del „materiale umano”, ovvero guarda al teatro e alle sue „avanguardie” come a un laboratorio da cui attingere per la propria ricerca artistica, non solo esercitandosi come scenografo (e il suo esordio in questo campo sarà, guarda caso, legato alla Polonia grazie alla messa in scena de *I testimoni* di Tadeusz Różewicz, per la regia di Carlo Quartucci al Teatro Stabile di Torino nel 1968), ma anche come artista-performer che nella produzione di un'opera

d'arte si mette in gioco fisicamente.²¹ Sull'esperienza di scenografo per Quartucci nel quadro della programmazione del Teatro Stabile di Torino, diretto da Giuseppe Bartolucci, così risponde a Italo Moscati:

In sostanza, ho cominciato a pensare più che per il teatro 'con' il teatro, con un certo tipo di teatro che porta avanti per conto proprio una ricerca su un nuovo spazio, eliminando personaggi e situazioni letterarie. Non si tratta di far uscire dallo studio delle idee per il teatro ma di uscire dallo studio, scartando, ad esempio, la descrittività del 'pop' e scegliendo al contrario il fantastico attraverso una presenza 'critica.' [...]

...i miei materiali non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quanto a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre questi materiali danno volutamente „fastidio” all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a „difendersi”, a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare....²²

E ancora, in „pensieri e osservazioni” raccolti da Giuseppe Bartolucci e pubblicate sulla rivista *Teatro* nel 1969, ecco cosa Kounellis pensa del teatro, e della carica eversiva che parte dalla „corporalità” delle sue nuove ricerche:

Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E si può e si deve ricominciare come comportamento alternativo, per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo). Così il corpo e il comportamento non sono disgiunti, non agiscono l'uno per una via e l'altro per un'altra via. Ciò che è vecchio a teatro, ciò che è morto definitivamente, è proprio questa contraddizione esistente e persistente sul palcoscenico (e nella vita) tra ciò che si assume fisicamente e il modo come si reagisce a questa fisicità. Anzitutto tale «corporeità» è da intendersi non tanto come una tendenza a conquistare una forma espressiva «tecnicamente» quanto invece una tendenza ad assimilare una «autenticità» moralmente; è da

²⁰ Pistoletto (1969: 17).

²¹ Nell'opera *il Senza titolo denominato Apollo*, allestita a Roma presso la galleria „La Salita” nel 1973, Kounellis si propone stando seduto, con la maschera sul volto e in compagnia di un flautista, attorno ad una tavola sacrificale, imbandita con i frammenti di una statua classica e con un corvo impagliato.

²² Moscati, Kounellis (1969).

qui che nasce appunto l'esigenza straordinariamente «attiva» di una concordanza tra ciò che si fa in palcoscenico e il modo come si reagisce, dal momento che soltanto una autenticità di fondo può oggi correggere almeno, se non trasformare, il vecchio modo di far teatro, che è quello di stare dentro il «prodotto» e di non volersene mai disfare. E invero per autenticità di fondo si intende qui un continuo «gesto» ribelle all'incapsulamento dentro codesto «prodotto», ribelle sia come «materiale» sia come «espressività»: un gesto ribelle «materiale» e «espressivo» che metta in contatto, come disturbo permanente, l'attore di fronte e dentro al personaggio che sta interpretando, e altresì, ancora come disturbo permanente, lo spettatore di fronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare²³.

Impressiona la consonanza di queste parole di Kounellis con le idee di teatro di Grotowski e Flaszen, confermata anche da questa testimonianza della critica Marisa Volpi che intuisce nel ruolo di *dramatis personae* delle scenografie de *I testimoni* la vera novità di questo spettacolo, e si spinge fino a definire il recupero delle origini messo in campo da Kounellis come "etnologico":

Che cosa colpisce in due ore e mezza di spettacolo? Ciò che ha sempre colpito in Kounellis: la capacità di far balenare l'intuizione profonda che fra la poesia e l'azione, fra l'arte e la vita, non esiste una sostanziale differenza. Intuizione che gli deriva dall'occhio acutamente volto verso le origini etnologiche dell'uomo. Mi piacerebbe proprio chiamarlo un artista etnologico, nel senso della sua capacità di sentire nei materiali che egli usa la storia della civiltà umana e quindi di ridarci la fragranza con la quale i primi uomini hanno compiuto i primi gesti di relazione²⁴.

La ricerca delle origini, la dimensione etnologica della ricerca artistica, l'antievolutionismo che sarebbe piaciuto al Flaszen teorico dell'*arrièrgarde* le ritroviamo ancora in quest'altro testo di Michelangelo Pistoletto:

La mia idea evolutiva è nello stesso tempo anti-evolutiva, come camminare su un tapis roulant che va all'indietro. "Mi interessa di inquadrare la mia azione fuori del tempo convenzionalmen-

te inteso – continua Pistoletto. Non m'importa che un mio lavoro risponda o meno all'esigenza attuale generale, ma che ogni lavoro esprima una reale percezione contingente, e che sia comunque sempre diverso dall'espressione precedente. Se la mia azione è percettivamente autentica e aderente alla contingenza, non avrà bisogno di essere ripetuta, perché si sarà esaurita nella sua espletazione. Il rapporto con l'attualità esterna dovrebbe essere comunque implicito, in quanto la combinazione tra l'esperienza delle mie azioni precedenti e quelle fornite dalla conoscenza esterna determina la mia nuova percezione. Io voglio che il risultato, anziché drammatizzare, tranquillizzi il mio rapporto con l'esterno. I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa - non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata²⁵.

Anche se si tratta di due campi della creazione artistica molto diversi, non è scandaloso pensare, di fronte a questa riflessione di Pistoletto, alla „via negativa” teorizzata da Grotowski²⁶.

Dunque, a scorrere solo alcune delle proposizioni programmatiche o delle riflessioni ideologiche degli artisti „poveri”, sembra di intravedere alcuni motivi comuni tra i due fenomeni: il riduzionismo, in chiave anti-capitalista e anti-borghese da entrambe le parti, la preminenza dell'atto e della materia sul discorso, l'inclusione dello spettatore nel processo creativo, la fuoriuscita dai luoghi deputati dell'arte e del teatro, rispettivamente la galleria/museo e l'edificio teatrale tradizionali, la costituzione di un gruppo chiuso o comunità con un proprio linguaggio e la conseguente necessità di una diversa e appropriata esegesi critica, l'affermarsi di un'esigenza etica a sostegno dell'atto creativo.

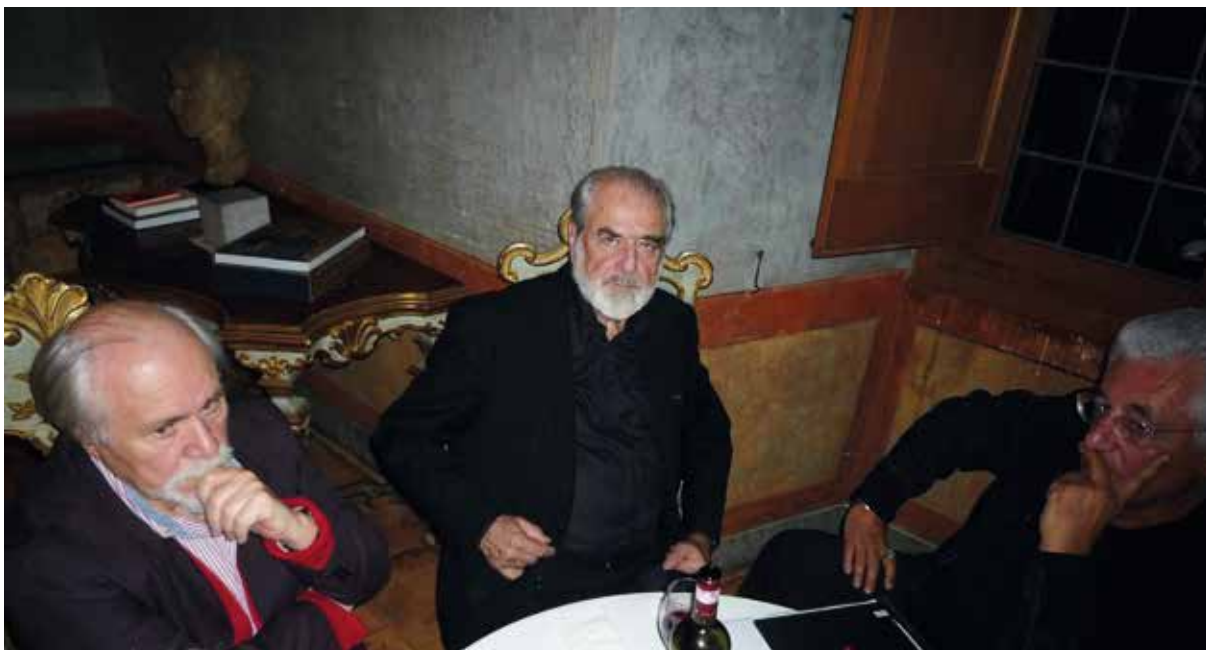
In conclusione, l'analisi degli elementi qui proposti suggerisce l'ipotesi di una presenza di Grotowski in Italia negli anni '60 fortemente ispiratrice per il mondo artistico non solo teatrale, attraverso i due libri che ne hanno diffuso le teorie teatrali: *Alla ricerca del teatro perduto* di Barba (1965) e *Per un teatro povero* (1970), i numerosi articoli sulle due riviste teatrali maggiori, *Sipario* e *Teatro*,

²³ Kounellis (1969: 27–30).

²⁴ Volpi (1969: 14–19).

²⁵ Pistoletto (1966).

²⁶ Cfr.: Grotowski (2001: 116).



ill. 5. Da sinistra: Ludwik Flaszen, Michelangelo Pistoletto, Germano Celant a Villa Medici, Roma 2009. Foto: Krzysztof M. Bednarski

e anche attraverso lo spettacolo *Il Principe costante* presentato a Spoleto nel luglio del 1967. Se da un lato il fenomeno Grotowski ha messo i critici e i teatranti di fronte ad una innovazione e a un perfezionamento della tecnica attoriale e della regia mai viste prima, spingendo gli italiani ad una riflessione profonda sul livello di queste tecniche nel teatro e nella didattica, dall'altro è riuscito a configurarsi come stimolo primario per la nascita di un movimento artistico come l'Arte Povera che ha segnato la cultura europea e non solo degli anni '60, in qualche modo anche plasmando molti fenomeni artistici delle epoche successive, nel nome di un'idea dell'arte che è soprattutto incessante ricerca del nuovo e dell'autentico. Una ricerca che, se in teatro il critico polacco Józef Kelera definiva così nel 1974:

In realtà non è per niente importante se esisterà davvero un teatro povero, come non è importante se esisterà il teatro. [...] Il teatro può essere solo un pretesto. E se lo è, deve smettere di essere teatro, deve smettere di preoccuparsi del proprio futuro, deve diventare un luogo di incontro tra persone. Il tipo di incontro dipende da che cosa si sta cercando²⁷;

dall'altra parte, nell'arte povera, viene definita in modo consonante così dalle parole di Michelangelo

Pistoletto pronunciate durante l'incontro di Villa Medici nel 2009:

...la volontà degli artisti è sempre quella di collocarsi più avanti se possibile, diciamo, per rendere l'idea, di essere un manifesto un po' stravagante del concetto di avanguardia. Quindi di prendersi libertà e responsabilità. Secondo me, quando sento parlare di Grotowski, sento parlare di qualcuno che si è assunto la libertà di essere responsabile e questo è qualcosa che abbiamo pensato anche noi nel nostro viaggio di ricerca di vita²⁸ (ill. 5).

Bibliografia

- Barba 1965 = Eugenio Barba, "Il teatro di Jerzy Grotowski", *Sipario* 232-233 (1965, agosto-settembre): 50-57, 60.
 Barba 1966 = Eugenio Barba, "Intervista a Grotowski", *Teatro Festival* 1 (1966, aprile): 27.
 Celant 1969 = Germano Celant, "Azione povera: conoscenza tecnico-linguistica, prassi gneosologica", *Teatro* 1969: 14-15.
 Flaszen 1966 = Ludwik Flaszen, "L'attore e il metodo di Grotowski", *Sipario* 240 (1966, aprile): 19.

²⁷ Kelera (1974: 37-38).

²⁸ Trascrizione inedita dell'incontro „Arte Povera – Teatro povero. La rivoluzione etica degli anni '60", 17 novembre 2009, Villa Medici a Roma, 2009 Anno Grotowski, con Germano Celant, Michelangelo Pistoletto, Ludwik Flaszen, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini e Alessandra Mammi (moderatrice).

- Flaszen 2014 = Ludwik Flaszen, *Gli Avi, Kordian e Akropolis al Teatr 13 Rzędów*, in: *Grotowski & Company*, a cura di Franco Perrelli con una nota di Eugenio Barba, edizioni pagina, 2014: 118.
- Intervista con Grotowski* [1968] = Richard Schechner e Theodore Hoffman (a cura di), in: *Grotowski* 2007: 9–33.
- Grotowski [1967] = Jerzy Grotowski, "Per un teatro povero", in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la coll. di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro 2001: 116.
- Grotowski (1980) = Jerzy Grotowski, *Risposta a Stanislawskij*, trad. di C. Pollastrelli, in: K. Stanislawskij, *L'attore creativo*, Firenze, La Casa Usher, 1980: 196; rip. in: *Grotowski* 2007: 64. Prima pubbl.: *Odpowiedź Stanisławskiemu, Dialog*, 1 (1980).
- Grotowski 2007 = *Opere e sentieri 2. Jerzy Grotowski Testi 1968–1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, introduzione Antonio Attisani, Bulzoni Editore, Roma 2007.
- Kelera 1974 = Józef Kelera, „Grotowski w mowie pozornie zależnej. Reportaż z nagrania” [Grotowski in un discorso apparentemente indiretto. Reportage da una registrazione], *Odra*, 5 (1974): 37–38.
- Kounelis 1969 = Nannis Kounelis, 'Del corpo, del comportamento, del "naturale". del "vovo" come autenticità teatrale, *Teatro* A.II (Nuova serie), N.1, 1969: 27–30.
- Manuelli 1967 = Massimo Manuelli, "Un mese con Grotowski", *Sipario* 254 (1967, giugno).
- Manuelli 1968 = Interviste realizzate nel luglio 1967 a Spoleto per la trasmissione radiofonica Rai di Massimo Manuelli "Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski", messa in onda nel giugno 1968; trascrizione di M. Fabbri.
- Moscato, Kounelis 1969 = Italo Moscati, Janis Kounelis, "Non per il teatro ma con il teatro", *Sipario* 276 (1969, aprile).
- Pistoletto 1966 = Michelangelo Pistoletto, "Oggetti in meno", pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra "Michelangelo Pistoletto", Genova, Galleria La Bertesca, 1966.
- Pistoletto 1967 = Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino 1967.
- Pistoletto 1969 = Michelangelo Pistoletto, "Lo zoo", *Teatro*, A.II (nuova serie), 1 (1969): 17
- Volpi 1969 = Marisa Volpi, 'I Testimoni' al Teatro Stabile di Torino. Appunti su Jannis Kounellis, *Carta-bianca* (1969, 15 gennaio): 14–19.

Povere creature. The influence of the work and ideas of Jerzy Grotowski on Italian art criticism and artists in the 1960s.

In this article I concentrate of how Grotowski's spectacles were perceived by theatre critics in Italy, and on the influence of his ideas on the theatre on the Italian art world, based upon two diverse events. The first of these is the performance of *The Constant Prince* (*Książę Niezłomny*) at Spoleto in 1967, while the second is the birth of the art movement *Arte Povera*, whose theoretician was Germano Celant, with a group of Italian artists from the same period. Analysis of the first event begins with a unique recording by Radio Rai from the Spoleto festival in 1967: a lively debate following the conclusion of *The Constant Prince* between representatives of the Italian world of criticism and the theatre, and Jerzy Grotowski and Ryszard Cieślak. The conclusion which may be drawn from this recording is significant: it was not the critics, motivated by ideology in their statements, but practising actors, as represented in the debate by the great personality of the Italian theatre Romolo Valli, who succeeded in fully understanding Grotowski's lesson communicated by means of the clearly self-aware "transfiguration" of his actor, Ryszard Cieślak.

In the second example I discuss the origins of *Arte Povera* in Grotowski's theatrical revolution, in accordance with what has been historically documented and recently confirmed by Celant himself at the meeting "Arte Povera – Poor Theatre. La rivoluzione etica degli anni '60" on 17 November 2009 at Villa Medici in Rome, with the participation of Michelangelo Pistoletto, Ludwik Flaszen, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini and Alessandra Mammi. The relation between the Italian art movement and Grotowski's theatre is not uncontested, although despite this it highlights the still current ideological debt of the former to the latter.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Katarzyna Woźniak-Shukur
Università di Breslavia
<https://orcid.org/0000-0002-2683-3217>

Il Teatro Laboratorio a Venezia (1975)

Dopo i successi dello spettacolo de *Il Principe Costante*, in Italia furono profusi notevoli sforzi per portare il gruppo del Teatro Laboratorio alla Biennale Teatro di Venezia. La trasferta si concretizzò solo nel 1975. Nell'ambito del festival Jerzy Grotowski portò in scena il suo ultimo allestimento, *Apocalypsis cum figuris*, e i membri del Teatro Laboratorio organizzarono l'Università di Ricerca II, legata alla fase post-teatrale dell'attività del gruppo. Il programma della Biennale, il primo dell'istituzione appena riformata, realizzato dal 1973 al 1977 sotto la direzione di Luca Ronconi, comprendeva le realtà socio-artistiche nuove dei collettivi di cultura attiva: i primi due anni offrirono un numero considerevole d'iniziative del teatro di strada e richiami a esperienze fondamentali dei teatri laboratori delle decadi precedenti (*The Living Theater*, *Odin Teatret*), mentre il terzo fu dedicato alla situazione dei teatri nell'Europa dell'Est.

Il carteggio conservato presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia testimonia che già al 1971 risalgono i tentativi intrapresi per far approdare il gruppo del Teatro Laboratorio alla *kermesse* veneziana. Ci sarebbero voluti ben quattro anni perché le autorità polacche rilasciassero tutti i permessi necessari per la parten-

za. Attorno al 1975 Grotowski aveva già iniziato ad allontanarsi dalle ricerche parateatrali, passando impercettibilmente, tra il 1976 e il 1978, dal parateatro al Teatro delle Fonti, come per sottrarsi alle ombre di un fallimento. L'anello di congiunzione fu *Mountain Project*, durante il quale, a differenza di quanto accadeva durante le altre attività parateatrali, i partecipanti rievocavano profonde esperienze personali. Proprio in questo rivolgersi direttamente alle fonti personali si può individuare un tratto caratteristico della nuova fase delle sue ricerche.

Nonostante Grotowski avesse dunque già avviato una nuova fase di ricerche, a Venezia insieme al Teatro Laboratorio realizzò appunto l'Università di Ricerca II parateatrale, senza così deludere le attese. Del resto trovò il terreno fertile della cultura attiva, cosa che fu possibile solo grazie alla straordinaria percezione dello spirito dei tempi quale dimostrò di avere Ronconi. La proposta di Grotowski colse nel segno e il *Grotowski Project* si rivelò un enorme successo¹. Tuttavia, come mostrerà Dariusz Ko-

¹ Sull'onda del successo veneziano nel 1977, dietro invito del Centro per la Ricerca Teatrale, allora diretto da Sisto Dalla Palma, il gruppo del Teatro Laboratorio organizzò a Milano l'Università Itinerante di Ricerca e dal 24 ottobre al 22 novembre 1977 si svolse il ciclo di lezioni tenute da Ryszard Cieślak, Stanisław Scierski e Ludwik Flaszen. La serie successi-

siński nel suo intervento di oggi, con il senno di poi è difficile considerare il programma realizzato a Venezia – e il parateatro in generale – una vera e propria “opera” di Grotowski.

Il 25 settembre si svolse a Venezia la conferenza stampa cui partecipò anche Grotowski, mentre dal 30 settembre al due e dal 6 all’8 ottobre, ai Giardini della Biennale d’Arte di Venezia, ebbero luogo due serie d’incontri di lavoro con gruppi teatrali italiani. Simultaneamente, in ottobre e in novembre, *stage* furono condotti da Zbigniew Teo Sychalski, Ludwik Flaszen e Włodzimierz Staniewski con la collaborazione di Irena Rycyk, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis, Stanisław Scierski e Zygmunt Molik. Ryszard Cieślak mise a punto *Special Project* al castello di Montegalda².

Agli eventi parateatrali organizzati principalmente sull’isola di San Giacomo in Paludo e agli incontri con Grotowski parteciparono 290 persone, quasi tutti gli esponenti più o meno rilevanti del mondo artistico e teatrologico italiano avevano espresso la volontà di parteciparvi³. Vale la pena di sottolineare che la selezione dei partecipanti agli *stage* non era così rigorosa, come si è sempre pensato. Lo testimoniano le domande di partecipazione conservate presso l’archivio dell’Istituto Grotowski di Breslavia: fatta eccezione di alcune persone legate all’ambiente accademico⁴, gli interessati compila-

rono i moduli con formule standard, senza fornire una vera e propria motivazione a sostegno della propria candidatura.

A *Special Project* presero parte 110 artisti, legati a note compagnie teatrali⁵. In occasione di questo evento Grotowski conobbe Roberto Bacci, collaboratore del Piccolo Teatro di Pontedera e fondatore del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, che avrebbero ospitato Grotowski a metà degli anni Ottanta, e Carla Pollastrelli, traduttrice dal polacco e sua futura assistente presso il Workcenter of Jerzy Grotowski a Vallicelle.

Il programma dell’Università di Ricerca II prevedeva: la conferenza stampa di Grotowski (25 settembre), due sessioni di lavoro con gruppi italiani (30 settembre – 2 ottobre, 6–8 ottobre), una serie di 8 *stage* di due giorni ciascuno, ossia *Song of Myself* di Zbigniew Teo Sychalski (1–28 ottobre), *Drzewo Ludzi* (L’Albero delle genti) per 10 partecipanti (1–28 ottobre), *Medytacje na głos* (Meditazioni a voce alta) di Ludwik Flaszen per 40 partecipanti (19–23 ottobre, 26–30 ottobre), *Laboratorium ogólne* (Laboratorio generale) con Włodzimierz Staniewski insieme a Irena Rycyk per 30 persone (28 ottobre – 5 novembre), ricevimenti quotidiani di Zygmunt Molik nell’ambito del progetto *Acting Therapy* (31 ottobre–5 novembre), *Zdarzenia* (Analisi degli eventi), condotto da Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutis per 43 persone (1–14 novembre), due sessioni di *Spotkania robocze* (Incontri di lavoro) a cura di Stanisław Scierski per 60 partecipanti (2–14 novembre, 14–16/17 novembre), *Acting Therapy* con Zygmunt Molik e destinato a 43 persone (7–14 novembre, 16–22 novembre), *Special Project* diretto da Ryszard Cieślak al castello di Montegalda e adibito per 15 persone nella fase preliminare e 48 in quella definitiva (7–21 novembre) e il convegno scientifico dedicato a *Special Project* (23–24 novembre). Tra l’altro, sempre a Venezia, si aggravò la frattura tra Grotowski e Włodzimierz Staniewski, per effetto della quale quest’ultimo abbandonò il gruppo un anno dopo.

Il programma del *Grotowski Project* comprendeva anche 19 rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris*⁶. Gli spettacoli si svolsero in sei cicli: dal 27 al 29 settembre, dal 3 al 5 ottobre, dal 9 al 12 ottobre, dal 15 al 17 ottobre, dal 20 al 22 ottobre e dal 25 al

va durò dal 15 marzo al 20 aprile 1978 e vide la partecipazione di Teo Sychalski, Ryszard Cieślak, Stanisław Scierski e Teresa Nawrot. L’anno dopo, dal 24 aprile al 14 febbraio, a Milano, fu allestito *Apocalypsis cum figuris*, insieme con la proiezione di film e lo *stage* di Zbigniew Cynkutis. Gli eventi artistici furono accompagnati dal convegno scientifico *Grotowski I. Origini ed esperienze del Teatro Laboratorio* (27–28 gennaio 1979), dedicato ai primi dieci anni di lavoro del gruppo. La seconda parte del ciclo di lezioni si tenne dal 23 novembre al 2 gennaio 1979, nell’ambito del quale furono realizzati *Czuwania* e il secondo convegno *Grotowski II. La frontiera del teatro*. L’ultimo evento fu la proiezione in anteprima del documentario *Apocalypsis cum figuris* di Ermanno Olmi.

² [Da:] *Kalendarium życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego*, <https://grotowski.net/narzedziownia/kalendaria/jerzy-grotowski> (Ultimo accesso: 25.08.2017).

³ Illuminante al riguardo è la consultazione dei materiali dell’Archivio dell’Istituto Grotowski: da una parte, rileviamo candidature appoggiate da autorevoli direttori di dipartimenti di importanti università (tra cui l’Università di Bologna), dall’altra, candidature compilate dagli studenti “secondo il modulo” a disposizione, spesso senza l’aggiunta di alcuna motivazione. Esaminando tali documenti, risulta difficile non pensare che il processo di reclutamento a Venezia in molti casi fosse stato solo una mera formalità.

⁴ Uno di loro era Fabrizio Frasnedi, all’epoca dottorando dell’Università di Bologna. Il suo ricordo dello *stage Acting Therapy*, inedito in Italia, è stato pubblicato per la rivista *Performer* vedi Frasnedi (2016).

⁵ Vedi Perelli (2007: 141).

⁶ Alcune recensioni dell’epoca in: Koman, Woźniak (2019).

27 ottobre. Lamberto Trezzini afferma che il Teatro Laboratorio portò in scena sull'isola di San Giacomo in Paludo la versione dello spettacolo preparata appositamente per il festival veneziano⁷.

Mi capitò di assistere per caso a una strana scena. Un gruppo di persone stava in piedi, in semicerchio, guardando il canale. Si accostò alla riva una barca a motore con un uomo dalla rada barbetta ritto in piedi. Appena sceso iniziò subito a scrutare in silenzio le persone, una per una, come se le passasse in rassegna. Ogni tanto ne indicava una e quella, prescelta, veniva fatta accomodare sulla barca. Completata la "selezione", l'imbarcazione riprese lentamente il largo, diventando piccola, piccola. Il giorno seguente mi sottoposi anch'io a quel singolare rito: fui scelto e salii baldanzoso, rischiando subito di perdere l'equilibrio, sulla barca. Durante il viaggio verso l'Isola di San Giorgio [sic!] tutti rimasero in assoluto silenzio. In mezzo alla laguna, sembravamo esser entrati a far parte del quadro del pittore simbolista svizzero Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*. Su quell'isoletta veneziana in effetti assistetti a uno strano rito: un Gospel tragico e amaro⁸.

La testimonianza di Cataluccio perpetua il mito del carattere elitario degli allestimenti, bisogna però tenere conto che tale elitarità non deriva esclusivamente dal tipo di lavoro del gruppo, bensì da problemi organizzativi, causati dalla distribuzione degli eventi sparpagliati in vari punti della laguna veneziana. Questo "Gospel tragico e amaro" fu rappresentato nei ruderi dell'antico complesso monastico dedicato a San Giacomo Maggiore Apostolo. Nell'Archivio di Eustachy Kossakowski è custodita la documentazione fotografica delle rappresenta-

zioni⁹. Nelle foto si vedono un ambiente vuoto con il pavimento in legno e gli spettatori seduti a terra attorno allo spazio d'azione degli attori. Davanti all'entrata della sala si trovava un banchetto con sopra del materiale promozionale del Teatro Laboratorio e una cassaforte, dove gli spettatori dovevano lasciare registratori, macchine fotografiche, grandi borse e ombrelli in loro possesso. Sulla porta d'entrata della sala era stato appeso un cartello che annunciava la possibilità di incontrare il gruppo per chi avesse partecipato agli *stage* previsti dopo ogni singola rappresentazione:

Se desideri partecipare a una delle nostre esperienze di *stage*, resta nella sala di *Apocalypsis* prendi una matita e scrivi. Scrivi prima qualcosa su te stesso in modo che ti possiamo riconoscere. Scusa se dovrai aspettarci, ma dopo lo spettacolo abbiamo bisogno di un intervallo¹⁰.

E in molti rimanevano in sala:

E dopo lo spettacolo molti giovani restano, scrivono, seduti per terra, spalle al muro. Uno seduto sul gradino d'ingresso scrive: «Io so di me un po' più di ieri e saprò di più domani. Peccato non conoscere il polacco. Mi sembra di aver afferrato questo: la vita è un inferno perché noi siamo un inferno». Commovente. Gli attori cominciano ad affluire. Ecco Giuda, ecco Lazzaro, Maria Maddalena parlando sottovoce in mezzo alla sala. Penso a questa sete d'amore, di confessione, di essere accolti, ascoltati, scelti, riconosciuti, d'incontro, di dialogo; penso al gran vuoto lasciato da quei personaggi usciti da quella porta. Agli equivoci possibili. Penso alla storia di Simone Weil, a come si applica bene qui. Sono sicuri, quelli che sono qui, che il loro innamorato non li ha visitati 'per errore?'. 'Forse li ama, ma in fondo, come può amarli?'. 'Ma chi sa, dopo tutto, li ama'. Sono i flagellanti di San Giacomo in Paludo¹¹.

Gli spettacoli di Grotowski, proprio come era già accaduto con il libro *Alla ricerca del teatro perduto* di Eugenio Barba, erano recepiti in Italia come un'opera completamente intrisa di spiritualità cattolica, benché iconoclasta. Dalla recensione di quattro anni più tardi relativa alle rappresentazioni

⁷ Vedi Trezzini (1999: 123). Tra il 1968 e il 1980 *Apocalypsis cum figuris* fu rappresentato in tre versioni: la prima versione si tenne all'Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium di Wrocław, con la *première* non ufficiale il 19 luglio 1968, e quella ufficiale l'11 febbraio 1969; sceneggiatura e regia: Jerzy Grotowski, con la collaborazione di Ryszard Cieślak; assistente alla regia: Stanisław Scierski; costumi: Waldemar Krygier; cast: Antoni Jahółkowski (Simon Pietro), Zygmunt Molik (Giuda), Zbigniew Cynkutis (Lazzaro), Rena Mirecka lub Elizabeth Albahaca (Maria Maddalena), Stanisław Scierski (Giovanni), Ryszard Cieślak (Lo Scuro); direttore letterario: Ludwik Flaszen. La seconda versione andò in scena per la prima volta a giugno 1971 e vedeva Jerzy Grotowski nel ruolo di animatore, mentre il cast era uguale a quello della prima versione. La terza versione fu allestita per la prima volta il 23 ottobre 1973, con il cast rimasto immutato rispetto alla prima e alla seconda versione. Siccome Trezzini descrive lo spettacolo sulla base dei propri ricordi e solo in modo selettivo, ulteriori verifiche saranno necessarie per stabilire eventuali modifiche apportate rispetto alla versione del 1973.

⁸ Cataluccio (2012).

⁹ Fonte: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/37> (Ultimo accesso: 21.08.2020).

¹⁰ Vedi Trezzini (1999: 123–124).

¹¹ Guerrieri (1993: 207).

romane di *Apocalypsis cum figuris* apprendiamo che prima dello spettacolo gli spettatori ricevevano dei brani tratti da testi letterari, che erano stati i punti di riferimento più importanti per Grotowski e per il suo gruppo durante il loro lavoro su *Apocalypsis*¹². A sua volta Trezzini riporta alcuni commenti pronunciati a caldo subito dopo la fine dello spettacolo che gli rimasero particolarmente impressi nella memoria:

[...] qualcuno [dei giovani – KWS] si chiede come un regime comunista quale quello della Polonia di allora tollerasse e sovvenzionasse quegli spettacoli “misteriosofici” che Grotowski dava, appunto, nella Polonia comunista, ma più cattolica che mai: *Il principe costante*, visto anche a Spoleto, *Il dottor Faust*, solo per citarne alcuni; Grotowski non era cattolico ma si serviva del cattolicesimo per una qualche protesta contro il regime. Qualcuno al termine dello spettacolo commenta dicendo che lo scrittore polacco era filosoficamente ateo, ma che un «ateo polacco è come un ateo spagnolo», come Buñuel che diceva: «Sono ateo grazie a Dio». Aveva ragione il critico Giorgio Prosperi quando scriveva in occasione di *Apocalypsis cum figuris* che l'ateismo di Grotowski aveva tuttavia la concretizzazione di una fede religiosa.¹³

Il *Grotowski Project* terminò con un convegno scientifico organizzato il 23 e il 24 novembre a Milano dal comune e dal DAMS dell'Università di Roma in collaborazione con la RAI e sotto il patrocinio della Biennale Arte. Oltre a Jerzy Grotowski, vi presero parte: Peter Brook, Gianrenzo Morteo, Luca Ronconi, Mario Raimondo, Alessandro Fersen, Ferruccio Marotti, Ferdinando Taviani, Giancarlo Tonolo, Carlo Ripa Di Meana, Orazio Costa, Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Italo Moscati¹⁴. Col senno di poi, l'incontro risultò dominato da un unico tema centrale: la politicità del teatro di Grotowski. Ferdinando Taviani, prendendo in un certo senso le difese dell'attività di Grotowski, sottolineò che

Però dobbiamo riconoscere che esiste tutto un altro tipo di teatro che non si giudica in base a ciò che fa o di cui parla, ma che fa. È un teatro di cui non dobbiamo cercare qual è il discorso politico, ma qual è l'azione politica. Non è un teatro che

parla politica, è un teatro che fa politica. Non confondiamo per apolitico, per mistico chi fa dei discorsi in ambito completamente diverso da quello in cui noi automaticamente siamo abituati a pensare. Chi ha cambiato di più, chi ha portato maggiore appoggio ai gruppi, alle persone che agivano politicamente? Il teatro che parla politica o il teatro che fa una sua politica?¹⁵

In effetti, l'azione politica era uno dei temi guida di tutti gli eventi proposti, ma anche la chiave per le dinamiche dello sviluppo del Terzo Teatro, al quale era legato Taviani. Durante il festival veneziano emersero in pieno gli strati delle energie artistiche e sociali che covavano nei movimenti teatrali amatoriali e dal basso, come quelli che un anno dopo, a Belgrado, si sarebbero uniti sotto i comuni vessilli del Terzo Teatro.

Traduzione di Laura Pillon

Il testo è un adattamento del capitolo dedicato al Biennale Teatro 1975 del libro *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych* di Katarzyna Woźniak-Shukur, pubblicato in lingua polacca nel 2017 (Pasaże, Cracovia 2017).

Bibliografia

- Kalendarium życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego*, <https://grotowski.net/narzedziownia/kalendaria/jerzy-grotowski> (Ultimo accesso: 25.08.2017).
Eustachy Kossakowski, *Apocalypsis cum figuris*, *Wenecja 1975*, Archiwum Eustachego Kossakowskiego, disponibile in: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/37> (Ultimo accesso: 21.08.2020).
Bacci 2016 = Angelo Bacci, *La mia Biennale. Sottosopra, Antonio Tombolini Editore* (StreetLib), Loreto 2016.
Cataluccio 2012 = Francesco Cataluccio, “Apocalisse con figure”, *Il Post* (2012, 21 dicembre).
Frasnedi 2016 = Fabrizio Frasnedi, “Cud mojej Apocalypsis. Wspomnienie o Zygmuncie Moliku”, trad. pl. Paulina Safian e Katarzyna Woźniak-Shukur, *Performer* 11–12 (2016).
Guerrieri 1993 = Gerardo Guerrieri, “Alla sorgente di Grotowski”, in: *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974–1981*, Bulzoni, Roma 1993.
Koman, Woźniak 2019 = Aleksandra Koman, Katarzyna Woźniak, „Spóźnieni goście. ‘Apocalypsis cum figuris’ we włoskich recenzjach z lat 1975–1979”, *Performer* 18 (2019).

¹² Vedi Prosperi (1979).

¹³ Trezzini (1999: 125).

¹⁴ Vedi Bacci (2016: 70).

¹⁵ [da:] Trezzini (1999” 127).

Perelli 2007 = Franco Perelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bulzoni, Roma 2007: 141.

Prosperi 1979 = Giorgio Prosperi, "In 'Apocalypsis' di Grotowski il tema del Secondo Avvento", *Il Tempo* (1979, 5 dicembre).

Trezzini 1999 = Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro*, Bulzoni, Roma 1999.

The Laboratorium Theatre in Venice (1975)

Following the success of the spectacle *The Constant Prince* (*Książę Niezłomny*) at Spoleto, the Italians undertook efforts to invite the Laboratorium Theatre ensemble to the Venetian theatre festival, the Biennale di Venezia. Although the earliest attempts were made in 1971, they only came to fruition four years later. In 1975 Jerzy Grotowski presented his final spectacle *Apocalypsis cum figuris* within the context of the festival, and his ensemble realised the *University of Research II* (*Uniwersytet Poszukiwań II*), associated with the extra-theatrical stage of the activities of the Laboratorium Theatre. The paper concentrates on the circumstances of the Laboratorium Theatre's journey to Italy and the ensemble's residence during the Biennale. I will quote from selected recollections and reviews by Italian participants of these para-theatrical activities, which are preserved in the collections of ASAC in Venice.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Dariusz Kosiński
Università Jagiellonica di Cracovia
<https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Non solo Grotowski: il (para)Teatro Laboratorio in Italia

Katarzyna Woźniak-Shukur ha avviato, con successo, già alcuni anni fa e continua a portare avanti lo studio della presenza in Italia di Jerzy Grotowski e del suo teatro, la sua ricezione e il suo impatto sulle arti teatrali e figurative italiane. Nel volume che costituisce il primo frutto di tali ricerche Woźniak-Shukur ha dato inizio a un processo di ampliamento della conoscenza sull'attività di Grotowski in Italia nel periodo antecedente la fondazione del Centro Lavoro Europeo, mostrando non solo il contesto, poco noto in Polonia, delle imprese e della specificità del teatro italiano contemporaneo, ma anche i singoli elementi della presenza del regista polacco, fino a dimostrare *in primis* che il momento di svolta fu l'Università di Ricerca II, realizzata nell'ambito della Biennale di Venezia del 1976. La proposta che intendo presentare in occasione del mio intervento di oggi si situa in un certo qual modo tra i due eventi più importanti che organizzano la narrazione del libro di Katarzyna. In sostanza essa consiste nell'affrontare la serie di atti della presenza del Teatro Laboratorio partendo già dal presupposto di conoscere la particolarità istituzionale e artistica del lavoro dell'Istituto dell'Attore Teatro Laboratorio tra il 1975 e il 1980. Le sue basi non sono quindi studi dettagliati sulla ricezione e l'impatto che gli eventi

qui descritti sortirono sul teatro italiano. Essa mira piuttosto a presentare tesi e ipotesi preliminari, che potranno essere avvalorate da studi ancora in attesa di essere condotti. Ciò che espongo oggi è quindi una sorta di loro prolegomeni, formulati e presentati nella speranza che così sia possibile verificare come vengano recepiti da chi partecipò agli eventi trattati e dagli esponenti del teatro italiano, in grado di apportare eventuali indispensabili correzioni già in questa fase iniziale.

La tesi più importante che voglio sottoporre a verifica è la seguente: ciò che è stato accolto in Italia (e non solo, anche in Polonia e nel resto del mondo) come ricerche di Jerzy Grotowski era in misura minore, se non affatto, una sua opera, ma la cosa più rilevante è che comprendeva attività molto varie e distinte tra loro, guidate da diverse persone e gruppi che conducevano le proprie ricerche nell'ambito dell'Istituto Laboratorio che allora stava cambiando la propria formula istituzionale. La formula del "teatro di Grotowski", elaborata negli anni Sessanta e tuttora in uso, è in questo caso una sorta di criptonimo, che falsifica la realtà e nasconde un dato di base: attorno al 1975, e quindi poco prima della partecipazione di Grotowski alla Biennale di Venezia che segnò una vera svolta nella

ricezione di Grotowski in Italia, ciò che l'Istituto Laboratorio creava non era più teatro né vi era più motivo per ricondurre tutto ciò al nome di Grotowski.

La prova formale di questa tesi, prova già pubblicata anche nell'edizione italiana dei *Testi*, è il documento ufficiale che Grotowski inviò a Jan Soyta, responsabile dell'Ufficio Cultura della città di Wrocław, l'ultimo giorno del 1974 (e che fu pubblicato poi nell'aprile 1975 sulle pagine del mensile *Teatr*¹). In qualità di direttore Grotowski vi riassumeva e, allo stesso tempo, sistemava l'intera gamma delle attività multidirezionali che erano gestite e avviate dall'Istituto Laboratorio (proprio questo nome fu usato nel documento, eliminando così dalla versione estesa Istituto dell'Attore Teatro Laboratorio le parole "attore" e "teatro"). Già in apertura veniva dichiarato che per effetto delle esperienze degli ultimi anni si procedeva a un significativo ampliamento di attività di diversa natura, che al contempo acquisivano un carattere più aperto e fluido rispetto a quanto non fosse stato in precedenza. Ne conseguiva che "nell'ambito dell'Istituto funziona[va] un ampio ventaglio di sezioni distinte – laboratori di ricerca ognuno dei quali ha una specializzazione e che, funzionando in modo parallelo e sistematico, assecondano la pluridimensionalità e complessità della programmazione parateatrale"². Più avanti Grotowski elenca e presenta brevemente i seguenti laboratori:

Laboratorio di terapia professionale
 Laboratorio di teoria e analisi di gruppo
 Laboratorio di studi teatrali
 Laboratorio di incontri di lavoro
 Laboratorio di metodologia dell'avvenimento
 Laboratorio di collaborazione psicoterapeutica
 Studio internazionale
 Logistica
 Special Project e Programma di ricerca prospettica.

Non tutti questi "laboratori" avevano il carattere di attività artistiche (come per esempio quello di natura teatrologica, le collaborazioni con la psicoterapia, la logistica), ma se ne possono ricondurre alcuni direttamente alla serie di attività e progetti che, stando alla nomenclatura del Laboratorio, erano denominati "stage" e che furono inclusi nel

programma della Biennale di Venezia per poi essere sviluppati in modo particolarmente intenso ed essere presentati proprio in Italia. Seguendo l'ordine della lista sopracitata, si trattava di *Acting Therapy* (Laboratorio di terapia professionale), comprendente soprattutto (anche se non esclusivamente) gli *stage* di Zygmunt Molik, ribattezzati più tardi *Body and Soul*; *Medytacje na głos* (in italiano *Meditazioni a voce alta*) di Ludwik Flaszen (Laboratorio di teoria e analisi di gruppo), *Spotkania robocze* (in italiano *Incontri di Lavoro*) di Stanisław Scierski (Laboratorio di incontri di lavoro), *Zdarzenia* (in italiano *Analisi degli eventi*) di Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutis (Laboratorio di metodologia dell'avvenimento), *Song of Myself* allora realizzato dallo Studio Internazionale coordinato da Zbigniew "Teo" Spychalski (successivamente il nome degli *stage* realizzati da questo gruppo fu modificata), lo *Special Project* diretto, a partire dal 1975, da Ryszard Cieślak e realizzato dai membri più giovani del gruppo, tra cui Zbigniew Kozłowski, Andrzej Paluchiewicz, Teresa Nawrot, Jacek Zmysłowski, e il progetto, ancora oggi il meno noto di tutti, eseguito in quel periodo da Włodzimierz Staniewski, al quale dopo il 1975 Jacek Zmysłowski sarebbe subentrato nel ruolo di responsabile dell'importante parte del "programma di ricerca prospettica". A tal proposito bisogna aggiungere subito che il nome "programma di ricerca prospettica" è un criptonimo-sacco, nel quale si nasconde il nuovo progetto di Grotowski ancora senza nome nel 1975, ma già *in statu nascendi*: il Teatro delle Fonti.

Condizionati dalla narrazione alimentata fin dagli anni Settanta da Grotowski e dai suoi studiosi, non vediamo che il periodo post-teatrale costituì per lui il proseguo delle sue ricerche, dei suoi studi, delle sue prove, delle sue osservazioni e dei suoi viaggi, la cui prima fase (dal 1969 al 1975) fu dedicata al trovare e al definire in maniera più precisa l'area, gli oggetti e i metodi, che lo interessavano fin dagli esordi e in modo costante (come lui stesso diceva), relativi allo studio delle tecniche e delle esperienze extra-quotidiane. Ne conseguì che verso il 1976 fu possibile avanzare le prime tesi al riguardo e il programma del Teatro delle Fonti, che costituiva il primo passo verso l'Arte come veicolo. Ricordiamoci che, pur essendo soliti suddividere le ricerche di Grotowski in diversi periodi (alla fase teatrale si fanno seguire generalmente la fase parateatrale, il Teatro delle Fonti, il Dramma Oggettivo e l'Arte come veicolo), Grotowski stesso ne men-

¹ Grotowski (1975: 19).

² Grotowski (2020: 110).

zionava fondamentalmente solo due: l'Arte come presentazione e l'Arte come veicolo. Sotto questo punto di vista, gli anni Settanta furono nelle sue ricerche personali un periodo di passaggio, un periodo di ricerche, di peregrinazioni e di errori.

Ma furono anche il periodo di dinamico sviluppo, all'insegna del brand "Grotowski", delle attività di tutto il gruppo fatto di persone estremamente creative che, in seno all'Istituto Laboratorio e grazie alla sua fama e al prestigio acquisiti nel mondo teatrale, produssero diverse attività chiamate collettivamente "cultura attiva". Grotowski le marchiò con la sua firma, dimostrando in questo modo il suo sostegno, ma gradualmente ne prese le distanze nei commenti e sempre di più nelle dichiarazioni pubbliche, sottolineando che – contrariamente agli automatismi del mercato – non erano sue creazioni e nemmeno si riferivano necessariamente a ciò a cui egli stesso stava lavorando. Commenti di questo tipo sarebbero stati sempre più frequenti nella seconda metà degli anni Settanta (il documento già citato di Soyta ne fu il primo), mentre dal 1975 al 1980 fu proprio l'Italia a diventare il palco su cui la ricchezza delle attività delle persone e dei gruppi operanti all'interno dell'Istituto Laboratorio poté essere vista in modo particolarmente evidente.

Come ho già anticipato, ciò che segnò una svolta decisiva nell'emergere di questa scena fu il progetto realizzato dal Laboratorio nell'ambito della Biennale di Venezia nel 1975 e denominato "Università di Ricerca II". Dato che ne occupa in modo dettagliato Katarzyna Woźniak-Shukur, io mi limiterò a richiamare l'attenzione su quei suoi elementi che crearono una specie di "nuvola" di attività parateatrali portate a Venezia da Wrocław. Esse erano state precedentemente elaborate da singoli gruppi e nella stragrande maggioranza furono messe alla prova nelle attività con partecipanti esterni. Ciò venne realizzato nell'ambito della prima Università di Ricerca, organizzata come un evento che accompagnava il festival del Teatro delle Nazioni. Nonostante il festival stesso si fosse tenuto a Varsavia dall'8 al 28 giugno 1975, la "sua" Università si svolse a Wrocław dal 14 giugno al 7 luglio. A confronto, l'Università di Ricerca II veneziana costituì in un certo senso una seconda edizione, migliorata e corretta, da cui vennero eliminati elementi che a Wrocław si erano rivelati non abbastanza ricettivi (basti pensare ai cosiddetti "Ule", gli incontri aperti condotti da vari artisti, anche non appartenenti al

Teatro Laboratorio, come nel caso di Małgorzata Dziwulska).

Per amor di ordine ricordo che alle "nuvole" della cultura attiva che si erano formate sopra Venezia nell'autunno del 1975 appartenevano le seguenti attività: 8 *stage* di due giorni ciascuno dal titolo *Song of Myself*, realizzati dal gruppo di Zbigniew Teo Sychalski (1–28 ottobre 1975); *Medytacje na głos* di Ludwik Flaszen (19–23 ottobre, 26–30 ottobre 1975); l'alquanto misterioso *Stage Generale*, condotto da Włodzimierz Staniewski con la collaborazione di Irena Rycyk (28 ottobre – 5 novembre 1975 per la fase preparatoria, 28–31 ottobre e 1–5 novembre); il progetto di Zygmunt Molik dai molteplici componenti *Acting Therapy* (31 ottobre – 22 novembre 1975); lo *stage Analisi degli eventi* (1–14 novembre 1975), condotto da Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutis; *Incontri di Lavoro* di Stanisław Scierski (2–17 novembre 1975) e, infine, *Special Project*, realizzato al castello di Montegalda, tra Padova e Vincenza, sotto la direzione di Ryszard Cieślak con la collaborazione di Jacek Zmysłowski, Irena Rycyk, Elizabeth Albahaca, Antoni Jahołkowski e Andrzej Paluchiewicz (7–21 novembre 1975). Senza grosse difficoltà si può notare come il programma dell'Università di Ricerca II fosse costituito da tutti i punti elencati nel documento indirizzato a Soyta e – tranne che per gli incontri e gli interventi pubblici – non vi fosse né un solo progetto realizzato da Jerzy Grotowski. Persino *Apocalypsis cum figuris* portato in scena a Venezia fu definito già come un'opera collettiva del gruppo, in cui Grotowski non figurava come regista, bensì come "animatore".

Bisogna richiamare l'attenzione anche sul fatto che le attività appena menzionate e condivise a Venezia erano nel modo più letterale possibile dei *work in progress*, ovvero le tappe successive dei singoli lavori che si trovavano in diverse fasi del loro sviluppo. Per esempio nel 1975 *Special Project* aveva già raggiunto una certa forma matura, che si sarebbe evoluta a partire dal progetto *Holiday*, elaborato da Grotowski nel 1970 e realizzato per la prima volta (e l'unica, come sostiene Teo Sychalski) nel 1973. Stando alle memorie preparate per la pubblicazione da Sychalski, dopo il primo *Holiday*, Grotowski si tirò indietro dalle attività chiamate brevemente *Special Project*, affidandole a Ryszard Cieślak. In quanto tale *Special Project*, proprio ai tempi dell'Università di Ricerca a Wrocław, divenne nientedimeno che la manifestazione "ammiraglia" del para-

teatro, di cui ancora si parla (erroneamente) come “del parateatro di Grotowski”. D’altro canto, gli *stage* dei “vecchi” attori del Laboratorio, quali Molik, Scierski, Mirecka e soprattutto Cynkutis, erano ancora in una fase di sviluppo relativamente iniziale – solo negli anni seguenti per effetto di un’evoluzione graduale si sarebbero uniti nella formula relativamente coerente dell’*Acting Therapy*, venendo perfino filmati sotto questo nome. Nelle fasi ancora precedenti erano attività dirette da Staniewski, il quale, dopo il periodo di lavoro indipendente con Grotowski (di cui sappiamo gran poco), prese parte alle realizzazioni di *Holiday* e *Special Project* e soltanto durante il periodo dell’Università di Ricerca a Wrocław divenne il responsabile di un progetto a sé stante. Probabilmente a Venezia doveva svilupparlo e consolidarlo, creando forse un’ulteriore realizzazione “ammiraglia” del parateatro. Eppure ciò non avvenne, perché – come è noto – proprio a Venezia si giunse all’aspra lite tra Grotowski e Staniewski, in seguito alla quale quest’ultimo abbandonò il Laboratorio, lavorando da allora per conto proprio e con un gruppo proprio. Il suo posto nella costellazione del Laboratorio passò parzialmente a Jacek Zmysłowski, giovane *amateur* senza alcuna esperienza invitato da Grotowski a unirsi al gruppo nel 1973, che all’inizio fu al fianco di Cieślak in *Special Project* in qualità di co-agente. Dopo l’abbandono di Staniewski, dal 1976 Zmysłowski divenne progressivamente il leader di una corrente a sé stante di attività parateatrali, che sarebbero sfociate in *Czuwania* (Veglie), presentato (e addirittura filmato) nel 1979 a Milano.

In alcuni casi “work in progress” indicava la presentazione di attività ancora non pronte per tale scopo. È il caso di *Song of Myself* di Teo Spychalski, come ha testimoniato lo stesso artista poco tempo fa (Spychalski 2024, *in preparazione*), ricordando quale grande sorpresa fosse stata per lui la notizia che sarebbe dovuto andare a Venezia con il suo gruppo:

Quando tutta quella grande Festa [l’Università di Ricerca del Teatro delle Nazioni – DK] finì e i miei sarebbero dovuti tornare da dove erano venuti, venni a sapere che saremmo dovuti andare alla Biennale di Venezia a ottobre e là condurre per un mese alcune attività. Per il mio gruppo fu una sorpresa. Non tutti potevano, non tutti se lo aspettavano, avevano altri impegni. Qualcuno comunque rimase [...] Trascorremmo un mese a Milano,

in provincia di Venezia. Più precisamente in un parchetto al centro della cittadina. Tutt’intorno passavano persone e macchine oltre la recinzione, c’erano gli alberi del parco, un fiumiciattolo. Una così elegante passerella per le perone, e non come quel bosco dove poter vagare. Eravamo chiusi e legati a un unico posto. Bisognava vivere la vita di quel luogo e saper diventare in qualche modo un tutt’uno con la sua natura. Eravamo come truppe di sbarco gettate in azione in terreni sconosciuti. Ricordo poco di quei giorni, forse erano pieni di vera “ignoranza”, di quel famoso “ignoto” in una versione non troppo feconda, anzi sgradevole, non ancora schiusa. Forse fu tutto in una maniera o nell’altra divertente, ma in realtà non portò nulla di nuovo³.

Forse fu qualcosa di superfluo per Spychalski e il suo gruppo, ma tutto sembra indicare che le attività parateatrali avessero avuto un enorme significato per l’ambiente italiano. Lo ha affermato chiaramente Katarzyna Woźniak-Shukur:

Nonostante Grotowski avesse già avviato una nuova fase [si tratta del Teatro delle Fonti – DK], a Venezia insieme al gruppo del Laboratorio si dedicò al parateatro, realizzando proprio l’Università di Ricerca II, grazie alla quale non deluse chi partecipò al festival. Le attività da lui proposte trovarono il terreno fertile della cultura attiva, cosa che fu resa possibile dalla straordinaria percezione dello spirito dei tempi quale dimostrò di avere Ronconi. La proposta dell’artista polacco trovò un terreno fertile e il *Grotowski Project* si rivelò un enorme successo⁴.

Ne è prova l’intensa presenza in Italia del Teatro Laboratorio tra il 1977 e il 1980. Il suo nucleo e, al contempo, la sua manifestazione più importante fu il progetto dal nome caratteristico di Università Itinerante di Ricerca, realizzata dal Teatro Laboratorio principalmente a Milano su invito e grazie al sostegno organizzativo-finanziario del Centro di Ricerca per il Teatro allora diretto da Sisto Dalla Palma. La maggior parte delle attività racchiuse sotto questo nome riguardavano quegli elementi del parateatro che già non erano stati sviluppati con la partecipazione di Grotowski e di fatto non costitui-

³ Zbigniew „Teo” Spychalski, frammento di memorie inedite redatte per la pubblicazione nel 2024; archivio privato di Dariusz Kosiński.

⁴ Woźniak (2017: 100–101).

vano espressioni della sua produzione. Per dirla senza mezzi termini: durante la realizzazione dell'Università Itinerante di Ricerca in Italia Grotowski era il più delle volte, e letteralmente, da tutt'altra parte. Così fu per esempio nell'autunno del 1977, quando tra il 24 ottobre e il 22 novembre nella sede del Centro di Ricerca per il Teatro a Milano si svolse la prima sessione dell'Università Itinerante di Ricerca, composta dall'*Acting Search* di Ryszard Cieślak (24 ottobre – 22 novembre), dagli *Incontri di Lavoro* di Stanisław Scierski (3–21 novembre) e dalle *Meditazioni* di Flaszen. Nello stesso tempo Grotowski si trovava oltreoceano, nel suo grande viaggio transamericano. Infatti già allora si interessava di Haiti ed era alle prese con i preparativi del suo primo viaggio all'isola, che si sarebbe concretizzato nel dicembre di quello stesso anno. Analogamente un anno dopo – mentre Grotowski si trovava negli Stati Uniti e in Nigeria (a Lagos) – in marzo e in aprile il gruppo del Laboratorio realizzò a Milano la fase seguente dell'Università Itinerante di Ricerca (15 marzo – 20 aprile 1978), comprendente gli *stage* di Sychalski (*Ruch w przestrzeni*, 15 marzo – 1 giugno) e di Cieślak (*Acting Search*, 5–20 aprile), gli *Incontri di Lavoro* di Scierski e gli “*stage* di musicoterapia” condotti da Teresa Nawrot⁵. Questa edizione ebbe anche una sua realizzazione non-milaneese attraverso lo *stage* di Scierski (16–30 maggio) svoltosi a Lecco.

Il progetto milanese culminò nel ventesimo anniversario dell'assunzione della direzione del Teatro delle 13 File da parte di Grotowski. Per l'occasione furono organizzati ben due convegni scientifici dedicati alla sua attività e corredati da numerose presentazioni, tra cui le rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris* e la sua versione video girata appunto in quell'anno da Ermanno Olmi. Oltre che a Milano e a Lecco il Laboratorio fu ospitato anche a Pontedera e a Roma (dove tra le altre cose fu mostrato *Apocalypsis cum figuris*), mentre i suoi singoli membri realizzarono diverse attività ed eventi in altre città (Pisa, Torino). Hanno ragione dunque Aleksandra Koman e Katarzyna Woźniak-Shukur quando scrivono che “nel 1979 si poteva parlare di una vera e propria *tournee* del Teatro Laboratorio in Italia”⁶.

Il suo centro più importante rimase tuttavia Milano (forse per questo si dovrebbe parlare più

di residenza che di *tournee*). Qui ebbero luogo due grandi serie di eventi, che costituirono la cornice dell'anno delle celebrazioni: il primo, organizzato in apertura, tra il 24 gennaio e il 14 febbraio 1979, comprendeva le rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris* a Palazzo Reale, la proiezione di documentari e la registrazione di film con il commento di Flaszen e Konstanty Puzyna, lo *stage* di Cynkutis intitolato *Il lavoro di attore nel Teatro Laboratorio* (27–28 gennaio) e il convegno scientifico “Grotowski I. Origini e esperienze del Teatro Laboratorio” dedicato al primo decennale di lavoro del gruppo (27–28 gennaio). A quest'ultimo prese parte Grotowski stesso e proprio qui pronunciò uno dei suoi più importanti interventi di quel periodo, la cui versione scritta sarebbe stata pubblicata con il titolo *Praticare il romanticismo*. La cosa fondamentale fu che in questo intervento, a cominciare in parte dai commenti che riguardavano le rappresentazioni, disse sostanzialmente su cosa stava lavorando allora, cioè il Teatro delle Fonti e le sue personali fonti.

Una sorta di continuazione dell'incontro invernale fu la realizzazione in primavera (20–30 aprile 1979) della nuova impresa del Laboratorio intitolata *Drzewo ludzi* (*L'Albero delle genti*). Le autrici dell'articolo sopracitato ne ricordano la presenza in Italia, ma erroneamente scrivono che fu Grotowski a “realizzarlo”⁷. Non fu così. *L'Albero delle genti* costituiva l'ultimo dei progetti sviluppati dal gruppo del Teatro Laboratorio appartenenti alla cultura attiva e fu concepito sì come la sintesi delle varie esperienze del gruppo (e delle generazioni) che operavano nell'ambito del Laboratorio (da un lato, Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik e Stanisław Scierski, appartenevano alla formazione antica del gruppo; dall'altro, Zbigniew Kozłowski, Teresa Nawrot e Irena Rycyk afferivano al gruppo parateatrale), ma fu creato sotto la direzione e secondo il concetto di Zbigniew Cynkutis. Definite con il termine “opera-flusso” oppure “opera-torrente”, si articolava in una serie di attività improvvisate di partecipanti esterni, ispirate e sviluppate dai membri del gruppo. Queste attività, dalla durata di un paio di giorni e dalla struttura aperta all'improvvisazione di chi vi partecipava, sfruttavano tanto le esperienze teatrali quanto quelle parateatrali (incluse quelle derivanti

⁵ Vedi Osiński (2000: 653).

⁶ Koman, Woźniak (2018).

⁷ Koman, Woźniak (2018).

dalla realizzazione di *Special Project* e *Czuwania* di Jacek Zmysłowski, in cui Kozłowski e Rycyk ricoprivano un ruolo importante).

La cosa essenziale è che *Drzewo ludzi* fu realizzata per la prima volta – a quanto pare quasi per caso⁸ – nel gennaio 1979 da parte del gruppo con una formazione diversa (c'erano Spychalski e Zmysłowski, che non avrebbero poi più preso parte a *Drzewo Ludzi*), mentre la versione strutturata in modo più robusto e diretta da quello stesso gruppo responsabile delle edizioni italiane, fu realizzata solo una volta prima, dal 6 all'8 aprile e dal 12 al 14 aprile 1979 a Wrocław. Le attività a Lecco furono quindi le prime esecuzioni all'estero de *L'Albero delle genti* e poco tempo dopo furono ripetute (per così dire tra una rappresentazione e l'altra di *Apocalypsis cum figuris*) presso il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale a Pontedera (21–23 e 26–28 giugno 1979), per poi essere inclusi nel programma di tutte le presentazioni successive del Laboratorio in Italia: a Roma (5–7 e 10–12 dicembre 1979, in alternanza con gli allestimenti di *Apocalypsis cum figuris* e *Czuwania*), a Milano (23–25 e 28–30 novembre 1979 – di cui mi occuperò tra un attimo) e a Genova tra gennaio e febbraio 1980 (più precisamente il 25–26, il 28–29 gennaio e dal 30 gennaio al 1 febbraio), dove furono accompagnate anche dalle messinscena di *Apocalypsis cum figuris* e dagli *stage* di Cynkutis, Cieślak e Jaholkowski, denominati collettivamente *Incontri di lavoro*.

L'evento più importante di quelli sopracitati fu ovviamente il secondo incontro a Milano, tra il 23 novembre e il 2 dicembre 1979, che costituiva nello stesso tempo una sorta di seconda celebrazione all'estero del teatro Laboratorio (i grandi festeggiamenti polacchi si erano svolti a Wrocław letteralmente una settimana prima dell'inizio del ciclo milanese, il 15 novembre). L'evento a chiusura dell'"anno del Laboratorio in Italia" si articolava di elementi molto importanti, quali *Czuwania*, realizzato dal gruppo di Jacek Zmysłowski (23, 25, 26 e 28 novembre) e immortalato proprio a Milano in *Vigil*, film estremamente prezioso di Mercedes Gregory, il convegno scientifico "Grotowski II. La frontiera del teatro" (30 novembre, 1–2 dicembre), che vide la partecipazione di Grotowski stesso, e la *première* del documentario di Ermanno Olmi intitolato appunto *Apocalypsis cum figuris*, che chiudeva il tutto

e vantava la partecipazione e la conversazione di entrambi gli artisti.

Inoltre, durante il soggiorno a Milano, il celebre critico italiano Ugo Volli condusse un'intervista con Grotowski, pubblicata un anno dopo su *Sipario* (1980, n. 104, p. 33–41) con il titolo *Jerzy Grotowski: vent'anni di attività*. Una conversazione strana, questa, perché leggendola si ha come l'impressione che Volli abbia chiesto a Grotowski soprattutto "cosa fosse successo" e di che cosa si fosse discusso durante i convegni milanesi (ovvero del teatro e del parateatro), invece l'artista volle parlare soprattutto di quello che allora si stava occupando, ossia il Teatro delle Fonti. Nell'intervista tuttavia c'è un brano che si riferisce alle tesi illustrate nel mio intervento:

Quando incomincia a essere diffuso, bisogna subito mettersi a lottare contro la perdita del mistero di ogni individuo: questo è il rischio, è il prezzo che bisogna pagare se non si [sic!] vuoi rimanere completamente chiusi. D'altro canto anche la chiusura completa è pericolosa perché allora si diviene come un lago che si secca: comunque lo stadio dell'apertura è inevitabile. L'attività che svolgiamo con un numero di persone limitato ha il suo senso nello stadio, diciamo, di laboratorio; ma poi abbiamo l'obbligo di portare tutto ciò di fronte all'altra gente. Perché la gente ci nutre; e non solo nel senso morale, proprio in quello materiale: ci dà da mangiare. E noi abbiamo degli obblighi nei loro confronti.

L'apertura poi ha fatto sì che tutte le disposizioni personali dei miei compagni hanno incominciato a rivelarsi: i differenti lavori hanno preso differenti forme, perché ciascuno ha diverse disposizioni, diverse possibilità, diversi bisogni, mentre all'inizio erano in fondo i miei bisogni che avevano deciso, perché io avevo lavorato con piccolissimi gruppi. Si sono sviluppati dunque questi diversi orientamenti del lavoro, ed è solo quando poi siamo arrivati alla nozione di opera-flusso, che si svolge con la partecipazione di gente estranea, che di nuovo si è riunito il gruppo dei miei compagni⁹.

In questa sintetica relazione Grotowski in modo incredibilmente preciso presentò l'essenza della sua evoluzione quale fu l'impresa denominata parateatro oppure cultura attiva, intrapresa nella seconda metà degli anni Settanta: dal liberarsi dalle convenzioni della rappresentazione teatrale, passando per

⁸ Vedi Burzyński 2006: 133.

⁹ Grotowski (2020: 218–219).

la rivelazione e lo sviluppo delle esigenze personali di quanti fino ad allora erano rimasti sottomessi alla volontà e ai desideri di Grotowski, fino alla creazione dell'opera-flusso, capace di unire tutte le correnti in una. È facile notare come questo sia anche il racconto dello svanire di Grotowski stesso, che evidentemente se ne va, dirigendosi verso un altro altrove rispetto ai suoi antichi collaboratori.

Il processo raccontato qui da Grotowski tramontò e fu allestito soprattutto in Italia che, del resto, nella seconda metà degli anni Settanta divenne la seconda casa europea del Laboratorio (sostituendo gradualmente la Francia). È addirittura insolito che questo processo di allontanamento di Grotowski “verso un altro altrove” alla fine lo abbia condotto proprio a quella seconda casa italiana e che queste attività parateatrali, che – ripeto – Grotowski non dirigeva, non aveva creato, non erano “sue”, in larga misura abbiano spianato la strada per questo. Ecco che ancora una volta la pietra scartata dai costruttori è divenuta testata d'angolo.

Traduzione di Laura Pillon

Traduzione finanziata nell'ambito
del programma Iniziativa Doskonałości UJ

Bibliografia

- Burzyński 2006 = Tadeusz Burzyński, *Mój Grotowski*, scelta e cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Grotowski 1975 = Jerzy Grotowski, “Instytut Laboratorium: Program 1975–1976”, *Teatr 7* (1975:19).
- Grotowski 2020 = Jerzy Grotowski, *Testi 1954–1998, vol. III Oltre il teatro (1970–1982)*, trad. Carla Pollastrelli, a cura di Carla Pollastrelli con la collaborazione con Mario Biagini e Thomas Richards, La Casa Usher, ed. II, Lucca 2020:109–112, 212–230.
- Koman, Woźniak 2018 = Aleksandra Koman, Katarzyna Woźniak, „Spóźnieni goście. Apocalypsis cum figuris we włoskich recenzjach z lat 1975–1979”, *Performer 15* (2018), <https://grotowski.net/performer/performer-15/spoznieni-goscie-apocalypsis-cum-figuris-we-wloskich-recenzjach-z-lat-1975> (accesso: 22.12.2023).
- Osiński 2000: Zbigniew Osiński, „Występy gościnne Teatru Laboratorium 1959–1984. Kronika działalności 1978–1984”, *Pamiętnik Teatralny* 1–4 (2000: 627–690)
- Woźniak 2017 = Katarzyna Woźniak, *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2017.

Not only Grotowski – the Laboratorium (para)Theatre in Italy

The article aims to prove that what in the 1970s was welcomed in Italy as Jerzy Grotowski's research was in fact far from being the artist's own work. Different activities gathered under the trademark of 'Grotowski's active culture' were developed and in many cases also created not by Grotowski but by his elder and younger collaborators working under an umbrella of the “Institute Laboratory”. For Grotowski the 1970s were a time of multidirectional experiments in which he inspired others to develop diverse possible ways of getting closer to the extra-daily experiences and techniques that he was interested in. This growing space of experiments gradually expanded, with various projects becoming increasingly autonomous and independent. As well as supporting the members of his company with his own authority, Grotowski used their projects as ‘laboratories’ for testing certain approaches which he himself would later find useful. At the same time he gradually vanished from the stage of his para-theatre, finding his own way towards what he called his Theatre of Sources. Italy was a special space and a stage of this process. From the “University of Research II” organized in 1975 during Biennale di Venezia, through the various activities of the “Università Itinerante di Ricerca” (Wandering University of Research), to the celebrations of the 20th anniversary of the Theatre Laboratory in Milan in 1979, Italy became a second home for the company. So it is not unexpected that finally even the vanishing master, Grotowski himself, found his home and hermitage there – in Valicelle.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Carla Pollastrelli

Grotowski e la stagione degli artisti polacchi al Teatro di Pontedera

Desidero chiarire che il punto di vista di questi miei appunti, ricostruiti a distanza di molti anni, è quello di chi ha lavorato operativamente nell'ambito della ideazione e realizzazione di progetti per il teatro.

Dagli scritti che precedono il mio, emerge la sensazione, per altro fondata, che gli anni Sessanta e Settanta siano stati una stagione aurea, di grande vitalità, del teatro a livello mondiale e che la Polonia sia stata in quel periodo una sorta di Mecca del teatro, soprattutto del teatro sperimentale e di ricerca. Le due grandi, diversissime personalità di riferimento erano appunto Grotowski e Kantor.

Tuttavia negli anni Sessanta l'eco suscitata dai nuovi alfieri del teatro polacco trovava espressione piuttosto nell'élite teatrale e artistica; in questo caso il termine 'élite' è del tutto descrittivo, non ha alcuna connotazione negativa. Nel giro di pochissimi anni, queste presenze, grazie al fermento emergente nel mondo del teatro, incontrarono una risonanza assai più vasta.

È il caso di ricordare, per tornare a Jerzy Grotowski, il grande impatto suscitato dalla pubblicazione del libro *Per un teatro povero*, uscito in traduzione italiana nel 1970¹.

È curioso come in un'epoca in cui non c'era Internet e tanto meno i social un libro potesse diventare un formidabile strumento di comunicazione e diffusione.

Possiamo considerare il testo che ha dato il titolo al volume come l'ultimo manifesto del teatro del Novecento: ha contagiato generazioni di teatranti in tutto il mondo spingendoli spesso al pellegrinaggio fino alla Polonia d'oltre cortina, a cercare l'incontro con Grotowski e i suoi magnifici attori, a cercare il segreto di un teatro rigenerato nella sua necessità. Da allora *Per un teatro povero* è rimasto un testo irrinunciabile per chiunque si avvicinasse al teatro, a metà tra *livre de chevet* e manuale di "istruzioni per l'uso".

Questo scritto, insieme al libro a cui diede il titolo, ebbe un impatto poderoso. Ha lanciato parole d'ordine radicali – "teatro povero", "denudamento", "via negativa", "spettacolo come atto di trasgressione", "dialettica di derisione e apoteosi" – che hanno segnato un nuovo modo di guardare al teatro, al lavoro dell'attore e alla relazione attore-spettatore.

Il passaggio del Laboratorio polacco alla Biennale di Venezia nel 1975 ha segnato la biografia professionale di una generazione di teatranti (tra cui l'allora giovanissimo gruppo di Pontedera). Si

¹ Grotowski (1970).

sono formati gruppi, compagnie; altri si sono dissolti. Per molti è stato come una nuova nascita alla vita nel teatro. Paradossalmente questo è avvenuto quando Grotowski aveva già proclamato da alcuni anni la sua uscita dal teatro.

Il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale è nato nel 1974 sull'onda del movimento dei teatri di base, diventandone ben presto il capofila; riferimenti essenziali e numi tutelari, quasi divinità domestiche, del Centro di Pontedera sono stati sin dal principio Eugenio Barba e Jerzy Grotowski.

Nella primavera del 1977 sono approdata a Pontedera su invito del direttore Roberto Bacci (l'avevo incontrato durante la Biennale del '75 dove lavoravo come interprete al seguito del Teatro Laboratorio); al mio arrivo recavo in dote un piccolo patrimonio di conoscenze e relazioni teatrali acquisite durante prolungati soggiorni di studio in Polonia.

Certo, la relazione – prima nel tempo e per importanza – è stata quella con il Teatro Laboratorio di Wrocław e poi con Grotowski che ha portato alla creazione a Pontedera del Workcenter nel 1986. Già a partire dalla seconda metà degli anni '70 abbiamo organizzato workshop, seminari teorici, progetti parateatrali; nel 1979 abbiamo ospitato a Pontedera alcune presentazioni di *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo del Laboratorio di Wrocław. Parallelamente abbiamo pubblicato raccolte di testi di Grotowski e di Flaszen, da me tradotti dal polacco (vorrei ricordare il numero monografico di *Sipario* dedicato a Teatro Laboratorio, uscito nella primavera del 1980²).

Ma non ci siamo limitati alla relazione con il Teatro Laboratorio; con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale abbiamo dato vita a numerosi progetti con artisti, studiosi e teatri polacchi. Frequentemente i primi incontri hanno generato poi ulteriori progetti e collaborazioni più articolate che includevano anche la partecipazione di critici e studiosi, tra i quali vorrei citare almeno Konstanty Puzyna, direttore della rivista mensile *Dialog* e Zbigniew Osinski, storico del teatro, considerato l'Erodoto del Teatro Laboratorio, ma anche tra i primissimi seguaci del gruppo di Gardzienice.

Alcune compagnie, insieme a critici e studiosi, sono diventati presenze assidue e significative anche al Festival di Santarcangelo che, a partire dal 1978, era stato affidato per diverse edizioni alla direzione

di Roberto Bacci e del Teatro di Pontedera. Erano gli anni del teatro di strada e Santarcangelo, con il suo Festival del Teatro in Piazza, ne era in un certo senso la capitale. Sin dall'edizione del luglio 1978 invitammo l'Akademia Ruchu, diretta da Wojtek Krukowski, che realizzò una serie di diverse azioni all'aperto; gli interventi di strada di Akademia Ruchu differivano radicalmente dagli spettacoli di piazza – festosi, a volte carnevaleschi, con musiche, maschere, costumi esuberanti e trampoli – delle compagnie italiane o spagnole. Erano come un'ingerenza piuttosto “concettuale” nella realtà, a volte anonima, straniente o addirittura inquietante. Erano una forma di azione allo stesso tempo creativa e critica rispetto alla realtà in cui avevano luogo.

Nell'edizione del festival del 1979, che aveva come sottotitolo “I villaggi del teatro”, invitammo Akademia Ruchu a installarsi per due settimane nel piccolo paese di Verucchio, a pochi chilometri da Santarcangelo. Qui ogni giorno il gruppo polacco cadenzava la vita del paese con azioni e interventi; tra questi ricordo *Polski Stoł*, una tavola di 60 metri coperta da una tovaglia bianca nella piazza centrale del paese apparecchiata con focacce di patate e barszcz, alla quale la compagnia invitava gli abitanti ogni sera e poi la Sinfonia Notturna che tutte le sere concludeva le attività: a ritmo regolare, ondeggiante, il gruppo insieme a diversi altri partecipanti per così dire ‘arruolati’, spazzava lentamente la piazza con delle scope di saggina, l'azione era accompagnata da un adattamento di un frammento dell'*Oro del Reno* di Wagner.

Akademia Ruchu divenne una presenza quasi regolare in numerose edizioni del Festival di Santarcangelo.

L'Associazione Teatrale Gardzienice venne invitata al Festival nel 1979, era la prima tournée all'estero del gruppo che faceva della “ricerca di nuovi ambienti naturali per il teatro” il fulcro della propria proposta. Con loro organizzammo una spedizione sugli Appennini alla ricerca di piccole comunità rurali. Alla spedizione a piedi con un carretto che conteneva semplici oggetti e abiti di scena si unì un gruppo di partecipanti, mentre il pubblico raggiungeva le località scelte per alcuni “spettacoli serali”. *Spektakl wieczorny* era proprio il titolo.

Akademia Ruchu e il gruppo di Gardzienice si rivolgevano dunque con i loro interventi ad ambienti molto diversi: lo spazio urbano nel caso di AR e, soprattutto nei primi anni, le realtà extraurbane che ancora conservassero racconti, trame, in

² Grotowski (1980).

una parola: tracce di una cultura tradizionale per quanto riguarda Gardzienice.

Nella primavera del 1981 invitammo di nuovo Gardzienice, questa volta in Toscana. A Panzano in Chianti, all'eremo delle Stinche, dove avevamo organizzato il progetto dal titolo "La presenza e il fare: rapporti tra liturgia e regia". Il gruppo presentò in anteprima *Gusta* (un altro artista invitato era Giuliano Scabia con *Il Diavolo e il suo Angelo*) e in seguito intraprese una Spedizione in Toscana. Poi di nuovo presentò *Gusta* al Festival di Santarcangelo in luglio, incantando letteralmente gli spettatori.

Al festival di quell'anno era presente anche il Teatro Ósmego Dnia con lo spettacolo *Una vita di più* (Więcej niż jedno życie); l'anno seguente – il terribile 1982 – la compagnia fu in residenza al Teatro di Pontedera per oltre due mesi. In quel periodo gli inviti ai gruppi polacchi erano anche il segno della nostra concreta solidarietà.

Come vedete gli incontri e gli scambi con alcune compagnie polacche erano frequenti e sistematici, erano diventati in un certo senso un elemento del panorama teatrale italiano, si facevano 'generativi' per usare un termine attuale; pur mantenendo le peculiarità del loro approccio e della loro estetica i lavori degli artisti polacchi non avevano più il carattere di eventi 'esotici'.

Vorrei parlarvi ora di un ulteriore capitolo della storia dei nostri rapporti con il teatro e la cultura polacchi. Dopo un incontro fortuito con Giovanni Pampiglione e grazie al suo entusiasmo contagioso abbiamo dato vita al Progetto Witkiewicz, curato da me, che si tenne tra Livorno e Pisa tra gennaio e febbraio del 1980. Tra i produttori: la Regione Toscana, il Comune di Livorno e il Centro di Pontedera con il contributo fondamentale del Ministero della Cultura polacco.

Per me personalmente era come pagare un debito nei confronti della cultura polacca, dato che proprio Witkiewicz era stato il tema della mia tesi di laurea.

SENZA COMPROMESSO/PROGETTO WITKIEWICZ – si articolava in 3 fasi:

"La Ditta dei ritratti S. I. Witkiewicz", ovvero una mostra di 60 ritratti dal Museo di Słupsk presentata per la prima volta in Italia. Ricordo che all'inaugurazione la introdusse al pubblico Achille Perilli, un artista importante, protagonista delle relazioni culturali tra Italia e Polonia. Di questa mostra è stato prodotto un catalogo.

"La figura e l'opera di Witkiewicz", convegno teorico – che si tenne a Pisa al Teatro Verdi – con la partecipazione di esperti polacchi e studiosi italiani. Dalla Polonia intervennero Janusz Degler, Anna Micińska, Konstanty Puzyna, Zygmunt Hübner (regista di uno storico allestimento di *Szewcy* nel 1957), Ludwik Flaszen. Naturalmente avevamo invitato Tadeusz Kantor che aveva diretto negli anni '60 *Il pazzo e la monaca*, *La gallinella acquatica*, *Le bellocce e i cercopitechi* e ancor prima *Mątwą* e *W małym dworku* e che stava provando *Wielopole Wielopole* a Firenze. Kantor accettò il nostro invito, ma appena entrò nella sala del convegno e vide Ludwik Flaszen girò i tacchi e se ne andò lasciandoci interdetti e a nulla valsero i nostri tentativi di convincerlo a rimanere. Nello spazio del convegno, nel ridotto del Teatro Verdi di Pisa, Stefan Okołowicz allestì una straordinaria mostra di ritratti fotografici, opera dello stesso Witkiewicz.

Infine, la terza fase del progetto, era l'allestimento dello spettacolo *Loro* (Oni), per la regia di Giovanni Pampiglione, con un cast misto italo-polacco.

Il protagonista era Jerzy Stuhr (che recitava per la prima volta in italiano), tra gli interpreti: Elizabeth Albahaca, Anna Teresa Rossini, Giovanni Pampiglione, Dario Marconcini, Giovanna Daddi e un giovanissimo Marco Paolini. Le musiche originali erano di Stanisław Radwan e la scenografia di Kazimierz Wiśniak.

Lo spettacolo debuttò a Livorno e venne distribuito in Italia e Polonia.

Da questo progetto si è sviluppata poi un'importante linea di collaborazione con Jerzy Stuhr, grande attore di tradizione, che è stato spesso ospite al teatro di Pontedera con i suoi assolo e in qualità di magnifico, generoso pedagogo.

E ancora, ma siamo già negli Ottanta, grazie all'amicizia con Stuhr e con Radwan che nel frattempo era stato nominato direttore dello Stary Teatr, abbiamo presentato a Pontedera due splendide, indimenticabili produzioni dello Stary per la regia di Andrzej Wajda: *Nastazja Filipowna* e *Delitto e castigo*.

Ho accennato prima agli incontri importanti con alcuni studiosi e critici polacchi, per finire, vorrei parlarvi brevemente di un progetto editoriale che abbiamo realizzato grazie alla collaborazione e all'amicizia di Konstanty Puzyna, il più autorevole critico teatrale polacco, co-fondatore e direttore della rivista *Dialog*, testimone partecipe della vita teatrale e culturale di quegli anni, apertamente

schierato con il teatro indipendente e di ricerca. Vorrei ricordare due suoi saggi critici rimasti insuperati: *Powrót Chrystusa* su *Apocalypsis cum figuris* e *My, umarli* su *La classe morta*. Come critico teatrale Puzyna univa alla straordinaria acutezza e competenza nel “leggere” le “opere” del teatro e il loro specifico linguaggio, una profonda capacità di coglierne i riflessi e le risonanze sociali e politiche; per lui il teatro era anche un’arte “politica” nel senso che può colpire e risvegliare la coscienza degli individui.

Dal momento che il teatro polacco si era imposto all’attenzione generale, abbiamo pensato di mettere a disposizione elementi di indagine che ne consentissero una valutazione meno mitica e più approfondita e così abbiamo scelto, tradotto e pubblicato nove saggi tratti dall’annata 1979 di *Dia-*

*log*³. Il volume che li raccoglieva, uscito nel 1981 per i tipi della Casa Usher si intitolava:

*Il teatro in Polonia. Tradizione e contemporaneità nella rivista Dialog*⁴.

Bibliografia

Dialog 1979 = *Dialog* 11 (1979).

Grotowski 1970 = Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970.

Grotowski 1980 = *Jerzy Grotowski e il Teatr Laboratorium* (numero monografico), *Sipario* 404 (1980, I trimestre).

Pollastrelli (1981) = Carla Pollastrelli, *Il Teatro in Polonia. Tradizione e contemporaneità nella rivista “Dialog”*, La Casa Usher, Firenze, (1981).

³ *Dialog* (1979).

⁴ Pollastrelli (1981)

Jerzy Grotowski and the Polish artists’ season in the Pontedera Theatre

Many significant Polish theatre ensembles appeared in Italy over a fifteen year period beginning in the mid-1970s. In time these appearances lost their “exotic” character and became, it might be said, part of the theatrical culture of our country

The Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera welcomed many “guests” from Poland, from our relationship with the Laboratorium Theatre of Grotowski, which was an essential point of departure for many groups, to the residency of the Gardzienice Theatre. As well as our exchange with Polish groups, which conducted innovatory, creative artistic research, we also frequently invited the “traditional” actor Jerzy Stuhr. Furthermore, two superb spectacles based on Dostoyevsky were staged, directed by Andrzej Wajda.

I would also like to recall our friendship and collaboration with an exceptional witness, an acute observer and participant in the highest ferment in the theatrical life of those years (and not only those), Konstanty Puzyna, the editor of the periodical *Dialog*.

A separate chapter ought to be devoted to Jerzy Grotowski, who in August 1986 established his “Work-center” at the invitation of the Pontedera Theatre, and it was here, until his death in January 1999, that he developed the final phase of his creative work, which Peter Brook described as “art as a vehicle”, in which theatrical craft and research into the ancient roots of dramatic works were perceived as vehicle for work on oneself.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Aleksandra Kolan
Teatro Stefan Jaracz di Olsztyn

L'autoconsapevolezza dell'attore.
L'analisi del lavoro dell'attore di Jerzy Grotowski

L'autoconsapevolezza, intesa semplicemente come "la capacità dell'uomo di conoscere se stesso e le proprie possibilità"¹, è l'essenza della formazione e del percorso di crescita di ogni attore. Lo sviluppo dell'immaginazione e della creatività, nonché l'esplorazione di nuovi spazi del corpo e della voce, che mirino a realizzare in modo più completo il carattere scenico o l'espressione artistica, necessitano di uno sguardo rivolto verso se stessi e la creazione di un percorso di ricerca interiore – una consapevolezza interiore. La capacità di osservare e interpretare questi viaggi in se stessi avviene grazie all'autoconsapevolezza². La ricerca di Grotowski sulla metodologia di lavoro dell'attore, rappresenta per la maggior parte un compendio di conoscenze sull'autoconsapevolezza dell'attore stesso. Viene da chiedersi, pertanto, che cosa rappresentasse l'autoconsapevolezza per Grotowski e per i suoi attori e come siano stati accolti i risultati della sua particolare metodolo-

gia di lavoro al di fuori dei confini polacchi, in questo caso in Italia. Nel presente testo cercherò di trovare risposte a tali domande analizzando la prima fase del lavoro di Grotowski, il cosiddetto Periodo degli Spettacoli, con il suo carattere teatrale nel senso tradizionale della parola, dove l'obiettivo del processo creativo è lo spettacolo. Come esempio, verrà utilizzata la rappresentazione de *Il Principe Costante*, che il pubblico italiano ha potuto conoscere durante il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1967. La scelta di questo esempio è motivata sia dal fatto che rappresenta il primo contatto con lo spettacolo di Grotowski in Italia, sia per il tema dell'autoconsapevolezza dell'attore che viene qui discusso. Il ruolo di Ryszard Cieslak in questo spettacolo è l'esempio emblematico dell'integrazione di tutti gli elementi dell'allenamento dell'attore di Grotowski in un'unica struttura artistica (ill. 1).

Grotowski considerava il teatro come trampolino verso la vita spirituale, pertanto la sua concezione dell'arte dell'attore è più vicina alla via dell'attore-monaco che a quella dell'attore-artigiano. Eugenio Barba, collaboratore di Grotowski e suo assistente negli anni 1962–1964, afferma che: "Se dovessi definire oggi l'approccio di Gro-

¹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/66387/samoswiadomosc/5175105/czlowieka> (ultima accesso: 02.09.2023).

² Parlando dell'autoconsapevolezza dell'attore, più volte farò riferimento alla sua consapevolezza, come faceva lo stesso Grotowski, partendo dal presupposto che lo sviluppo di quest'ultima sia l'obiettivo e il centro dell'autocoscienza e dell'autoconsapevolezza.



ill. 1. Ryszard Cieślak come Il Principe Costante. Foto: Teatr Laboratorium; fonte: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007

towski (...) userei il termine sanscrito *sadhana*, che non può essere tradotto in nessuna lingua europea e che significa allo stesso tempo ricerca spirituale, metodo e pratica”³. Il teatro diventa per Grotowski un luogo di incontro e un pretesto per la ricerca di risposte alle domande di natura trascendentale. L’obiettivo dell’attore è, quindi, al di là della costruzione del *prodotto artistico*. È un percorso continuo di autoconsapevolezza e auto-sviluppo, in cui l’effetto artistico ne è solo una fase. Tuttavia, questo percorso spirituale non è privo di un intenso allenamento tecnico. Come scrive Grotowski:

La creatività, soprattutto quando si tratta di recitazione, significa sincerità illimitata, ma comunque subordinata alla disciplina, espressa attraverso segni. Il materiale non dovrebbe quindi costituire un ostacolo per colui che crea. E poi-

ché il materiale dell’attore è il suo stesso corpo, esso dovrebbe essere allenato in modo da essere flessibile e duttile, cosicché obbedisca ciecamente agli impulsi psichici, come se non esistesse nel momento della creazione – cioè senza opporsi. La spontaneità e la disciplina sono gli aspetti fondamentali del lavoro dell’attore e richiedono un approccio metodico⁴.

L’attore partecipava quindi a lunghe sessioni di allenamento per diverse ore al giorno al fine di rinforzare le diverse parti del suo corpo, della sua mente e del suo spirito (ill. 2, 3).

Per promuovere il metodo di lavoro di Grotowski all’estero, nel 1965 a Padova, Eugenio Barba, grazie all’aiuto del professor Bozzolato, ha pubblicato il libro *Alla ricerca del teatro perduto*⁵. Nel libro Barba ha suddiviso gli esercizi degli attori in quattro categorie: „Esercizi fisici e ritmici – Ryszard Cieślak, esercizi sugli occhi e sulla plastica – Antoni Jaholkowski, esercizi vocali e di respirazione – Zygmunt Molik, esercizi sulla maschera mimica – Rena Mirecka”⁶. Inoltre, con l’occasione della promozione del libro, Barba ha organizzato una serie di conferenze di Grotowski e Cieślak a Milano, Padova e Roma (nel periodo dal 25 maggio al 5 giugno 1965). Nonostante la visita fosse passata quasi inosservata⁷, Grotowski proprio in quell’occasione ebbe l’opportunità di presentare le sue principali idee riguardo al training dell’attore. Le ispirazioni per la creazione degli esercizi erano diverse, da quelle di Gurdjieff e del suo metodo di risveglio della coscienza chiamato Quarta Via⁸, fino all’allenamento autogeno di Schultz⁹ e allo yoga. Molti degli esercizi fisici si ispiravano ai principi dell’hatha yoga. Lo stesso Grotowski affermava: “In effetti, alcuni degli esercizi si basavano sull’hatha yoga. Sono stati modi-

⁴ Grotowski (2007: 253).

⁵ Barba (2001: 11).

⁶ Barba (2001: 117).

⁷ „Quella visita, mal organizzata, non ebbe successo. Il suo [di Grotowski] nome era quasi sconosciuto e non c’era nessuna Raymonde Temkine che si potesse occupare dei contatti e introdurlo nell’ambiente artistico in modo che suscitasse la dovuta reazione.” – Barba (2001: 121).

⁸ „In generale, si tratta di un metodo di introspezione oggettiva continua per cancellare le costruzioni e attributi sociali permeati nell’individuo.” – <https://dynamotickets.ru/pl/gurdzhiev-4-put-k-soznaniyu-chitat-onlain-chetvertiy-put.html>, (accesso: 05.09.2023).

⁹ Si tratta della tecnica di rilassamento muscolare che consiste nell’entrare in uno stato simile all’autoipnosi e alla meditazione attraverso l’autosuggestione.

³ Barba (2001: 72). [Questa come tutte le altre citazioni nel presente testo sono tradotte da testi a loro volta tradotti in polacco; nei casi interessati non si tratta pertanto delle traduzioni o citazioni direttamente dalle lingue originali degli autori – nota del traduttore].

ficati e il loro ritmo principale è stato invertito (dinamismo al posto della staticità)”¹⁰. In questi esercizi, diversamente dallo yoga classico che è orientato verso l'interno, era invece fondamentale l'orientamento della persona verso l'esterno, ossia il contatto con l'ambiente circostante o con il partner¹¹. Grotowski sottolineava che “negli esercizi cosiddetti fisici, è necessario mantenere la concretezza degli elementi, così come negli esercizi chiamati plastici, la precisione. Senza la concretezza, inizia l'imbroglio, il rotolarsi per terra, movimenti caotici, convulsioni”¹². Il lavoro interiore su ogni elemento richiedeva quindi una struttura chiara, in cui era molto più facile trovare la verità. Secondo Grotowski, “quando si mantiene contemporaneamente la spontaneità e la precisione, allo stesso tempo agiscono sia la coscienza (cioè la precisione) che l'inconscio (cioè il processo spontaneo)”¹³ (ill. 4).

La capacità di reazioni spontanee e istintive veniva sviluppata principalmente attraverso gli esercizi plastici. Anche in questo caso era importante una struttura definita, all'interno della quale questa spontaneità poteva ampliarsi. Le reazioni provenienti da impulsi si completavano attraverso dettagli ben definiti, perché, come diceva Grotowski, “nella vita tutte le nostre reazioni sono precise nei dettagli”¹⁴. Il compito dell'attore era sbloccare il proprio corpo, essendo esso stesso la memoria di questi differenti dettagli. L'importante in questo caso era escludere la te-

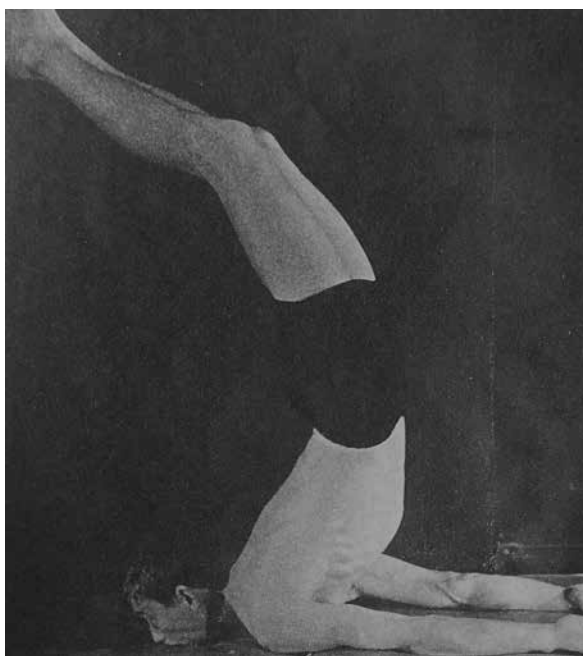
¹⁰ Grotowski (1979: 127–137).

¹¹ „Tutti gli esercizi fisici avevano inizialmente una funzione completamente diversa. La loro evoluzione è il risultato di molti esperimenti. Ad esempio, abbiamo iniziato a fare esercizi di yoga per arrivare alla concentrazione totale. Ci chiedevamo se fosse vero che lo yoga potesse dare all'attore la forza di concentrazione. Abbiamo osservato che, nonostante le nostre aspettative, in realtà accadeva qualcosa di contrario. Si è sviluppata una sorta di concentrazione, ma rivolta verso l'interno. Questa concentrazione distrugge ogni tipo di espressione; è un sonno interiore, un equilibrio privo di espressione – un grande riposo che mette fine ad ogni azione. Avremmo dovuto saperlo, poiché lo scopo dello yoga è bloccare tre processi: pensiero, respirazione ed eiaculazione. Ciò significa che tutti i processi vitali devono essere fermati e noi dobbiamo trovare la completezza e la realizzazione nella morte consapevole, scoprire l'autonomia presente nella nostra essenza. Non lo sto attaccando, ma non è adatto per gli attori.” – Grotowski (2007: 244).

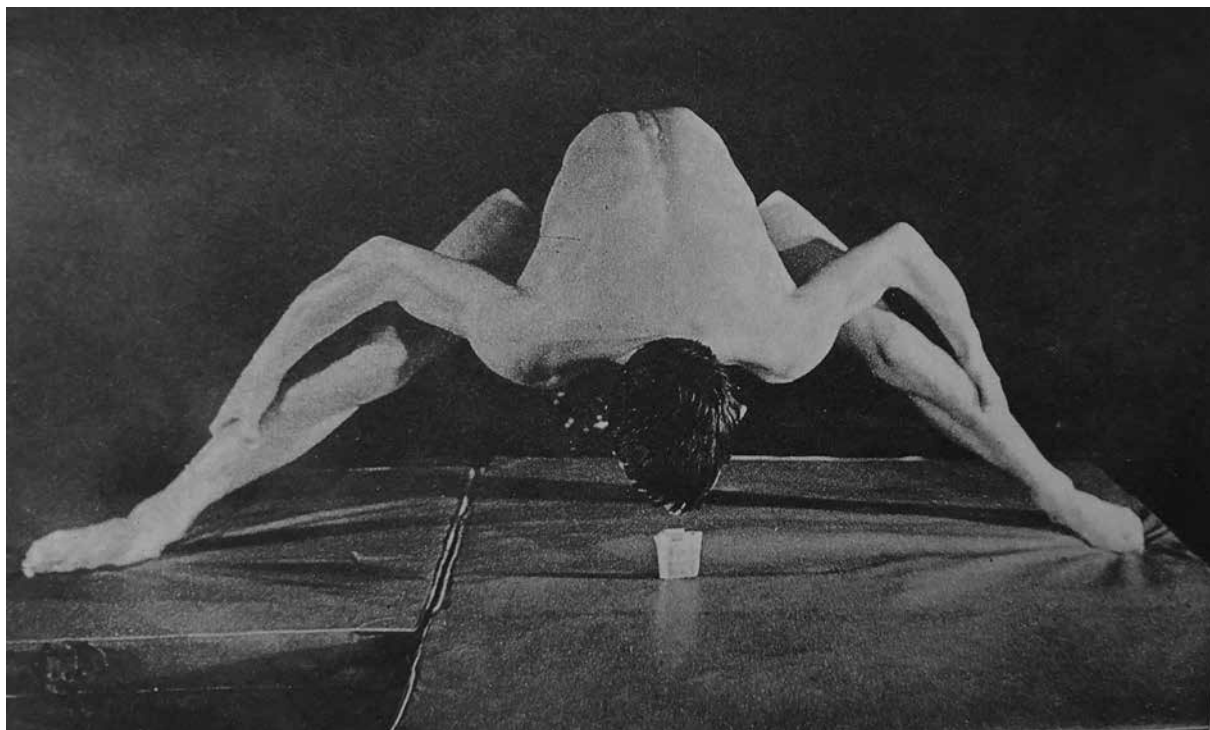
¹² Grotowski (1979: 127–137).

¹³ Grotowski (1972: 111–118).

¹⁴ Grotowski (1979: 127–137).



ill. 2–3. Ryszard Cieślak durante il training. Foto: Teatr Laboratorium; fonte: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007



ill. 4. Ryszard Cieślak durante il training. Foto: Teatr Laboratorium; fonte: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007

sta, in modo che il creatore dei dettagli non fosse il pensiero, ma il corpo stesso.¹⁵

Uno degli esercizi, ad esempio, consisteva nello scegliere un impulso emotivo e trasmetterlo a una parte specifica del corpo per dargli espressione. In un processo in cui era il corpo, e non la mente, a dettare l'azione, era necessaria una profonda consapevolezza di questo corpo, una capacità che richiedeva esercizio e attenzione costante. Per questa ragione gli attori di Grotowski si esercitavano anche al di fuori delle prove per lo spettacolo. Si allenavano anche da soli. Ad esempio, si può citare Ryszard Cieślak e le sue lunghe sessioni di training individuali per l'emissione vocale. Secondo Zygmunt Molik, Cieślak rimase sdraiato per diverse ore al giorno per due settimane "toccando il pavimento solo con il collo e i piedi, sollevando il resto del corpo per assicurarsi che la sua laringe fosse aperta"¹⁶. Gli esercizi vocali costituivano un punto molto im-

portante nell'allenamento degli attori del teatro Laboratorium¹⁷. La voce, secondo Zygmunt Molik, è l'unione del corpo, della psiche e dell'anima dell'uomo. In ogni esercizio vocale, l'intero essere umano era coinvolto in tutte le sue dimensioni. Anche in questo caso l'aspetto più significativo sembra essere l'approccio consapevole rispetto ad ogni elemento dell'esercizio, grazie al quale non si meccanizza nulla, non si appropria nulla in modo tecnico, il corpo e l'anima non si separano ma si uniscono, si agisce in un dialogo interno utilizzando l'immaginazione e il proprio potenziale creativo (ill. 5, 6).

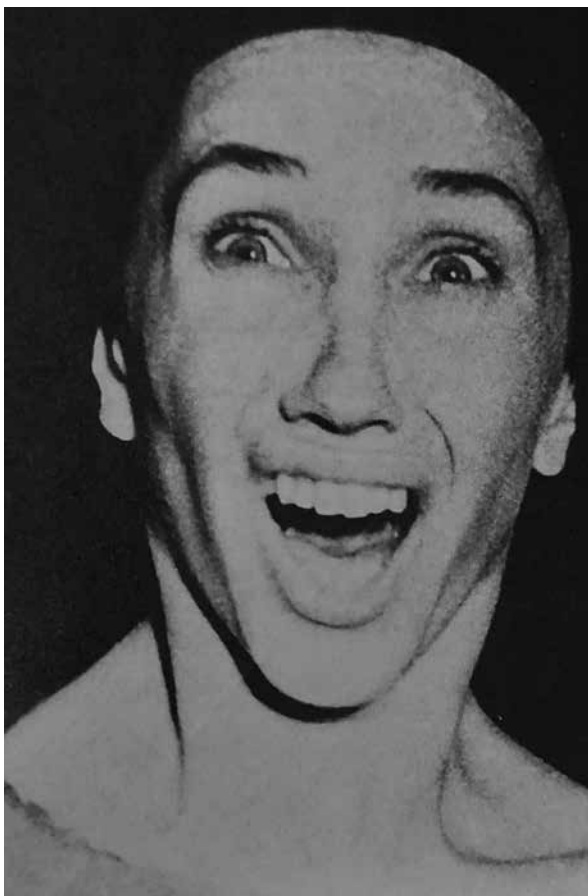
Nel contesto del training degli attori di Grotowski, è importante notare che nessuno degli esercizi eseguiti è diventato una ricetta per rispondere al quesito su "come fare qualcosa". Tali esercizi erano solo un pretesto, un punto di partenza per creare il proprio cammino individuale di crescita. Seguendo Grotowski, "non esistono ricette. Esiste solo un percorso che richiede consapevolezza, coraggio e molte piccole azioni – per non dire sforzi – applicati a se stessi"¹⁸. E qui ar-

¹⁵ „E se, mantenendo la precisione dei dettagli, si permettesse al corpo di dettare vari ritmi, di cambiarli costantemente, di variare l'ordine, di prendere come se fosse dall'aria un altro dettaglio – in quel momento chi detterebbe il ritmo? Non il pensiero. Ma neanche il caso. Ha a che fare con la vita. Non si sa nemmeno come, ma è stato il corpo-memoria. O forse il corpo-vita? Perché questo va oltre la memoria.” – Grotowski (1979: 127–137)

¹⁶ Campo, Molik (2016: 232).

¹⁷ Laboratorium è il nome del gruppo teatrale di Grotowski adottato nel 1962. Dal 1966 ha operato sotto il nome di "Instytut Badań Metody Aktorskiej" (Istituto della Ricerca del Metodo Teatrale).

¹⁸ Grotowski (1979: 127–137).



ill. 5–6. Maschere mimiche presentate da Rena Mirecka e Zbigniew Cynkutus. Foto: Teatr Laboratorium; fonte: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007

riviamo all'essenza del lavoro di Grotowski nel primo periodo di attività, ovvero alla via negativa, al processo di eliminazione degli ostacoli sulla strada creativa dell'attore. Il compito principale dell'attore sulla via dell'autosviluppo è individuare le avversità che gli impediscono di compiere l'atto creativo, superare le proprie resistenze e difficoltà individuali. Ogni attore ha infatti limitazioni, sia a livello fisico che psicologico, che gli precludono di entrare pienamente nell'azione. Di conseguenza, tiene una maschera che non gli permette di mettersi a nudo nella verità. In una delle sue interviste, Grotowski ha osservato che “non si può essere autentici se non si è indifesi, consapevolmente indifesi”¹⁹. Ecco perché diventa così importante essere consapevoli delle sfere che limitano l'attore. Nel teatro di Grotowski, uno dei modi per liberarsi dalle barriere e superare i propri limiti era esercitarsi fino all'esaurimento fisico e mentale²⁰. Quando la mente si spegne,

è molto più facile seguire gli impulsi del corpo, trovare la verità. Sono oramai diventate leggendarie le prove notturne del teatro Laboratorium, senza tregua, senza riposo, fino al limite della resistenza²¹. Il sacrificio degli attori del gruppo di Grotowski dà un'idea dell'enorme fiducia che essi avevano nel regista e del lavoro costante e preciso che svolgevano su loro stessi (ill. 7).

L'attore di Grotowski è un attore-artista, una persona che usa consapevolmente il proprio corpo per comunicare la propria verità. È un attore santo, come diceva lo stesso Grotowski – in una santità laica. Questo aspetto viene sottolineato dallo stesso titolo del libro di Barba, menzionato qui in precedenza. *Alla ricerca del teatro perduto* fa riferimento diretto a Proust e alle ricerche

quella di Grotowski. Ammetto, a volte ci portava ad uno stato di esaurimento assoluto.” – Campo, Molik (2016: 36).

²¹ Con la prospettiva di oggi e vista l'evoluzione che ha subito il teatro e il lavoro dell'attore e regista riguardo la definizione di limiti e gerarchie, questo aspetto delle tecniche di Grotowski rimane il più controverso. Tuttavia, se si guarda il suo lavoro dal punto di vista storico, è sicuramente degno di nota.

¹⁹ Osiński (2013: 27).

²⁰ „Qua si parla de *la fatigue*, dell'esaurimento causato dal lavoro, quando si è molto stanchi. Non è la mia tecnica, ma



ill. 7.
Rena Mirecka e Zygmunt
Molik durante il training. Foto:
Teatr Laboratorium; fonte:
J. Grotowski, *Ku teatrowi
ubogiemu*, Wrocław 2007



ill. 8. Ryszard Cieślak come Il Principe Costante. Foto: Teatr
Laboratorium; fonte: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*,
Wrocław 2007

di Grotowski all'interno del rituale laico inteso come cerimonia che dovrebbe essere l'essenza della vita spirituale della comunità²². Grotowski scrive: "Bisogna affidarsi totalmente, nell'intimità più profonda, con fiducia, come quando ci affidiamo all'amore"²³. Questa è una situazione di completa dissoluzione dell'ego e di unione con l'ambiente circostante, di donazione di se stessi al momento presente; si compie un *atto totale*, una delle più grandi scoperte di Grotowski riguardo il lavoro dell'attore sulla propria parte. Secondo Grotowski, l'attore dovrebbe "penetrare le aree della propria esperienza come se le analizzasse con il corpo e la voce. Dovrebbe trovare gli impulsi che provengono dal profondo del suo corpo e indirizzarli con chiarezza verso un punto che è essenziale per la rappresentazione, completare questa confessione nel territorio che è necessario"²⁴. In pratica, questo significava tornare ai momenti più importanti del passato, riviverli, ma già includendoli in una struttura precisa basata su reazioni e impulsi reali. Un esempio emblematico e particolarmente efficace di questo approccio è, come già prima menzionato, il ruolo di Ryszard Cieślak ne *Il Principe Costante*. In questo caso, possiamo parlare di una piena integrazione del metodo di lavoro di Grotowski. Lo spettacolo ha

²² Barba (2001: 121).

²³ Grotowski (2007: 35).

²⁴ Grotowski (1969: 64-74).



ill. 9.
Ryszard Cieślak come
Il Principe Costante.
Foto: Teatr Laboratorium;
fonte: J. Grotowski, *Ku
teatrowi ubogiemu*,
Wrocław 2007

dato la possibilità di far confrontare il pubblico (davanti agli occhi del quale si realizzava l'atto totale²⁵) con il lavoro dell'attore di Grotowski svolto in una isolata sala prove (ill. 8).

Il Principe Costante è stato presentato sette volte durante il Festival dei Due Mondi a Spoleto nel 1967. Questo evento è importante nella storia del teatro Laboratorium. Da un lato, dopo i precedenti tentativi piuttosto fallimentari di introdurre Grotowski nell'ambiente artistico italiano attraverso Barba, l'immagine di Grotowski, prima erroneamente associata al teatro della crudeltà di Artaud, ha avuto la possibilità di essere ripulita. D'altra parte, proprio qui, durante il festival, è stata effettuata la registrazione di uno degli spettacoli che oggi è una delle testimonian-

ze più importanti del lavoro di Grotowski²⁶. Analizzando le recensioni e relazioni dei critici e del pubblico, spesso contrastanti, si può notare che lo spettacolo ha suscitato un grande turbamento tra gli spettatori e che l'interpretazione degli attori è stata commentata svariate volte. Tralasciando la valutazione dell'estetica della rappresentazione, si dovrebbe cercare di capire come l'effetto del training (descritto in precedenza) e dell'approccio al lavoro dell'attore sulla parte, si sia tradotto nella fase finale, ovvero nello spettacolo. Riportiamo quindi alcune opinioni in merito. Giorgio Polacco ha scritto dopo lo spettacolo che "la sofferenza è rappresentata da ogni muscolo del corpo dell'attore, da ogni sua ruga, dalle sue vere lacrime, dal sudore autentico e abbondante, dalla pelle che arrossisce dopo i colpi:

²⁵ „Lo abbiamo trovato insieme. Senza Grotowski, seduto in un angolo con occhio vigile, non sarei stato in grado di farlo. Era tra di noi come un arco di volta, ci stavamo avvicinando e la luce arrivò. (...) Lavorare su *Il Principe Costante* mi ha dato una vera consapevolezza del mio corpo.” – Cieślak (1995:46).

²⁶ *Il Principe Costante di Jerzy Grotowski. Ricostruzione*. Progetto di Ferruccio Marotti. Traduzione dei testi originali: Leszek Kolankiewicz, in italiano: Marina Ciccarini, in inglese: Paul Allain e in francese: Luisa Tinti. Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma La Sapienza, 2005.

l'attore è straordinario"²⁷. Giancarlo Del Re ha invece definito l'interpretazione molto suggestiva e nauseante.²⁸ Un problema importante è stato sollevato da Gianluigi Gazetti, che ha proposto di distinguere la tecnica molto avanzata dell'interpretazione dall'effetto complessivo, che per lui era discutibile.²⁹ Alle stesso modo Milo de Angelis affermava che "la preparazione adeguata e la dedizione dell'attore sono le basi indispensabili su cui si fonda il teatro di Grotowski"³⁰ (ill. 9).

Anche se è difficile trarre conclusioni univoche dalle relazioni soggettive degli spettatori, si può affermare che il livello di recitazione ne *Il Principe Costante* è stato indubbiamente apprezzato. Ryszard Cieślak ha saputo integrare in sé ciò che è spirituale con ciò che è fisico compiendo l'*atto totale*. È proprio grazie al profondo lavoro sulla consapevolezza di sé, alla *via negativa*, all'autentica e vulnerabile presenza, che è stato possibile l'incontro nella verità tra l'attore e lo spettatore. E' il miglior esempio della forza del lavoro sull'autoconsapevolezza dell'attore di Grotowski. Lo spettacolo e lo stesso Grotowski sono stati avvolti nella leggenda, il che ha contribuito al successo della traduzione italiana del libro *Towards a Poor Theatre*³¹ pubblicato nel 1970 (*Per un teatro povero*), il quale rimane un'importante testimonianza delle ricerche sulla natura del lavoro dell'attore. La fama di questo trattato nell'ambiente artistico, ha senza dubbio condizionato una più ampia esplorazione da parte degli attori rispetto alle loro capacità creative.

Oggi, riguardando il passato e conoscendo la successiva ricerca artistica di Grotowski – dal Parateatro, Teatro delle Fonti fino al Workcenter di Pontedera – il Periodo degli Spettacoli appare solo come una sosta lungo l'estesa strada delle ricerche artistiche di Grotowski, allo stesso tempo essendo l'esordio nelle relazioni polacco-italiane. Ad ogni modo, questa fase merita molta attenzione sia nel contesto del lavoro dell'attore sulla parte, sia in quello della crescita della sua autoconsapevolezza. Come disse Peter Brook in un'intervista: "Non dovremmo imitare Grotowski, ma nei suoi metodi ci sono gioielli che possono essere

per noi una guida"³². Le lezioni più preziose non sono quindi le descrizioni degli esercizi in sé e il tentativo di ripeterli, ma un onesto e consapevole approccio alla professione di attore e la coltivazione della creatività e autenticità nel percorso artistico. Il professore Ferruccio Marotti afferma, parlando della ricerca della vera natura umana, che "il teatro è una forma di ricerca e di avvicinamento dell'uomo alle proprie radici, a quella che (...) chiamiamo anima"³³. Il metodo di lavoro di Grotowski offre, senza dubbio, la possibilità di tali esplorazioni, verso la profondità della propria coscienza.

Bibliografia

- Barba 2001 = Eugenio Barba, *Ziemia z popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, Wrocław 2001.
- Campo, Molik 2016 = Giuliano Campo, Zygmunt Molik, *Głos i ciało*, Wrocław – Kraków 2016.
- Cieślak 1995 = Ryszard Cieślak, „Szaleństwo Benwolia”, *Notatnik Teatralny* 10 (1995): 40–47.
- Del Re 1967 = Giancarlo Del Re, „Uno spettacolo sconvolgente”, *Il Messaggero di Roma* (1967, 2 luglio): 12.
- Flaszen 2014 = Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014.
- Gazetti 1967 = Gianluigi Gazetti, „A Spoleto vera avanguardia o saggi intellettualistici”, *Giornale dello Spettacolo* (1967, 8 luglio): 5.
- Goźliński 2005 = Paweł Goźliński, *Bóg aktor. Romanetyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.
- Grotowski 1969 = Jerzy Grotowski Jerzy, „Teatr a rytuał”, *Dialog* 8 (1969, A. XIV): 64–74.
- Grotowski 1972 = Jerzy Grotowski Jerzy, „Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)”, *Dialog*, 10 (1972, A. XVII): 111–118.
- Grotowski 1979 = Jerzy Grotowski, „Ćwiczenia”, *Dialog*, 12 (1979, A. XXIV): 127–137.
- Grotowski 2007 = Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.
- Osiński 2013 = Zbigniew Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013.
- Osterloff 2017 = Barbara Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską dawne i nowe*, Warszawa 2017.
- Panzieri 2022 = Rozalba Panzieri, *Il Teatro è vita. Intervista al Professore Ferruccio Marotti*, in: <https://ladiscussione.com/201108/cultura/il-teatro-e-vi->

²⁷ Polacco (1967: 7).

²⁸ Del Re (1967: 12).

²⁹ Gazetti (1967: 5).

³⁰ Milo de Angelis (1967:82–84).

³¹ Prima edizione: Grotowski Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York 1968.

³² <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2245769,Jerzy-Grotowski-reformator-teatru>, (ultima accesso: 07.09.2023)

³³ Panzieri (2022).

- ta-intervista-al-professore-ferruccio-marotti/ (accesso: 17.09.2023).
- Polacco 1967 = Giorgio Polacco, "Spettacolo di crudeltà", *Il Piccolo*, 1967 (4 luglio): 7.
- Richards 2003 = Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, Kraków 2003.
- Woźniak 2017 = Katarzyna Woźniak, *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych*, Kraków 2017.
- <https://dynamotickets.ru/pl/gurdzhiev-4-put-k-soz-naniyu-chitat-onlain-chetvertyi-put.html>, (accesso: 05.09.2023).
- <https://wsjp.pl/haslo/podglad/66387/samoswiadomosc/5175105/czlowieka>, (accesso: 02.09.2023).
- <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2560422,jerzy-grotowski-badacz-czy-artysta>, (accesso: 04.09.2023).

The actor's self-awareness. Analysis of Grotowski's actor's work

The article is an attempt to examine theatre as a ladder leading to the actor's self-development and self-awareness. Grotowski's contribution to this topic is undeniable. His research on the method of working with actors largely constitutes a compendium of knowledge about the actor's self-awareness. All exercises, although deriving from various inspirations, share a common denominator in the form of a creative and conscious approach to performing each element. The present article attempts to answer the question of what significance self-awareness had in Grotowski's training, and what reception the effects of his specific method of work received beyond the country's borders, in this particular case in Italy. The analysis refers to the first period of Grotowski's work, the so-called performance period, and the example used is the play *The Constant Prince* performed at the Spoleto Festival in Italy.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ

THE ART OF EASTERN EUROPE

TOM XI

Magdalena Kędzierska
Museo della Slesia di Katowice
Università della Slesia a Katowice
<https://orcid.org/0000-0002-2588-7248>

L'idea del teatro aperto di Józef Szajna nello sguardo della critica italiana tra il 1963 e il 1974

Nel 1963 appare in Italia il numero doppio speciale di *Sipario*¹ dedicato al teatro polacco. Nella rivista si trovano i saggi critici a firma dei più importanti nomi – tra teorici e artisti – legati al teatro polacco del dopoguerra, tra cui: Edward Csató, Maria Czanerle, Jan Błoński, Tadeusz Kudliński, Zenobiusz Strzelecki. All'interno della pubblicazione, due inchieste a cura di Eugenio Barba raccolgono le opinioni dei registi e degli scenografi sul carattere del loro lavoro: motivi, scopi, scelte estetiche e il rapporto tra il testo drammatico e la sua messinscena. L'insieme dei contributi presenta un panorama complesso dell'arte teatrale e del teatro come istituzione pubblica. Gli articoli trattano la nuova drammaturgia, il repertorio, le tendenze nella regia e scenografia, la formazione degli studenti, l'amministrazione e l'architettura teatrale. Questa edizione speciale e più ampia della rivista, redatta dai più noti esperti del settore, può essere considerata il punto di riferimento su cosa offra in generale la scena teatrale polacca del dopoguerra. Gli autori affrontano da diversi punti di vista gli indirizzi del pensiero teatrale, caratterizzato soprattutto dalle individualità forti del mondo del teatro polacco, mol-

te delle quali ancora agli inizi del lavoro concettuale sul linguaggio dell'espressione artistica innovativa. Per Józef Szajna comparire su questo numero della rivista significa dunque ottenere un grande riconoscimento in Italia e aver garantito l'interesse della critica. Il nome di Szajna viene menzionato due volte all'interno di due indagini a cura di Barba: "La parola ai registi" e "Gli scenografi rispondono". In quel periodo Szajna è considerato semplicemente uno scenografo e pittore. Infatti, Szajna e il suo lavoro artistico sono oggetto di interesse soprattutto per le sue scenografie, ma emerge subito la sua cooperazione artistica; con i più dinamici personaggi del mondo teatrale. Nel primo testo, tra gli altri, alle domande di Barba rispondono Krystyna Skuszancka e Jerzy Grotowski, entrambi strettissimi collaboratori di Szajna. Ambedue i registi presentano le attitudini moderne, entrambi sono aperti all'atto di creare, ma differiscono rispetto alla definizione dello scopo generale del teatro. Skuszancka² considera il teatro come un mezzo con cui manifestare l'essenza della nazione nel rispetto delle tradizioni e del carattere del popolo, cercando di definire dei problemi contemporanei, presentando una visione

¹ Sipario (1963).

² Skuszancka (1963: 19-20).

imprecisa del futuro. Secondo la regista, il testo drammatico è la materia base per creare un'opera indipendente.

Per Grotowski³ invece l'attore è al centro della ricezione dell'arte scenica. Il direttore del Teatro Laboratorio è il fautore del teatro che lavora sulla trasformazione del personaggio dal vivo, davanti allo spettatore, senza trucchi o effetti. Il mestiere teatrale, quello professionale, secondo Grotowski, consiste nell'usare il corpo in modo abile, per creare liberamente le maschere, le azioni, i significati. In contrapposizione si muove il teatro convenzionale, che segue il manuale per attori principianti, realizza solo il lavoro con gli accessori, cioè con gli elementi di scenografia o con la recitazione che segue il significato letterario del testo. Grotowski definisce il teatro d'avanguardia; come arte di forma purificata fino alle fonti dell'agire. Il testo drammatico, invece, non serve a essere illustrato sul palcoscenico ma piuttosto per essere un elemento comune per tutti gli artisti da cui inizia il processo di costruzione della struttura omogenea dello spettacolo. Szajna non è menzionato direttamente da nessuno dei registi, ma è presente nella descrizione della fotografia del più noto spettacolo di Grotowski, *Akropolis*⁴. Tale opera resta importante fino ad oggi dal punto di vista della complessità delle ricerche dedicate allo spazio, all'azione, alla recitazione e all'elaborazione del testo originale.

Paradossalmente la visione szajniana del teatro presentata nella seconda inchiesta, dedicata agli scenografi, ha più a che fare con lo sguardo dei registi che con quello degli scenografi. La politica artistica generale del Teatro di Nowa Huta, promossa da Skuszanka e Krasowski, è ancora attuale. La collaborazione pluriennale con i registi della stessa generazione pone Szajna in loro creazioni condivise. Szajna, a quel tempo direttore del Teatro di Nowa Huta, rispondendo alle domande poste alla rivista, presenta indirettamente la sua concezione nuova e coerente del *teatro aperto*. La sua proposta si colloca tra la visione del teatro creativo, ma essenzialmente istituzionale di Skuszanka, e il laboratorio del mistero della formazione secondo Grotowski.

Alla domanda sul rapporto tra scenografo e testo teatrale, e tra regista e attore, Szajna, risponde che

la base letteraria drammatica è composta secondo i meccanismi poetici adeguati al genere e secondo la visione dell'autore. L'arte scenica, considerata come atto di creazione, non consiste nell'illustrare il contenuto della sceneggiatura con i segni visivi e sonori. Il lavoro creativo risulta dall'incontro, dal dialogo, e anzi dal confronto tra le personalità dell'autore e dei realizzatori (anche se non è specificato chi Szajna considera come tali). Il più avanguardistico dei drammi portato sulla scena così com'è non risulta di per sé una rappresentazione artistica innovativa. In seguito, lo scenografo spiega che la scenografia, considerata arte, organizza lo spazio del lavoro teatrale di tutti gli altri partecipanti alla produzione dello spettacolo. Essa fonda la realtà, in cui il regista e gli attori incontrano le loro idee riguardo all'azione e ai personaggi. Certe volte lo scenografo determina le relazioni tra le persone, lo spazio e gli oggetti scissi dal testo didascalico. Szajna definisce lo spettacolo come gli avvenimenti presenti in una realtà unica, dovuta alla composizione dei temperamenti individuali dei realizzatori. Per quanto riguarda gli elementi mobili della scenografia, il costume e gli accessori, Szajna li definisce ambigualmente: l'abbigliamento e l'oggetto realistico: sono come dei comunicati sulle condizioni psicologiche del personaggio che li usa. Tutti i segni teatrali (suono, trucco, testo, movimento, accessori e costumi) dovrebbero intensificare l'omogeneità del ruolo.

L'artista ignora la questione della struttura scenica teatrale. È chiaro che a quel punto, egli cerca un nuovo sistema di comunicazione, come se fosse una lingua artificiale⁵. Szajna dà una risposta ampia alla terza domanda sull'atteggiamento verso l'avanguardia. Lo scenografo parte dal contesto socio-culturale, il cui mutamento è specificato nella frase: "Sono mutati i criteri di comprensione del mondo, è cambiata la Weltanschauung, i canoni estetici si sono profondamente trasformati"⁶.

Le parole sono il motto che Szajna ripete nel 1968 spesso nell'introduzione al manifesto estetico: "Il teatro che vorrei praticare? Il teatro aperto"⁷. Lì è spiegato che il ruolo degli oggetti comuni, privi della loro funzione primaria nella struttura dello spettacolo, è di negare i valori estetici e umani che, nella realtà del dopoguerra, risultano anacronisti-

³ Grotowski (1963: 20–22).

⁴ *Akropolis* di Stanisław Wyspiański. Regia di J. Grotowski. Scene di J. Szajna. Teatro Laboratorio 13 Rzedow di Opole.

⁵ Szajna è molto vicino alla teoria del segno di de Saussure, considerando l'arte teatrale un sistema di codificare i sensi.

⁶ Szajna (1963: 28).

⁷ Szajna (1968).

ci. Va notato che Szajna, l'ex-deportato, parlando dell'avanguardia in teatro, parte dalla convinzione per cui tutto il patrimonio culturale europeo è sorpassato, per questo motivo bisogna cercare un nuovo linguaggio nell'arte.

Il fine per l'artista è creare davvero, quindi rinunciare a prolungare la vita del teatro tradizionale, che si limita a illustrare il dramma. Siccome le risposte di Szajna sono riprese esattamente dal testo già stampato in polacco nel 1962⁸, ci manca la conclusione presente nell'originale. Al lettore italiano manca il frammento più importante, cioè la constatazione di Szajna che l'espressione del segno teatrale si accompagna sempre al messaggio universale costruito dall'insieme di tutti gli elementi visuali messi nel meccanismo dell'azione dinamica. Tengo a sottolinearlo perché l'idea del teatro aperto di Szajna annunciata nel manifesto del 1968 e sviluppata sui palcoscenici di Teatro Popolare e Teatro Studio costituisce la parte più complessa dell'idea citata in *Sipario*.

Le idee di Szajna sulle funzioni dello spazio teatrale si sviluppano dal 1955 fino al 1963 in seno alla compagnia di Skuszanka e Krasowski. In seguito Szajna gestisce l'istituzione da solo, portando avanti proprie ricerche individuali e allestendo spettacoli sempre più adeguati alla sua idea di creazione. I numerosi esempi sono presenti negli spettacoli del Teatro Popolare di Nowa Huta. Nel 1965 Odoardo Bertani viene a Cracovia e in Nowa Huta scopre un luogo pieno di noti teatri, tra cui il Teatro Popolare. Nell'articolo intitolato "Alla città nata dal niente arriva il dolore di Auschwitz"⁹, il giornalista racconta le caratteristiche della scena e dei dintorni sociologici e urbani della città stalinista, in cui fiorisce l'arte innovativa e diversa. L'autore del testo si trova d'accordo con Skuszanka, che considera particolarmente interessante il carattere locale dell'arte, quello che rispetti il modo di pensare caratteristico per la nazione. Bertani aggiunge che nel caso di un luogo privo del patrimonio culturale, costruito pochi anni fa in uno spazio vuoto, un teatro molto attivo fa parte della coscienza dei cittadini. Il saggio di Bertani si muove nell'ambito della storia della Polonia, ma è dedicato soprattutto al teatro di Nowa Huta da molti punti di vista, come per esempio: l'influenza della città antica e ricca di movimenti intellettuali e artistici di Cracovia, il re-

pertorio del Teatro Popolare, l'organizzazione amministrativa, la frequenza annuale, i problemi sorti dalla localizzazione e dalla concorrenza. Il critico italiano ritiene la proposta di Nowa Huta un fenomeno artistico con un repertorio non molto ampio, ma pieno di nomi importanti di autori classici, moderni e internazionali e tanti nomi di polacchi contemporanei. Il successo del Teatro Popolare nel panorama teatrale polacco, tuttavia, è determinato non dalla scelta dei testi ma dalla loro particolare messa in scena operata da Szajna. È la scenografia a organizzare l'azione e lo svolgimento del significato dell'opera, che non serve a illustrare il testo ma è elemento organico dello spettacolo (ill. 1).

Bertani senza dubbio conosce e capisce bene le idee del direttore del Teatro Popolare. Il giornalista enumera le funzioni dello spazio e i mezzi principali del teatro aperto (espressività, linguaggio di rottura, i meccanismi di creazione del senso attraverso i confronti dei realizzatori, il messaggio etico e il coinvolgimento del pubblico). Bertani caratterizza lo stile di teatro szajniano usando i termini della *deformazione* e *il carico di allusività ed emotività*. Il critico considera i due titoli visti (*La morte sul pero* di Wandurski e *Campo deserto* di Holuj) esteticamente impegnati nell'ammonimento universale contro la guerra. Le assurdità e l'orrore, presenti nella società del dopoguerra, sono determinati dal diverso sguardo delle persone che hanno vissuto i lager e della generazione di giovani; che non hanno conosciuto tale esperienza individuale. La relazione di Bertani dà una luce ampia ma precisa al concetto del teatro aperto. Il giornalista capisce sia il significato sociale del messaggio generale, sia l'importanza e il carattere precursore del teatro di Nowa Huta. Non sorprende che Bertani sia stato scelto per scrivere le critiche di *Campo deserto* nella monografia¹⁰ della prima edizione della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili a Firenze.

Nel 1965 per la prima volta Szajna presenta la sua produzione teatrale in Italia. Nell'archivio privato¹¹ di Józef Szajna si trova la fotocopia dell'articolo¹². "La rassegna degli stabili" in cui l'autore descrive le sue impressioni dopo aver visto il *Campo deserto* di Holuj. Il giornalista paragona lo spettacolo al *Gioco dei potenti*, di Giorgio Strehler e del Piccolo Tea-

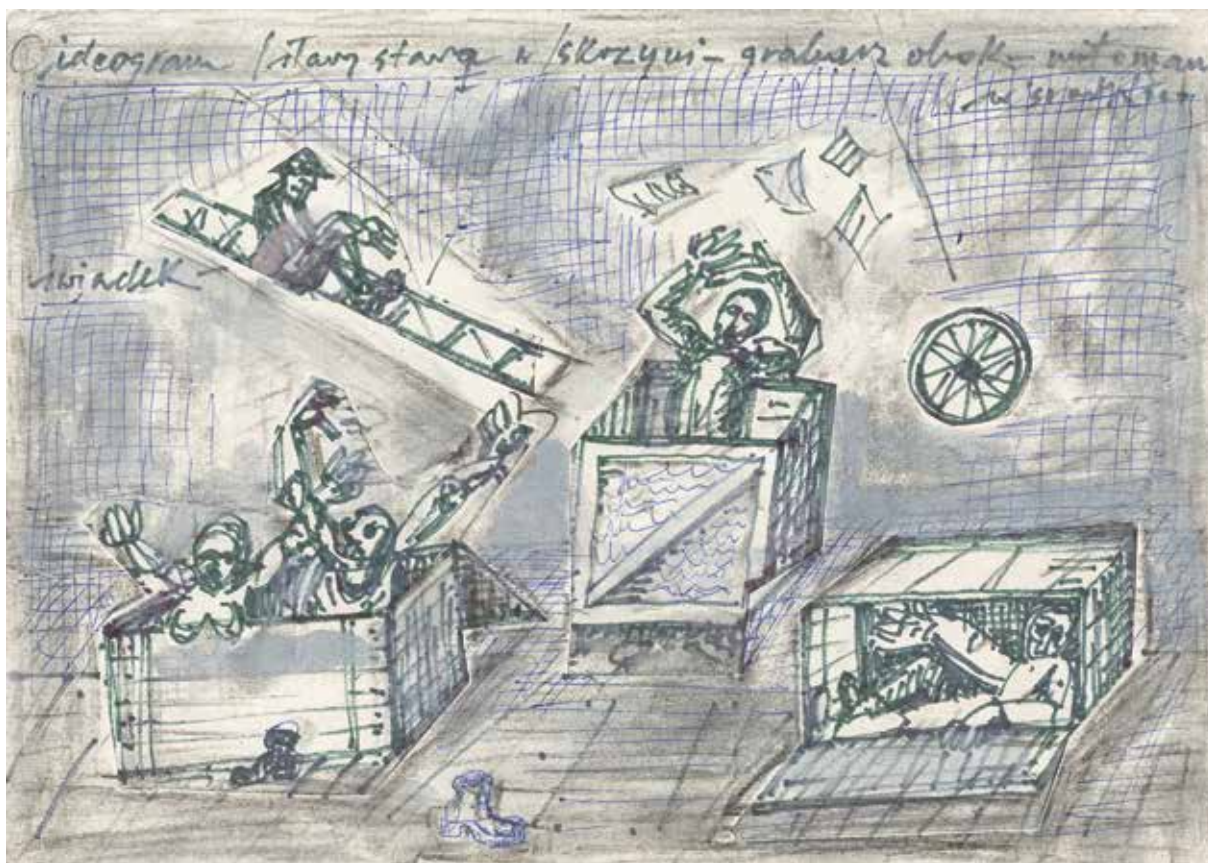
⁸ Szajna (1962: 11).

⁹ Bertani (1965: 3).

¹⁰ Bertani (1965: 28–29).

¹¹ L'archivio privato di Józef Szajna (in elaborazione).

¹² Le fonti dell'articolo non sono chiare, la fotocopia presenta un frammento di pagina senza il nome del quotidiano, dell'autore e senza l'impaginazione.



ill. 1. Józef Szajna, Bozzetto di scenografia, *Campo deserto*, 1965, Museo della Slesia di Katowice

tro di Milano. L'aspetto più significativo delle due produzioni è, secondo il critico, la partecipazione del pubblico. La rappresentazione sia considerata un grande successo, il critico riflette sulla capacità dell'autore del testo dicendo che:

L'autore ha impegnato una notevole imparzialità della narrazione ed è andato alla ricerca della realtà morale di ogni personaggio, nell'ambito di una vicenda guidata, ma non falsata, da una convinzione politica¹³.

La critica omette la riflessione sullo spazio, sul movimento, sulle forme espressive, tranne le già menzionate prima ed enigmatiche, reazioni degli spettatori. Come se l'argomento della rappresentazione dedicato ai campi di sterminio fosse troppo grave per analizzare gli elementi artistici ed emotivi.

Il concetto del teatro szajniano fiorisce pienamente dopo che l'artista diventa regista. Negli spettacoli realizzati tra il 1963 e il 1969, egli può finalmente parlare ad alta voce e presentare tutti gli elementi scritti nel saggio teorico "La nuova funzione della scenografia"¹⁴. L'idea fondamentale

del teatro aperto consiste nel negare il codice preso dalla realtà quotidiana e dalla situazione della tradizione umanistica. La concezione è contenuta nella prima frase del primo manifesto, quella sul cambiamento dei criteri estetici. Szajna tenta di costruire il meccanismo di lavoro a teatro che permetterebbe di creare ogni qual volta un nuovo dizionario delle metafore e delle espressioni, allo scopo di suscitare l'esperienza individuale di ogni spettatore. Infatti, l'artista pratica l'uso degli stessi elementi formali e materiali: tessuti, figure, oggetti nuovi e riciclati, recuperati nel contesto diverso, unico per ogni produzione teatrale. Questo modo di procedere è oggetto di critica in Polonia, dove gli insoddisfatti lo soprannominano *lo straccioismo*, prendendo lo straccio (il tessuto usato parecchie volte, sporco, bucato) come il simbolo di elementi scenografici presenti frequentemente sul suo palcoscenico.

In quel periodo Szajna è per la prima volta ospitato in Italia con i suoi lavori figurativi: pittura e scenografia. Nel 1965 comincia la tournée della mostra organizzata dall'Associazione italiana per i rapporti culturali con la Polonia. Inaugurata al Teatro Pergola di Firenze, prosegue a Milano, Roma e

¹³ L'archivio privato di Józef Szajna (in elaborazione).

¹⁴ Szajna (1962).

Padova. Nel 1968 Szajna riceve l'invito¹⁵ dell'Associazione Culturale di Torino. Il vice presidente della società, Edoardo Fadini, in una sua lettera esprime a Szajna la sua grande volontà di presentare una delle produzioni teatrali del Teatro Popolare e descrive l'attività dell'Associazione che promuove i teatri sperimentali e dei laboratori tra l'ampio pubblico italiano. L'invito, sebbene non accettato a causa della tournée a Belgrado, conferma che in quel periodo Szajna è riconosciuto in Italia come un artista d'avanguardia di dimensione europea. Parallelamente nel 1969 le sue opere fanno parte della mostra *La pittura contemporanea polacca* a Milano (ill. 2).

Le critiche al padiglione polacco alla 35ª Biennale d'Arte a Venezia accentuano il carattere rivoluzionario delle opere di Władysław Hasior e Józef Szajna. Duilio Morosini¹⁶ rileva l'importanza del messaggio contro la cultura di massa, dedicato a una generazione, che ha già dimenticato le numerose vittime della guerra. Dino Buzzati¹⁷ punta maggiormente l'attenzione sull'espressività dell'arte di Szajna, descrivendo il padiglione con grande partecipazione emotiva; la cosa per noi più importante è tuttavia l'osservazione secondo cui l'installazione di Szajna darebbe l'impressione di essere improvvisati, catturati all'interno di una rappresentazione scenica dotata di grande dinamismo, generato dall'assemblaggio di diversi elementi espressivi. Il critico riconosce bene il modo szajniano di comunicare i valori etici. E, infatti, dalla presenza di *Reminiscenze* alla Biennale d'Arte, l'artista passa subito alla *Replica* e a nuove proposte originali non basate su testo altrui. Qui inizia il periodo di azioni sceniche indipendenti dal testo drammatico, che, come lo abbiamo visto prima, è sempre il punto di riferimento per la critica teatrale (ill. 3).

Il più commentato dalla critica italiana è il *Witkacy*, lo spettacolo portato nel 1973 a Firenze alla Rassegna dei Teatri Stabili. Il Teatro Studio, con Szajna direttore, assume a quell'epoca una dimensione internazionale. Le voci della stampa sono divise, forti nell'argomentazione e approfondite. Il tono generale delle recensioni è positivo e presenta lo spettacolo come un grande successo, no-



ill. 2. Józef Szajna, *Il personaggio con il guanto rosso*, 1967, Museo della Slesia di Katowice

nostante alcuni casi di aperta critica che muovono a Szajna diverse accuse, contestando l'idea essenziale del teatro aperto. In che cosa consista il divario delle opinioni è spiegato già nei titoli degli articoli: "La realtà deformata di Witkacy"¹⁸, "Una biografia intellettuale di Witkiewicz"¹⁹, "Da Varsavia il teatro di nonsense"²⁰, "L'artista e gli altri"²¹, e "Un artista con fiducia nella vita"²². La ricezione dello spettacolo da parte della critica italiana si colloca a metà tra il modo di intendere l'opera di Witkiewicz, la concezione del teatro dell'assurdo e la percezione del teatro di Szajna stesso. Tenendo sempre a mente che *Witkacy* rappresenta il punto culminante della ricerca del teatro totale, realizzata a condizioni assolutamente privilegiate ed organizzate dal direttore del Teatro Studio, soffermiamoci innanzitutto sulle voci maggiormente critiche, perdute nel caos

¹⁵ L'archivio privato di Józef Szajna (in elaborazione), Istituto Teatrale di Z. Raszewski a Varsavia, lettera del 7 settembre 1968, dall'Associazione Culturale Torino, via Cesare Battisti 4b, Palazzo Carignano a Józef Szajna, Teatr Ludowy, Nowa Huta, Polonia.

¹⁶ Morosini (1970)

¹⁷ Buzzati (1970).

¹⁸ Fadini (1973: 27).

¹⁹ Alemanno (1973).

²⁰ Radice (1973).

²¹ Dursi (1973).

²² Bertani (1973: 6).



ill. 3. Józef Szajna, Bozzetto di scenografia, *Replika III*, 1973, Museo della Slesia di Katowice

degli avvenimenti teatrali di allora. Edoardo Fadini sulla *Rinascita* e Massimo Dursi sulle pagine del *Resto del Carlino* pubblicano note dedicate a Witkiewicz, che sono delle vere apoteosi dello scrittore polacco (grande, trascurato, precursore, visionario, padre dell'espressionismo e filosofo), non prive di errori biografici ed estetici nelle definizioni; e non prive di incoerenza, per esempio, nelle traduzioni del titolo originale *Szewcy: I ciabattini o I calzolari*.

È allora il momento di fermarci per dare uno sguardo sui lavori dedicati a Witkiewicz in Italia. Tra i numerosi nomi menzionati nell'edizione speciale di *Sipario*, un intero articolo a cura di Konstanty Puzyna²³ tratta dell'opera teorica di Stanisław Ignacy Witkiewicz. Il testo intitolato "L'avanguardia" presenta l'idea della crisi di valori umanistici e della morte dell'individualità come il perno del pensiero di Witkacy. Il critico cita le idee filosofiche, vicine all'esistenzialismo, che formano la concezione originale della *civiltà di formicaio*. Per quanto riguarda la sua attività dedicata al teatro, Puzyna sottolinea l'intensità e il carattere transitorio degli interessi di Witkiewicz nel periodo 1918 - 1925. Nelle pagine successive della rivista è pub-

blicato un frammento del manifesto della *Forma pura*²⁴. Nel testo si legge che la cosa più importante per un avanguardista è permettere allo spettatore un'esperienza individuale, promuovendo il senso dell'individualità rispetto al resto del mondo. Quindi nel 1923 la nuova drammaturgia, significa la negazione del naturalismo e realismo, la ricerca del fantastico nella psicologia incoerente del personaggio e dell'azione basata sulla stranezza condizionata dalle *dramatis personae*. Tutti gli altri elementi della rappresentazione (tempo, frase, gesto, azione, illuminazione, ecc.) seguono quella regola di una incomprensibile deformazione. Il copione teatrale scritto così è artistico, creativo, a differenza del testo organizzato dalle regole di scrittura rispettose del canone del teatro tradizionale, ma solo a condizione che sia un effetto legato all'urgenza di creazione spontanea. Nel caso opposto, la stranezza del mondo sortirebbe soltanto un effetto comico.

Dopo il 1963, in Italia si accende l'interesse intorno a Witkiewicz. Tra il 1969 e il 1973 si pubblicano dieci edizioni italiane delle undici opere teatrali e narrative dell'artista. Si può parlare di una vera ossessione nei confronti di un protagoni-

²³ Puzyna (1963: 52).

²⁴ Witkiewicz (1963: 53).

sta dell'avanguardia europea. Un buon esempio di uno sguardo critico italiano su Witkacy è l'introduzione di Lamberto Trezzini all'edizione di *In una casa di campagna* del 1970²⁵. Riprendendo i tratti dei protagonisti maschili e femminili delle opere di Witkiewicz, il critico enumera: l'insoddisfazione, l'angoscia, la depressione, la ferocia, il suicidio o la morte improvvisa e crudele. Trezzini definisce il carattere dei personaggi definiti così attraverso l'opera di Pirandello ed è stupito che Witkiewicz non lo abbia conosciuto. Attraverso la sua affinità con Pirandello il drammaturgo polacco è automaticamente letto attraverso le etichette dell'espressionismo, del surrealismo e del futurismo italiano. Tornando al 1973, i critici sono profondamente legati al loro nuovo mentore polacco dell'avanguardia teatrale, lo citano nelle recensioni, paragonando l'idea della *forma pura* con le interpretazioni del Teatro Studio. Ma ovviamente anche Szajna conosce bene Witkacy. Con grande successo realizza molti suoi testi a partire dagli anni cinquanta fino alla fine degli anni sessanta. Il problema con la percezione della messinscena di *Witkacy* consiste nella vicinanza troppo stretta delle loro idee teoriche e nella fondamentale impossibilità di implementare le teorie nella prassi. Perfino la parola *interpretazione*, in quel caso, non c'entra con l'idea del teatro aperto. I giornalisti Fadini e Dursi aspettano di vedere sul palcoscenico le vicende scritte da Witkiewicz, come un'occasione straordinaria del confronto tra le realizzazioni italiane e polacche. Ma vedono il capolavoro di Szajna e non quello di Witkiewicz. Lo spettacolo viene criticato dal punto di vista della credibilità degli avvenimenti, dello sguardo di Witkacy sulla morte dell'arte e sulla distruzione del teatro. Infine viene puntato il dito contro l'esagerata angoscia di un regista proveniente dal terreno del realismo socialista e la sua tendenza a forme surrealiste ed espressioniste aggressive.

Secondo Fadini, lo stile di Szajna ottiene il risultato illustrativo che "rende significante e logico un discorso mentre quello di Witkiewicz, significante e logico non lo è, e non deve esserlo"²⁶. Fadini e Dursi trovano caotici sia il meccanismo delle azioni a confronto che il ruolo fondamentale dello spazio e degli oggetti. La descrizione degli avvenimenti scenici è, in due casi, diretta, priva di riflessione formale: il passaggio infinito dei personaggi

venuti dai quattro titoli di Witkiewicz, gli oggetti sproporzionati, i manichini, gli strani costumi, gli elementi estranei alla scenografia, insomma le immagini *goliardiche*.

Sulle pagine dell'*Unità* Roberto Alemanno²⁷, conoscendo bene il lavoro di Witkiewicz, apprezza lo spettacolo come rappresentazione della biografia intellettuale di Witkacy. La tesi del critico consiste nel percepire, dentro le scene, le idee particolari dello scrittore trasmesse ai suoi personaggi e al loro atteggiamento simbolico. Nella conclusione scrive che la rappresentazione potrebbe trasformarsi nel metalinguaggio critico e nella lettura complessa dell'universo utopico di Witkacy. Così egli intende anche la scelta del titolo della compilazione szajniana di quattro spettacoli di Witkiewicz. Secondo il giornalista, l'unico problema del teatro Studio è la ripetitività e l'*elefantiasi* dei mezzi d'espressione.

Le ultime voci importanti sono quelli di Odoardo Bertani²⁸ e Paul Radice²⁹. Entrambi capiscono il significato determinante della concezione del teatro aperto in tutte le produzioni di Szajna. Bertani inizia il suo articolo con un nostalgico passaggio sulla carriera del regista dalla prospettiva dei loro otto anni di conoscenza. Il motto di Szajna: "l'ottimismo nasce dall'aver creduto nel valore liberatorio del lavoro e da un'ostinata fiducia nell'uomo"³⁰ diventa per Bertani la tesi principale per di *Witkacy*. Il critico sottolinea l'intesa di entrambi gli artisti, Szajna e Witkiewicz, riguardante lo scopo generale dell'arte. Bertani considera Szajna un grande artista, notando i suoi stati d'animo presenti nella produzione, prima di parlare dei sentimenti trasferiti sul palcoscenico. I due critici, Bertani e Radice, considerano lo spettacolo del teatro totale, costruito con la coerenza dei mezzi e un messaggio chiaro, spiccato e scatenante le reazioni emotive.

La terza apparizione di Szajna alla Rassegna di Firenze è la prova più difficile per il Teatro Studio, considerando anche che l'artista polacco si confronta con un testo fondatore per l'identità italiana: l'esame è un successo e lo spettacolo *Dante*, molto maturo, è ritenuto il suo capolavoro. I critici, nel recensirlo, vanno oltre una lettura schiacciata sull'accostamento letterale alla *Divina commedia*, rilevando come la messa in scena di Szajna, utilizzando il

²⁵ Trezzini (1970: 42–43).

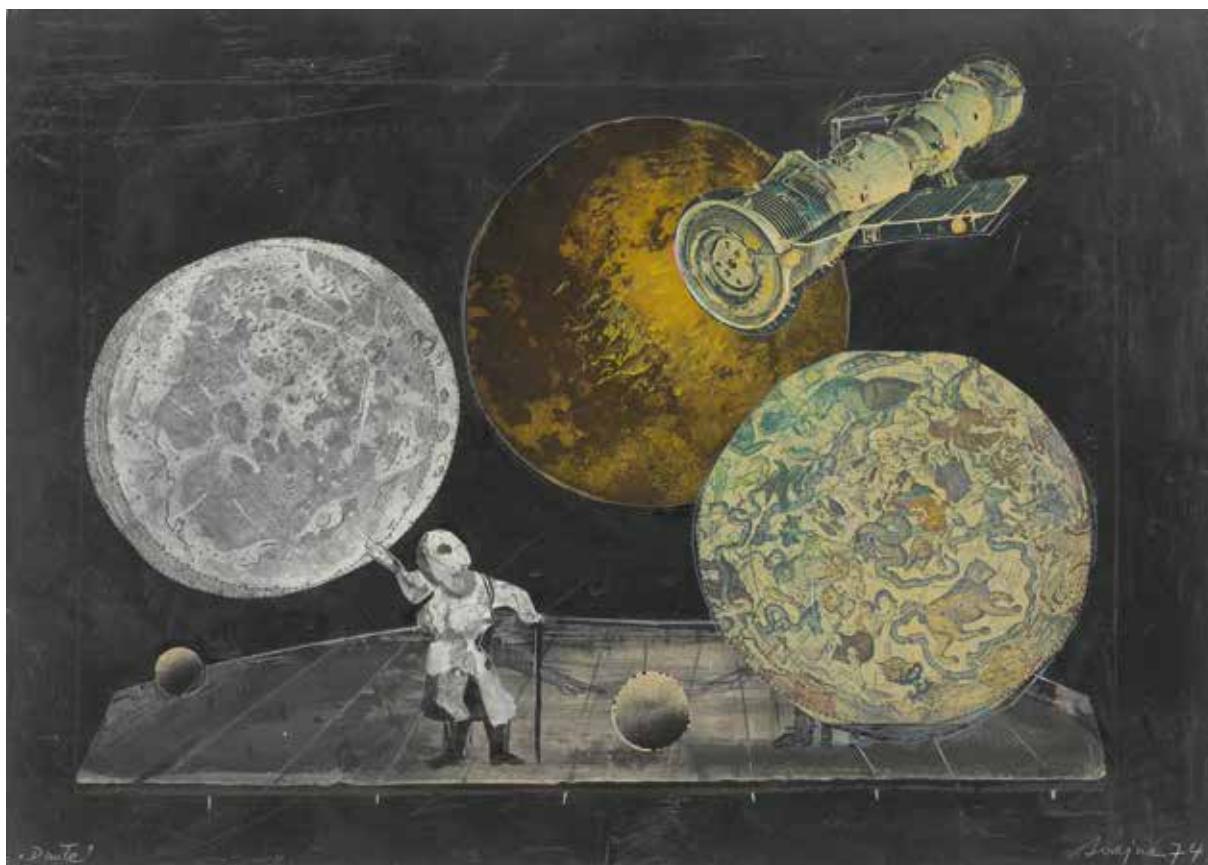
²⁶ Fadini (1970).

²⁷ Alemanno (1973).

²⁸ Bertani (1973).

²⁹ Radice (1973).

³⁰ Bertani (1973).



ill. 4. Józef Szajna, Bozzetto *Variazioni teatrali, Dante*, 1974, Museo della Slesia di Katowice

linguaggio delle immagini, attualizzi e arricchisca di altri temi moderni il testo dantesco (ill. 4).

Carlo Maria Pensa³¹ vede la continuazione dell'idea dantesca nel viaggio del protagonista, Dante, in cerca di verità e di valori umani universali. Giorgio Polacco³² approfondisce l'analisi delle figure dei personaggi. Li considera come le allegorie eterne, attuali dai tempi di Dante fino a oggi, perché rappresentano i valori primari come il bene e il male, che stanno alla base dell'esistenza umana. In relazione all'interpretazione dei sentimenti, Polacco riflette su un modo diverso di concepire la realtà teatrale che caratterizza i polacchi. Lo definisce nella comparazione con il teatro tradizionale e il modo di creare la rappresentazione polacca (szajniana). Mentre nel teatro tradizionale la parte principale dei sentimenti alti e delle associazioni è un sottoprodotto della realizzazione, per il teatro polacco sembra lo scopo generale, calcolato matematicamente e progettato con la precisione geometrica riguardo a tutte le vicende, azioni e movimenti.

³¹ Pensa (1974).

³² Polacco (1973).

Gli spettacoli di Szajna commuovono tutti. Nelle critiche il nome di Szajna viene citato insieme ai nomi di più grandi artisti del momento come Bergman e Strehler per non parlare degli altri. Le critiche sottolineano la complessità e maturità del linguaggio dell'espressione scenica delle sue rappresentazioni nel passaggio tra il Teatro Popolare e il Teatro Studio. L'argomento più decisivo per lo sguardo della critica è paradossalmente sempre la base letteraria degli spettacoli. Più Szajna realizza l'idea del teatro, libero dalla cornice del testo drammatico, più la critica cerca di trovare una logica negli avvenimenti. Il caso particolare sembra *Witkacy* la cui opera ha un vivace interesse in Italia che coincide con la presenza del Teatro Studio a Firenze e suscita un gran dibattito. Ma senza dubbio Josef Szajna ha raggiunto il suo scopo più importante, portando lo spettatore al punto di riflettere sul significato della forma moderna di espressione scenica e sui valori universali. Non importa se lo sguardo della critica risale all'esperienza tragica del *tempo dei crematori* o alla lettura teorica di Szajna e altri contesti estetici.

Bibliografia

- Alemanno 1973 = Roberto Alemanno, "Una biografia intellettuale di Witkiewicz", *L'Unità*, 20 aprile 1973.
- Barba 1963 = Eugenio Barba (a cura di), "Gli scenografi rispondono", *Sipario*, 208 - 209 (1963): 27-32.
- Bertani 1965 = Odoardo Bertani, "Alla città nata dal niente arriva il dolore del Auschwitz", *Avvenire d'Italia*, 95 (1965): 3.
- Bertani 1973 = Odoardo Bertani, "Un artista con fiducia nella vita", *Avvenire* (20 aprile 1973): 6.
- Bertani 1965 = Odoardo Bertani, "L'ossessione di Auschwitz, Teatro Ludowy di Nowa Huta", *Rassegna Internazionale dei Stabili* 1 (1965): 28-29.
- Buzzati 1970 = Dino Buzzati, *Corriere della Sera*, 7 luglio 1970: fotocopia nell'archivio privato, senza pagina.
- Dursi 1973 = Massimo Dursi, "L'artista e gli altri", *Il resto del Carlino*, 20 aprile 1973: fotocopia nell'archivio privato, senza pagina.
- Grotowski 1963 = Jerzy Grotowski, "La parola ai registi" Eugenio Barba (a cura di), *Sipario*, 208-209 (1963): 20 - 22.
- L'archivio privato di Józef Szajna (in elaborazione) = L'archivio localizzato all'Istituto Teatrale di Z. Raszewski a Varsavia. Materiale senza numero di archivio.
- Morosini 1970 = Duilio Morosini, "Cinque sole (su trenta) si salvano alla Biennale", *Paese Sera*, (1. luglio 1970): fotocopia nell'archivio privato, senza pagina.
- Pensa 197) = Carlo Maria Pensa, "La fiera letteraria" (1974): fotocopia nell'archivio privato, senza numero e pagina.
- Polacco 1974 = Giorgio Polacco, "Dante crudele agli occhi polacchi", *Momento - Sera*, (1974), fotocopia nell'archivio privato, senza numero e pagina.
- Puzyna 1963 = Konstanty Puzyna, "L'Avanguardia", *Sipario*, 208-209 (1963): 52.
- Radice 1973 = Paul Radice, *Corriere della sera*, (20 aprile 1973): fotocopia nell'archivio privato, senza pagina.
- Skuszanka 1963 = Krystyna Skuszanka, "La parola ai registi", Eugenio Barba (a cura di), *Sipario*, 208-209 (1963): 19-20.
- Sipario 1963 = Sipario, 208- 209 (1963), Franco Quadri (a cura di).
- Szajna 1968 = Józef Szajna, "Teatr jaki chciałbym uprawiać? Teatr otwarty", *Odra*, 3 (1968).
- Szajna 1962 = Józef Szajna, "O nowej funkcji scenografii", *Życie literackie*, 51 (1962): 11.
- Szajna 1963 = Józef Szajna, "Gli scenografi rispondono", Eugenio Barba (a cura di), *Sipario*, 208-209 (1963): 28.
- Trezzini 1970 = Lamberto Trezzini, "Per un inedito di Witkiewicz", *Il Dramma* (Roma), 10 (1970): 42-43.
- Witkiewicz 1963 = Stanisław Ignacy Witkiewicz, "Un nuovo tipo di drammaturgia", *Sipario*, 208-209 (1963): 53.

Józef Szajna's idea of *open theater* in the assessment of Italian critics in 1963–1974

In 1963, *Sipario*, the leading Italian magazine on visual arts, published a special issue about theater in Poland. This discussion on the essential elements of theatrical life in Poland becomes a point of reference for knowledge about important centers for the development of new theatrical ideas. There also Szajna summarizes his most important concepts regarding the relationship between the text, drama and stage design. His statement was a reprint of an excerpt of the programme text about the new function of stage design, which was the first step to the idea of *open theater*. The Teatr Ludowy, of which he was the director at the time, is of interest to Italian critics. After his visit to Nowa Huta, the critic Odoardo Bertani described the functioning of the institution and the uniqueness of Szajna's space. One of the performances he saw, *The Desert field*, went to Florence for a theater review in 1965. Szajna gained the attention of the press as a stage designer, painter and theater director. An important point in his career was his presentation at the Venice Biennale in 1970. In the following years, he developed the individual character of stage expression and became the director of the Studio Theatre, where he was able to implement his ideas without limitations. In 1973 and 1974 his theater group presented in Florence two more performances, *Witkacy* and *Dante*. The criticisms of his representations in transition between the Teatr Ludowy and the Teatr Studio change through the complexity and maturity of the language of scenic expression. The more Szajna pursues the idea of theater free from the frame of the dramatic text, the more critics try to find logic in the events on stage. Only few experts have grasped the meaning of Szajna's art in the general aesthetic and ethical message, independent of words.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Agnieszka Berlińska

Teatro Studio Stanisław Ignacy Witkiewicz, Varsavia

Parole che sono solo suono. Il teatro di Józef Szajna alla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze

Da tutta la *Div gruppi ina Commedia* Józef Szajna distillò poco più di 500 brevi frasi, dividendole fra gli attori. Il testo del suo *Dante* aveva appena quarantotto pagine e nel corso delle prove il regista lo accorciò di altre dieci. Lo spettacolo durò, senza pause, un'ora e venti minuti, volte anche qualche minuto in meno (ill. 1, 2).

Per un artista che era arrivato al teatro partendo dalle arti visive (aveva studiato grafica e scenografia, poi aveva lavorato per quasi dieci anni come scenografo prima di giungere alla sua prima regia) la forma di espressione naturale era l'immagine, non la parola.

Nelle interviste e nei testi teorici Szajna spiegò più volte il suo trattamento dei testi letterari come materiale visivo. Respingendo le accuse di mancanza di rispetto per la letteratura, sosteneva di non prendere solo le parole, bensì prima di tutto il pensiero dell'autore. "In una rappresentazione come *Dante* a determinare la grandezza non sono le parole mancanti, ma quelle che sono state scelte"¹. L'ultima frase di Caronte, che arriva nel finale, suona come se fosse pronunciata dallo stesso Szajna che si

rivolge al pubblico: "Le parole diventano incoerenti / L'immagine è fedele"².

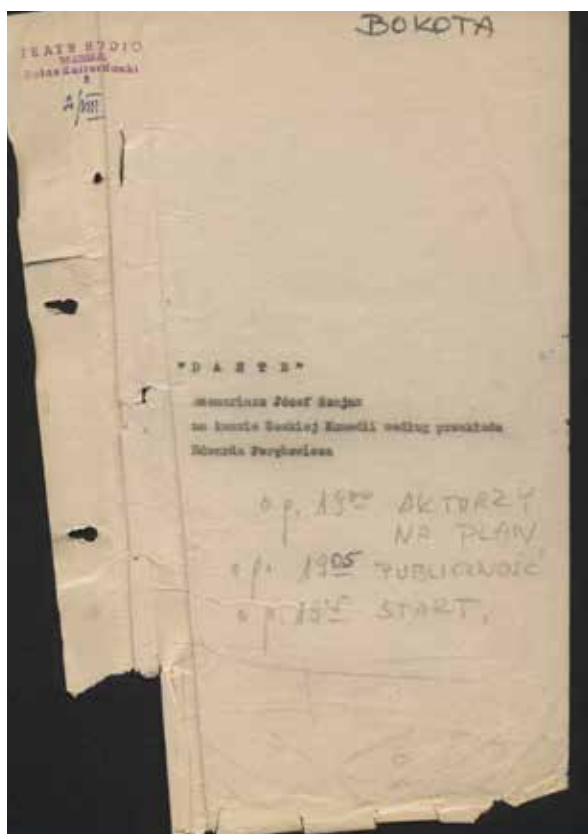
Szajna visualizza la poesia di Dante. "La funzione testuale della terzina dantesca non poteva essere conservata, perché era necessario ridurre questo strato al minor numero possibile di parole", spiegava a proposito della concezione dello spettacolo³. I tre versi della terzina furono così tradotti in disposizioni spaziali che corrispondevano al trittico inferno-purgatorio – paradiso e dividevano gli attori in gruppi di tre: Dante – Beatrice – Caronte, Maria Maddalena – Francesca o Giacomo – Giovanni – Giuda. In *Dante* Szajna realizzò appieno il suo manifesto artistico, espresso in una frase a suo modo sintetica: "Trasformo le parole in immagini". L'accoglienza dell'opera ne testimoniò la riuscita (ill. 3).

Dante aprì la decima edizione della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze. Il debutto avvenne il 20 aprile 1974 al Teatro della Pergola e fu anche la prima mondiale, il primo confronto con il pubblico. Da parte di Szajna il rischio era grande: esibirsi nel luogo di nascita del poeta con una *Divina Commedia* trattata in maniera così radi-

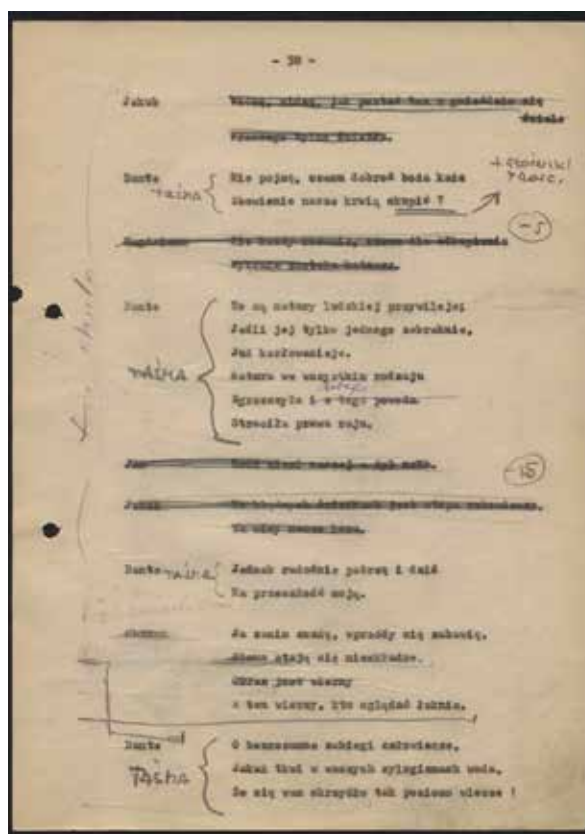
¹ Szajna (1979).

² Szajna (1974).

³ Szajna (1974a).



ill. 1. Frontespizio del copione di Dante, copia del direttore di scena, archivio del Teatro Studio Stanisław Ignacy Witkiewicz di Varsavia



ill. 2. Copione di Dante, copia del direttore di scena pagina 38, archivio del Teatro Studio Stanisław Ignacy Witkiewicz di Varsavia

cale. A Szajna piaceva il rischio, il confronto. “C’è in me qualcosa – diceva – che la fa passare liscia alla mia sfacciataggine.”⁴ E così andò bene anche quella volta. Gli italiani rimasero favorevolmente impressionati dal *Dante*.

Antoni Pszoniak, che faceva la parte di Caronte, qualche anno dopo raccontò in camerino ai colleghi più giovani che dopo lo spettacolo degli spettatori contenti lo aspettarono all’uscita dal teatro e lo accompagnarono in albergo scendendo “Caronte! Caronte!”⁵. Anche se non fosse vero – gli altri attori del cast fiorentino di *Dante* non confermano questo episodio – è comunque un dato di fatto che lo spettacolo di Szajna ebbe alla Rassegna un successo tale che venne aggiunta una replica in più. Il gruppo del Teatro Studio recitò *Dante* a Firenze per ben tre volte.

Un’altra prova del successo è oltre una dozzina di recensioni apparse sulla stampa quotidiana e sulle riviste culturali. In esse si sente l’eco di impressioni forti: “teatro totale”, “una cascata di immagini, una festa di simboli”, “Dante riscoperto”,

“un terremoto al Teatro della Pergola”.(ill. 4) Sul quotidiano *La Nazione* Paolo Emilio Poesio fece riferimento anche alla sceneggiatura: “a differenza di quanto usa, almeno da noi, dove la dissacrazione dei testi classici pare diventato uno sport nazionale, Szajna ha sentito con profondo rispetto i valori del poema (...)”⁶.

Arnaldo Mariotti su *Il Popolo* scrisse che l’opera era “frutto di un teatro completo; in cui tutti gli elementi, e cioè immagine e gesto, parole e musica, luci ed effetti, concorrono a trascinare lo spettatore nel gorgo in cui l’autore intendeva immergerlo”⁷. Questo “trascinare” lo spettatore nel mondo rappresentato è la chiave per il teatro di Szajna.

Ci fece caso anche Dino Buzzati, che quattro anni prima aveva assistito a *Reminiscenze* (Reminiscenze) di Szajna alla Trentacinquesima Biennale di Venezia. L’artista aveva organizzato quella mostra così come uno scenografo organizza il palcoscenico di un teatro. Si entrava nello spazio dell’opera d’arte attraverso un’apertura a forma di sagoma umana. La sagoma ritagliata si trovava di fronte

⁴ Szajna (2002).

⁵ Nogacki (2022).

⁶ Poesio (1974).

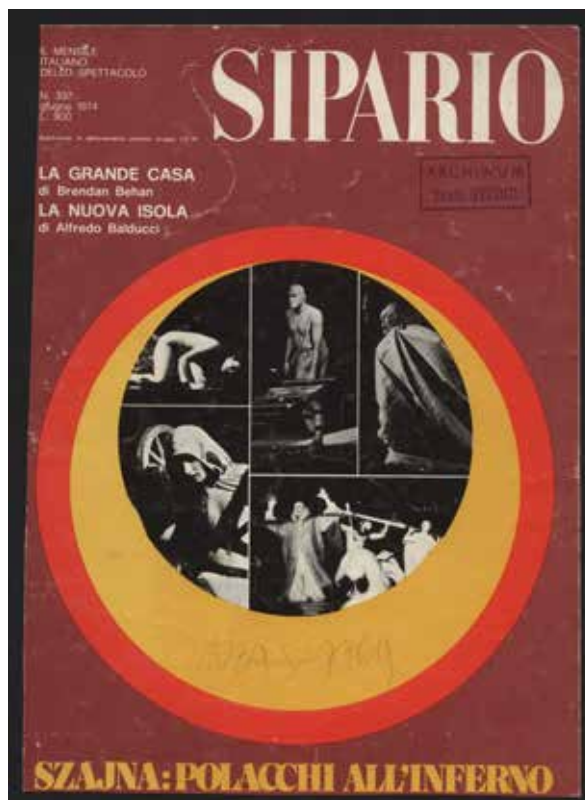
⁷ Mariotti (1974).

ill. 3.
Dante, scena di gruppo,
 in primo piano Anna
 Milewska (Beatrice),
 Leszek Herdegen (Dante).
 Foto: Stefan Okołowicz,
 archivio del Teatro
 Studio Stanisław Ignacy
 Witkiewicz di Varsavia



all'ingresso. Szajna vi aveva incollato sopra una fotografia d'archivio ingrandita che rappresentava un prigioniero di Auschwitz con un vestito a righe. Era Ludwik Puget, uno scultore fucilato nel campo di concentramento. Dopo aver attraversato questa insolita "porta", gli spettatori potevano camminare tra gli artefatti. C'erano sagome più o meno grandi con fotografie dipinte a strisce, cavalletti da pittura rotti, collage realizzati con fotografie d'archivio dei registri di Auschwitz, una composizione fatta con le scarpe dei prigionieri uccisi e orribili pupazzi macchiati di vernice rossa. Buzzati descrisse *Reminiscenze* come "un'immobile e silenziosa azione teatrale in cui lo spettatore fisicamente entra, restandone implicato"⁸. Szajna voleva raggiungere un effetto simile anche in teatro. "Dal punto di vista compositivo – scrisse riguardo a *Dante* – l'idea principale è di unire il pubblico alla scena, creare uno spazio comune per l'azione e per il suo riflesso nella sensibilità degli spettatori"⁹.

Szajna "diffuse" *Dante* nello spazio. Lo spettacolo non iniziava sulla scena, bensì nel foyer. Quando le persone pian piano entravano nel teatro, Caronte e Cerbero, li stavano già aspettando davanti all'ingresso della sala. Stavano immobili come statue su una semplice costruzione a scala. Cerbero è oggi meno ricordato, perché tutta l'attenzione si con-



ill. 4. La rivista italiana dello spettacolo *Sipario* 337 (1974)

⁸ Buzzati (1970).

⁹ Szajna (1974a).



ill. 5. *Dante*, Antoni Pszoniak (Caronte), Gustaw Kron (Cerbero).
Foto: di Stefan Okołowicz, archivio del Teatro Studio
Stanisław Ignacy Witkiewicz di Varsavia

centrava su Antoni Pszoniak nel ruolo di Caronte. Si esibiva con una fascia sui fianchi, quasi nudo, e prima di ogni spettacolo si dipingeva tutto il corpo di grigio colomba usando i colori a olio. (ill. 5) Bożena Kowalska, una critica d'arte e amica di Szajna, ricorda così l'inizio di *Dante*: "Si entrava nel foyer e c'era un silenzio di morte. Un'immobilità assoluta. Caronte stava lì come una scultura, nudo, dipinto di un colore azzurrognolo. E la nudità all'epoca non si usava nel teatro, anche questa fu una scoperta di Szajna"¹⁰. Riguardo al Caronte nudo, Bożena Kowalska sottolineò una certa coincidenza. Due anni prima, nel 1972, l'artista italiano Gino de Dominicis aveva presentato come oggetto d'arte alla Biennale di Venezia un uomo con la sindrome di Down che rimaneva immobile in un angolo della sala per diverse ore. "Il Caronte nel foyer del teatro era una scultura simile" sostiene la critica, che però è sicura "che Szajna non avesse idea del lavoro di de Dominicis"¹¹. Di certo, comunque, aveva una fortissima l'intuizione artistica, che anticipò alcuni fenomeni artistici come ad esempio *environments theatre*.

Da numerose testimonianze sappiamo con certezza che ciò che Szajna proponeva, in un suo modo del tutto personale, faceva presa sul pubblico. E sappiamo che ciò avveniva senza bisogno di parole. Szajna diceva che bastavano le immagini. Guardiamo allora le immagini di *Dante*. È possibile, in conformità a ciò che in esse vediamo, credere alle parole – nomen omen – degli spettatori, per i quali l'impressione era così forte che a loro sembrava di fare un'esperienza catartica? Credo che Szajna abbia tradotto le parole non tanto in immagini quanto in sensazioni. Faceva evocare negli spettatori sensazioni forti: ansia, paura, depressione, disgusto, tristezza, compassione, ma anche speranza, curiosità e ammirazione. Dunque, per comprendere lo spettacolo di Szajna, gli italiani non avevano bisogno di capirlo parola per parola tutto quello che gli attori dicevano dal palco. Alberto Blandi, in una recensione per il quotidiano *La Stampa*, condivise con i suoi lettori l'impressione, avuta durante la visione dello spettacolo. Secondo lui l'intenzione di Szajna fosse proprio quella di non far comprendere al pubblico ciò che gli attori dicevano, "quasi per distogliere l'attenzione dal testo e convogliarla sulla sua traduzione in termini di spettacolo"¹². Szajna ammetteva qualcosa del genere in uno dei suoi testi teorici: "L'idea è quella di evocare impulsi e tensioni definiti, di trasmetterli agli altri, di emanare, di spostare l'energia come se fosse un nostro peso, in modo che queste cariche energetiche possano essere accolte dagli altri"¹³.

Un anno prima della prima di *Dante* a Firenze il Teatro Studio si era presentato alla Rassegna con un altro spettacolo di Szajna, *Witkacy*¹⁴. Questo grottesco collage di immagini e testi tratti da alcuni drammi catastrofici di Stanisław Ignacy Witkiewicz aveva inaugurato il decennio di Szajna come direttore a Varsavia. Nel programma di sala il regista pubblicò una conferenza tenuta a Firenze due anni prima, durante la sesta edizione della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, in occasione di un simposio sulla scenografia contemporanea. "Oggi la poesia è un'immagine"¹⁵, disse allora al pubblico. "La parola, l'oggetto, il movimento e il suono formano un insieme inscindibile. A volte un oggetto o un suono sono portatori di significati attraverso

¹⁰ Kowalska (2022).

¹¹ Kowalska (2022).

¹² Blandi (1974).

¹³ Szajna (1977).

¹⁴ Teatro Studio (1972).

¹⁵ Szajna (1970).



ill. 6.
Dante, scena con le Erinni.
 Foto: Stefan Okołowicz,
 archivio del Teatro Studio
 Stanisław Ignacy Witkiewicz di
 Varsavia

i quali spesso si può esprimere più di quanto non possa essere detto. Qui gli elementi possono cambiare la propria funzione, l'attore può diventare una 'decorazione' o, momentaneamente, un segno visivo che non necessita di una spiegazione letterale". Szajna parlò del suo "teatro aperto". Della plasticità del suono e della luce. Del contrasto delle dissonanze: "Il gioco dei contrasti, del rumore e del silenzio, dei ritmi accelerati e rallentati, provoca, addensa l'ansia, raggiunge la materia dei sentimenti irrealizzati" (ill. 6).

Szajna ammette di voler agire sulle emozioni degli spettatori. Lo fa in un modo che lo avvicina più al cinema che al teatro tradizionale. L'effetto cinematografico dei mezzi scenici da lui utilizzati fu sottolineato da Alfredo Bini, l'eccentrico produttore cinematografico, che era presente alla prima. Bini, produttore tra l'altro dei film di Pier Paolo Pasolini, parlava da esperto di adattamenti cinematografici di classici della letteratura. Riguardo lo spettacolo di Szajna disse che l'interpretazione poetica del regista non tradiva Dante, anzi, era un omaggio al più grande poeta italiano. Annunciò inoltre di voler allacciare una collaborazione con degli artisti polacchi per un adattamento della prima cantica della *Divina Commedia*¹⁶. A questa collaborazione non si arrivò mai: il film sull'*Inferno* non sarà mai realizzato.

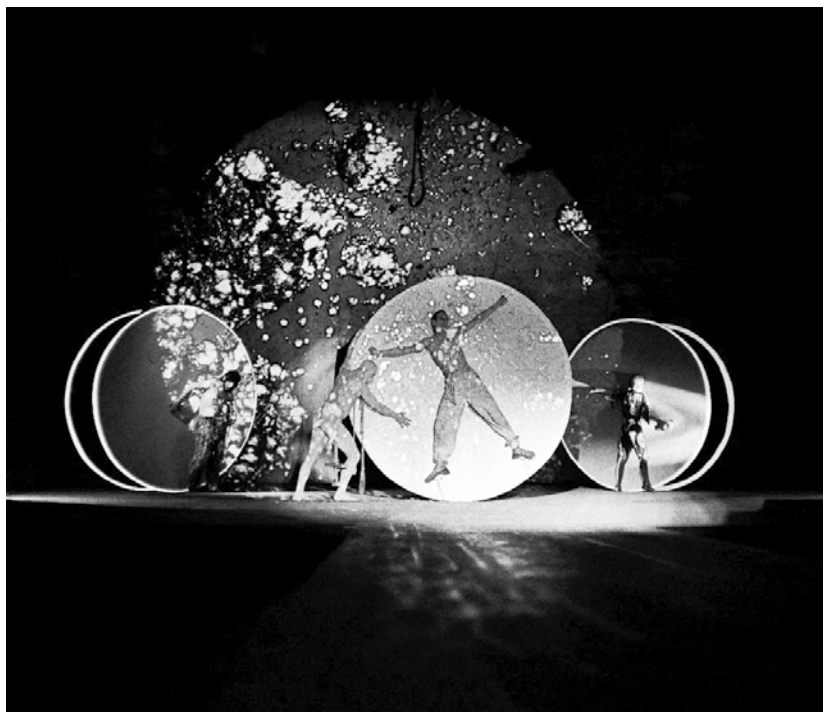
Possiamo chiederci se Szajna si fosse ispirato al cinema. Il regista non ammise apertamente un'ispirazione diretta, ma sicuramente andava al cinema

e ne subiva la magia. "Non mi piace il teatro statico", diceva. "Un film si gira da un elicottero, da una macchina, sott'acqua, e tutto ciò che chiamiamo movimento si accorda al cinema; in teatro è il contrario"¹⁷. Viaggiando per il mondo con la sua compagnia cercava sempre di colmare le proprie lacune cinematografiche (molti film occidentali arrivavano oltre la cortina di ferro in ritardo di alcuni anni). Nel 1976, tornato da una tournée negli Stati Uniti dove aveva presentato *Dante e Replika* (La replica), raccontò in casa di un film che lo aveva enormemente colpito: era... *Lo squalo* di Steven Spielberg. Szajna ne ammirava la drammaturgia e gli effetti speciali¹⁸. Ne *Lo squalo* il senso di minaccia era costruito attraverso la musica e il contrasto di stati d'animo: le scene idilliache diventavano al tempo stesso scene di disastro. Il pubblico urlava di paura. Mi viene subito in mente un aneddoto che Stanisław Brudny raccontava su *Dante*, in cui faceva il ruolo di un penitente. Mentre il pubblico del Teatro della Pergola prendeva posto in sala, due attori incappucciati – Stanisław Brudny e Eugeniusz Priwiezieńcew – erano appesi alle balconate al di sopra del palcoscenico e, immobili, aspettavano l'inizio della rappresentazione. Sembravano delle marionette. Uno degli spettatori appoggiò involontariamente la mano sulla testa dell'attore. Quando iniziò lo spettacolo, i penitenti si staccarono im-

¹⁶ Bini (1974).

¹⁷ Szajna (1987).

¹⁸ Baldyga (2022).



ill. 7.
Dante, scena finale con proiezioni
di Kazimierz Urbański. Foto: Stefan
Okołowicz, archivio del Teatro Studio
Stanisław Ignacy Witkiewicz di Varsavia



ill. 8. *Dante*, scena del Purgatorio, in primo piano Aleksandra
Karzyńska (Maria), Ewa Kozłowska (Francesca). Foto: Stefan
Okołowicz, archivio del Teatro Studio Stanisław Ignacy
Witkiewicz di Varsavia

provvisamente dal muro: il pubblico reagì come se si trovasse al cinema durante un film dell'orrore¹⁹.

A questo aggiungiamo la musica: i frammenti di *Kosmogonia* di Krzysztof Penderecki, che introduceva un'atmosfera di inquietudine come in un film dell'orrore. Aggiungiamo i sussurri e i suoni non identificati che provenivano dal nastro magnetico. Aggiungiamo le battute degli attori registrate in precedenza e riprodotte come eco. Aggiungiamo le animazioni di Kazimierz Urbański proiettate sugli attori e sulle scenografie (ill. 7). Otterremo un effetto mai incontrato prima in teatro. Aggiungiamo ancora i veloci cambi di scena resi possibili dal palco girevole. I contrasti: i passaggi dal nero al bianco, dal rumore al silenzio. Gli spettatori, come confermano le recensioni, avevano l'impressione di trovarsi in un caleidoscopio di stimoli.

La prima polacca di *Dante* ebbe luogo qualche giorno più tardi²⁰. Il pubblico di Varsavia era venuto a vedere se il lavoro era così spettacolare come si evinceva dalle relazioni sui giornali. La stessa cosa era già successa con *Replika*, che in prima battuta aveva conquistato il pubblico internazionale al festival di Edimburgo; soltanto in un secondo momento nacque la versione per il Teatro Studio. Entrambi i casi, *Dante* e *Replika*, dimostravano che i critici polacchi accettavano il teatro di Szajna solo dopo

¹⁹ Brudny (2021).

²⁰ Teatro Studio (1974).

che questo aveva ottenuto riconoscimenti all'estero. E ne parlavano non senza risentimenti (ill. 8).

Gli italiani furono fra i primi ad apprezzare Szajna. Nel 1974 la prima di *Dante* poté aprire la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, e questo riconoscimento arrivò perché gli italiani conoscevano già l'arte di Szajna fin dalla Prima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, che si era svolta nell'ottobre 1965. Il *Teatr Ludowy* (Teatro del Popolo) di Nowa Huta, di cui Szajna era all'epoca direttore, aveva presentato in quell'occasione *Puste pole* (Il campo deserto) di Tadeusz Hołuj²¹. Anche allora, il pubblico italiano recepì il lavoro attraverso una sorta di sesto senso, pur non capendo quasi nulla. Per il pubblico di lingua italiana infatti lo spettacolo era senz'altro molto più impegnativo rispetto a *Dante*. Tutti i fiorentini in sala conoscevano la *Divina Commedia*, mentre il testo di Hołuj faceva riferimento a realtà ed esperienze polacche, al superamento del trauma dei campi di concentramento.

Lo spettacolo si inseriva nel tema conduttore della rassegna: l'uomo e la guerra. La polacca Maria Czanerle scrisse all'epoca una recensione da Firenze:

Gli eventi più legati al tema erano la mostra di pittura di Szajna nel foyer del bellissimo Teatro della Pergola e lo spettacolo polacco *Puste pole* di Hołuj (messa in scena due volte in questo teatro), in cui Szajna, come scenografo e regista, ha dato una sorta di illustrazione teatrale della sua straziante pittura. Altri teatri hanno trattato il tema in modo più libero o metaforico²².

Nel 1965 l'evento della Rassegna era statolo spettacolo di Giorgio Strehler *Il gioco dei potenti* del Piccolo Teatro di Milano. Era basato sull'*Enrico VI* di Shakespeare e durava oltre sei ore, suddivise in due serate. *Teatr Ludowy* si esibiva alla stessa ora. "Con una concorrenza del genere – riferì Czanerle – sia l'affluenza di pubblico che l'accoglienza ricevuta dal nostro teatro sono da considerarsi un successo non da poco"²³ (ill. 9).

Puste pole era uno spettacolo difficile anche per gli spettatori polacchi. L'intreccio del dramma era complicato, ma Szajna lo aveva deliberatamente reso ancora più complicato. L'azione si svolgeva in un ex-campo di concentramento, il campo deserto



ill. 9. Locandina per la rappresentazione de *Puste pole* (Il campo deserto) alla Prima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze, archivio del Teatr Ludowy di Nowa Huta

del titolo, che una quindicina di anni dopo la fine della guerra funzionava come un museo, un memoriale delle vittime. Allo stesso tempo era un set cinematografico: c'era una troupe che stava girando un film storico. Ma non solo il luogo aveva un doppio ruolo: ce l'avevano anche i personaggi del dramma. I dipendenti del museo recitavano come compare nel film e giravano per il palcoscenico vestiti da prigionieri e da SS, mentre i protagonisti erano due ex-prigionieri legati da un oscuro segreto dal tempo di guerra. I piani e i tempi si confondevano. Szajna offuscava deliberatamente i confini, voleva che lo spettatore si confondesse e non sapesse cosa fa parte della realtà dello spettacolo e cosa della finzione cinematografica. L'effetto che voleva era questo: l'idea che mostruosità della guerra è impossibile da capire.

Non lasciò molto dei dialoghi, imbastì il testo a modo suo. Il critico Jan Kłossowicz notò dopo la prima che qui il testo non è più un materiale, ma solo uno stimolo che ha spinto l'artista a intraprendere un lavoro sulla messa in scena. "Nel corso della rappresentazione – scrisse Kłossowicz – il parlato perde la sua importanza. Non sono i dialoghi a con-

²¹ Teatr Ludowy (1965).

²² Czanerle (1965).

²³ Czanerle (1965).

tare, ma le singole frasi”²⁴. Nella produzione che la compagnia ha rappresentato a Firenze ci fu un momento in cui Szajna voleva che il pubblico italiano capisse le parole che provenivano dal palcoscenico. Si trattava di un appello per la pace che gli attori cantavano in italiano a conclusione di *Puste pole*. A parte questo momento, la comprensione delle parole sarebbe stata di scarsa utilità. “L’immagine galoppa. Bisogna fare il massimo sforzo per stare al passo, per non perdere i fili e i motivi, per coglierla in tutta la sua ambiguità e ricchezza di contenuti associativi. Józef Szajna, regista e scenografo, pone l’accento sull’esattezza dell’immagine scenica, sulla precisione del disegno dei gesti e dei movimenti degli attori. Sviluppa alcune scene quasi come se fosse un balletto, come se fosse il *Finale di partita* di Beckett, senza parole”²⁵.

Così come in *Dante*, anche in *Puste pole* la musica era molto importante, doveva “rivelare la profondità del silenzio di Auschwitz o l’agonia del crematorio”²⁶. “Lo scopo del suono in questo spettacolo – spiegava Szajna – era quello di ricreare un’azione ossessiva, c’erano echi e rumori, l’idea era quella di circondare tutto il pubblico del teatro e abbiamo usato anche i suoni emessi dagli attori: c’erano sussurri, effetti dissonanti in diverse lingue che segnavano il tempo nella scena della gassificazione delle ragazze.”²⁷ Lo spettacolo metteva in contrapposizione le visioni metaforiche con i materiali di archivio: “Abbasso su questo nero un enorme schermo bianco di fotografie documentarie di Auschwitz, scattate subito dopo la liberazione da Makarewicz, primo piano di cadaveri distesi. Lo schermo non è rigido, si increspa, le persone sulle fotografie sembrano di annegare nell’acqua, un po’ come i preparati medicinali, qualcosa che potrebbe essere conservato in questo stato solo in una soluzione alcolica”²⁸.

Gli italiani si capirono con Szajna senza parole. E non è una metafora: le cuffie che furono distribuite agli spettatori affinché potessero seguire la traduzione simultanea si rivelarono difettose²⁹. Restavano solo le immagini. E lo conferma la recensione di Alberto Blandi sul quotidiano *La Stampa*: “Il testo, intrecciato e anche disperso in troppi epi-

sodi, è talvolta confuso. Ma assai meno ambiguo è lo spettacolo che vi ha costruito intorno il regista Szajna: di stampo espressionistico nelle scene e nei costumi (dello stesso Szajna), nelle violente truccature, esso appare non di meno aperto e sensibile alle più moderne esperienze teatrali ed ha una efficacia visiva e sonora che può trovare immediata risonanza anche in un pubblico straniero. Lo prova il successo della rappresentazione alla quale assistevano molti giovani, avidi di sapere e di comprendere, e che, con nostra consolazione, sono stati i più pronti e i più generosi d’applausi verso questa eccellente compagnia”³⁰.

Per concludere ho scelto un frammento da una recensione di Andrzej Hausbrandt che ricorda una conversazione con Szajna riguardo a *Puste pole*:

gli feci notare che aveva fatto delle operazioni drastiche sul testo teatrale. Ne aveva frantumato la struttura, trasformando un dramma realistico in un nonsense avanguardistico, costruito da frammenti di frasi, osservazioni, pensieri. Nello spettacolo, il ruolo di protagonista spettava all’immagine, la parola, fuori contesto, si limitava ad accompagnare, liberata dai vincoli della logica, ronzando inquieta sul palcoscenico.... E Szajna rispose: *Sa, questo spettacolo è andato meglio alla Rassegna di Firenze. Lì la gente non capiva nulla del testo, d'altronde non conosceva la lingua. Le parole erano diventate soltanto dei suoni...*³¹.

traduzione Leonardo Masi

Bibliografia

- Bałdyga 2022 = Relazione di Janusz Bałdyga, registrata nell’aprile 2022, archivio dell’autrice.
 Bini 1974 = *Kronika Teatru Studio* in: Programma di sala per lo spettacolo *Dobrodziej złodziei*, Teatro Studio 1975.
 Blandi 1965 = a.bl. [Alberto Blandi], “La Polonia presenta a Firenze un dramma sui lager nazisti”, *La Stampa* 250 (1965).
 Blandi 1974 = Alberto Blandi, “Dante alla polacca”, *La Stampa* 93 (1974).
 Brudny 2021 = Relazione di Stanisław Brudny, registrata nell’agosto 2021, archivio dell’autrice.
 Buzzati 1970 = Dino Buzzati, “Foletti e diavolette”, *Corriere della sera* (1970, 7.07).

²⁴ Kłossowicz (1966).

²⁵ Mamoń (1965).

²⁶ Szajna (1970).

²⁷ Szajna (1970).

²⁸ Szajna (1970).

²⁹ Zbijewska (1987).

³⁰ Blandi (1965).

³¹ Hausbrandt (1973)

- Czannerle 1965 = Maria Czannerle, „Z Wiednia i z Florencji”, *Życie literackie* 46 (1965).
- Hausbrandt 1973 = Andrzej Hausbrandt, „Gulgutiera w Teatrze Studio”, *Express Wieczorny* 84 (1973).
- Kłossowicz 1966 = Jan Kłossowicz, „Konfrontacje. Teatr nad pustym polem”, *Dialog* 1 (1966).
- Kowalska 2022 = Bożena Kowalska, dichiarazione registrata nel gennaio 2022, archivio dell'autrice.
- Mamoń 1965 = Bronisław Mamoń, „Puste pole”, *Tygodnik powszechny* 7 (1965).
- Mariotti 1974 = Arnaldo Mariotti, „Dante totale ma stravolto”, *Il Popolo* (1974, 22.04).
- Nogacki 2022 = Relazione di Czesław Nogacki registrata nel luglio 2022, archivio dell'autrice.
- Poesio 1974 = Paolo Emilio Poesio, „L'eterno viaggio dell'uomo”, *La Nazione* (1974, 22.04).
- Szajna 1970a = Józef Szajna, *Tylko teatr otwarty*, in: programma di sala per lo spettacolo *Witkacy*, c.s.
- Szajna 1970b = „Puste pole”, rozmowa z Krystyną Tarsiewicz, *Radar* 4 (1970).
- Szajna 1974a = Józef Szajna, „Dante nasz współczesny”, *Polska* 9 (1974).
- Szajna 1974b = Józef Szajna, *Dante*, sceneggiatura di Józef Szajna basata sulla *Divina Commedia* nella traduzione di Edward Porębowicz, p. 44, Archivio del Teatro Galeria Studio di Varsavia.
- Szajna 1977 = Józef Szajna, *Teatr organiczny*, in: *Józef Szajna*, [catalogo della mostra], Toruń, Salon BWA 1977.
- Szajna 1979 = Józef Szajna, dichiarazione alla trasmissione radiofonica di Anna Retmianiak *Portret słowem malowany: Józef Szajna*, registrata il 13.10.1979, Archivio della Radio Polacca.
- Szajna 1987 = Stenoscritto dell'incontro con i partecipanti al Forum nazionale dei teatri giovanili, Poznań 5.02.1987, Archivio dell'Instytut Teatralny.
- Szajna 2002 = Józef Szajna, trasmissione facente parte del ciclo „*Zapiski ze współczesności*” (Note dalla contemporaneità), Polskie Radio, 2002, accessibile online cliccando su ninateka.pl
- Teatro Ludowy 1965 = Tadeusz Hołuj *Puste pole*, regia e scenografia di Józef Szajna, musica di Adam Walaciński, Teatr Ludowy (Teatro del Popolo), Nowa Huta, prima rappresentazione: 30.01.1965.
- Teatro Studio 1972 = *Witkacy*, sceneggiatura di Józef Szajna basata sui testi di Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Oni*, *Gyubal Wahazar*, *Nowe Wyzwolenie* i *Szewcy*, regia e scenografia di Józef Szajna, prima rappresentazione 14.04. 1972, Teatro Studio di Varsavia.
- Teatr Studio 1974 = La prima di *Dante* fu al Teatro Studio di Varsavia il 26.04. 1974.
- Zbijewska 1987 = Relazione di Krystyna Zbijewska nel film *Światy Józefa Szajny*, sceneggiatura e realizzazione di Andrzej Geber, Telewizja Polska, 1987.

Words that are but a sound. Józef Szajna's Theatre at the Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili festival in Florence

On 20th of April 1974 the tenth edition of the *Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili* festival in Florence opened with Józef Szajna's *Dante*. This world premiere of a play based on the *Divine Comedy* was a risky endeavor. It seemed unimaginable to stage this masterpiece almost without any text in the great poet's birthplace. Yet his *Dante* was received enthusiastically by the Italian public.

Szajna created his own theatrical language, quite different from that of the traditional theatre by which he communicated with his audiences. Instead of words he used images that were intended to evoke particular emotions. He didn't need words to communicate with the audience.

Dante could open the Florence festival, which was quite an honour for a Polish director, because Italians were already familiar with Szajna's theatre since the festival's first edition.

The *Prima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili* was held in 1965 under the theme 'Man and War'. The organizers invited six public theatres from Italy and Europe to participate, among them the People's Theatre from Nowa Huta with Szajna's production of *The Empty Field*. In this play he tackled the trauma of the concentration camps. As in the case of *Dante*, unfamiliarity with the Polish language proved not to be an obstacle in understanding the performance. *The Empty Field* shocked the festival audience. It marked the beginning of the artist's international career, although at the time no one in Poland would have predicted Szajna's success abroad.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Karolina Bilska,
Katarzyna Skiba
<https://orcid.org/0000-0002-1553-1862>
Istituto Nazionale di Musica e Danza, Varsavia

Accoglienza del Wrocławski Teatr Pantomimy (Teatro della Pantomima di Breslavia) e del Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (Teatro Danza Polacco – Balletto di Poznań) in Italia fino al 1980

Introduzione

Wrocławski Teatr Pantomimy e Polski Teatr Tańca – Balet Poznański sono due compagnie straordinarie sulla mappa teatrale della Polonia. Queste compagnie si sono stabilite nella seconda metà del XX secolo a Breslavia e Poznań, cioè in due grandi metropoli, lontane dalla città capitale Varsavia. I fondatori di questi teatri autoriali furono due eccezionali artisti polacchi: Henryk Tomaszewski e Conrad Drzewiecki. Il patrimonio artistico di entrambi le compagnie ha contribuito notevolmente allo sviluppo dell'arte della danza e pantomima e, più in generale, allo sviluppo del teatro di movimento in Polonia. L'importanza dell'attività di queste istituzioni teatrali consolidò permanentemente la loro posizione, a tal punto che neanche la partenza dei fondatori interruppe il funzionamento di entrambi i teatri.

In più, entrambi i teatri si sono distinti in Polonia per il loro approccio innovativo all'arte della danza e della pantomima, che non solo ha deliziato il pubblico nazionale, ma, come dimostrano numerosi inviti a *tournee* e recensioni sulla stampa straniera, ha ottenuto anche il plauso del pubblico fuori dalla Polonia.

In questo articolo vorremmo raccontare come gli spettacoli dei due teatri sopra citati furono accolti dal pubblico italiano nel periodo che va dai primi anni di attività di queste compagnie fino al 1980. Basandosi sui materiali di stampa, nonché i programmi di sala e delle fonti visive raccolti negli archivi di entrambi i teatri, analizzeremo il modo in cui il lavoro di queste compagnie venne recepito, descritto e valutato in Italia. Nell'analisi ci concentreremo sulle recensioni in italiano raccolte negli archivi di entrambi i teatri, utilizzando traduzioni delle recensioni dall'italiano al polacco. Anche annunci, rapporti e programmi polacchi, che di solito presentano brevemente gli eventi, ci serviranno come materiale ausiliario o supplementare. Nel nostro studio abbiamo utilizzato anche la letteratura sull'argomento.

Wrocławski Teatr Pantomimy (Teatro della Pantomima di Breslavia)

Il Teatro della Pantomima di Breslavia iniziò ad operare nel 1956 come Studio della Pantomima situato presso i Teatri Drammatici di Breslavia. Nel 1958 il gruppo fu riconosciuto come teatro professionale e prese il nome di Teatro della Pantomima

di Breslavia. Ha funzionato sotto questo nome fino al 3 novembre 2006, poi è stato trasformato e funziona ancora oggi come Teatro della Pantomima di Breslavia intitolato a Henryk Tomaszewski.

Il fondatore del teatro, Henryk Tomaszewski (1919–2001), è una figura unica: ballerino, mimo, coreografo e regista che ha creato il proprio teatro di movimento basato sulla pantomima e sulla danza. In linea con le sue intenzioni, ha creato un modo individuale di espressione del movimento, che ha permesso di esprimere ciò che il balletto e il teatro di parole non possono mostrare. Tuttavia lo creò principalmente sulla base delle proprie ricerche, poiché i contatti con artisti che operavano al di fuori della Polonia erano impossibili. Tale opportunità si era presentata soltanto quando il teatro ha iniziato a esibirsi all'estero, in Europa e nel mondo. Il team, che operava come *Studium Pantomimy* (Laboratorio della Pantomima), comprendeva quaranta giovani appassionati, soprattutto ballerini e attori. Fu da questo gruppo che successivamente furono selezionate diciotto persone che iniziarono a lavorare nel teatro professionale affermato.

Le rappresentazioni del Teatro della Pantomima di Breslavia erano dominate dal movimento, ma gli altri elementi importanti che costituivano l'intero spettacolo erano la scenografia, i costumi, gli oggetti di scena e la musica. Henryk Tomaszewski ha collaborato con grandi scenografi polacchi. Come Kazimierz Wiśniak, Krzysztof Pankiewicz e Władysław Wigura, nonché con i famosi compositori polacchi, tra questi: Augustyn Bloch, Juliusz Łuciuk, Jadwiga Szajna-Lewandowska. Inizialmente, gli spettacoli, chiamati programmi, erano composti da più mimodrammi. Dal 1970, cioè dal decimo programma e dalla prima de *La partenza di Faust*¹ in poi, il pubblico poteva assistere a coreografie a tutto tondo. Nel 1980 furono creati ben sedici programmi. Henryk Tomaszewski, come scrive Janina Hera, divideva la sua opera in tre periodi: il periodo della narrativa, in cui l'ispirazione principale veniva dalla letteratura, il periodo del purismo (in cui il punto di partenza era il movimento) e il periodo delle pantomime come spettacolo². Fasi analoghe di possono individuare anche nella storia della ricezione delle esibizioni del gruppo di Wrocław.

Karol Smużniak ha sottolineato che nel primo periodo di attività del teatro (1956–1961), i critici teatrali, a causa della mancanza di tradizione di questo genere, non possedevano criteri di valutazione, quindi si riferivano alle ispirazioni e confrontavano i risultati della compagnia sullo sfondo delle tendenze teatrali di allora e delle varianti contemporanee della pantomima³. L'anno cruciale nella storia della compagnia fu il 1962, quando il Teatro della pantomima di Wrocław ricevette la medaglia della Critica Professionale Francese di Drammaturgia e Musica per la migliore rappresentazione coreografica al Festival dei Teatri delle Nazioni di Parigi, accendendo l'interesse della critica. Così lo riassume Karol Smużniak:

Gli anni 1962–1968 sono un periodo di continui riferimenti alla letteratura e di confronti con l'arte della pantomima di altri paesi. Alcuni vi vedono l'influenza dell'espressionismo tedesco, altri la pantomima francese e altri ancora la commedia dell'arte italiana. Accuse di incoerenza stilistica si mescolano all'ammirazione per la perfezione tecnica della compagnia, e la superficialità delle valutazioni sconfina in una scarsa, spesso addirittura imbarazzante, conoscenza della pantomima. Queste ultime critiche sono tipiche del la cerchia dei critici polacchi. Al di fuori del Paese, le differenze nei rating sono molto minori. I critici sottolineano l'indirizzo particolarmente innovativo del teatro polacco e la nobilitazione dell'arte polacca in generale⁴.

Negli anni successivi, da un lato i critici fecero analisi approfondite, dall'altro apparvero recensioni piene di valutazioni stereotipate e superficiali. Si può quindi parlare di una continua divergenza di opinioni riguardo alla critica locale⁵, mentre la critica straniera sembra aver riconosciuto l'originalità della compagnia di Wrocław. Secondo Karol Smużniak: “[...] i critici stranieri hanno sempre valutato questo teatro in termini di ‘novità’ teatrale, pantomimica, coreografica e tecnica”⁶.

I risultati artistici della compagnia di Tomaszewski furono unici nel suo genere sia nel paese sia nel mondo. Pertanto, fin dall'inizio della sua attività, il teatro si esibiva spesso fuori dalla Polonia. Nel periodo dibattuto, i mimi di Breslavia

¹ *X Program. Odejsie Fausta*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Władysław Wigura, musica: Hector Berlioz, prima: 16 marzo 1970.

² Hera (1983: 8).

³ Smużniak (1991: 82).

⁴ Smużniak (1991: 82).

⁵ Smużniak (1991: 83).

⁶ Smużniak (1991: 116).

erano spessissimo invitati nelle due Germanie, in Paesi Bassi, e in Francia. Poterono farsi ammirare dal pubblico di quasi tutta Europa, ma anche da quello di paesi extraeuropei, tra questi in Australia, Egitto, Israele, Venezuela e URSS. Il Teatro della Pantomima di Breslavia si è esibito due volte anche negli Stati Uniti e in Canada. Nel 1980, la compagnia di Tomaszewski visitò l'Italia sette volte. Per la prima volta nel dicembre 1962, quando a Milano, Livorno, Reggio Emilia e Roma presentò i seguenti mimodrammi: *Książka (Il libro)*, *Woyzeck* (dal 3° Programma. *Maski Arlekina*⁷ (Maschere di Arlecchino)), *Jaselka, Ziarno i skorupa* (Il presepe, Il seme e la scorza) (5° Programma. *Gabinet osobliwości*⁸ (Cabinet delle Curiosità)) e *Ida, Sen (Ida, Il sogno)* (6° Programma. *Wejście w labirynt*⁹) (Entrando al Labirinto).

Successivamente la compagnia si esibì nei mesi di novembre e dicembre 1966 ad Ancona, Bari, Fasano, L'Aquila, Torino e Padova con un repertorio composto da sei mimodrammi: *Jaselka*¹⁰ (Il Presepe) (5° Programma. *Gabinet osobliwości* (Cabinet delle Curiosità)), *Kobieta, Labirynt* (Donna, Labirinto) (6° Programma. *Wejście w labirynt* (Ingresso al labirinto)), *Pocztą, Maraton* (Ufficio postale, Maratona) (7° Programma. *Minotaur*¹¹ (Minotauro)),

Suknia (Vestito) (8° Programma. *Ogród miłości*¹² (Giardino dell'amore)).

La successiva visita in Italia è stata legata ad un progetto artistico al quale hanno partecipato dei mimi e per il quale Henryk Tomaszewski ha realizzato la coreografia. Si tratta della rappresentazione dell'opera *I Bassaridi* di Hans Werner Henze, con la regia di Konrad Swinarski, alla Scala di Milano nel marzo 1968. Negli anni 1970–1973 il Teatro della Pantomima di Breslavia veniva ogni anno l'Italia. Nel luglio e nell'agosto del 1970, a Torino e a Verona, i mimi rappresentarono *Gilgamesz* (Gilgamesh), dal 9° Programma¹³, e il già presentato *Suknia* (Vestito) e *Odejsie Fausta* (La partenza di Faust), e un anno dopo, in aprile e maggio, si esibirono nelle città di Milano, L'Aquila, Roma, Parma, Udine e Pordenone – questa volta presentando *Suknia* (Vestito), *Odejsie Fausta* (La partenza di Faust) e *Sen nocy listopadowej*¹⁴ (Sogno di una notte di novembre). Lo stesso repertorio venne presentato nel luglio 1972 a Nervi in occasione del Festival Internazionale del Balletto. Lo spettacolo *Serraglio dell'Imperatrice Filissa*¹⁵ fu presentata a Pavia e Milano in occasione della festa del giornale "L'Unità" nel settembre 1973. Poi il Teatro della Pantomima di Breslavia visitò l'Italia dopo una lunga pausa, nel 1982.

Durante le mie ricerche sull'accoglienza degli spettacoli del Teatro della Pantomima di Breslavia in Italia fino al 1980, ho utilizzato le recensioni dei giornali italiani raccolte negli archivi del teatro. La ricerca ha permesso di stabilire che la maggior parte delle recensioni riguardava la prima tournée italiana della compagnia nel 1962. Delle altre tournèe sono state archiviate singole recensioni, locandine o comunicati stampa che annunciavano le esibizio-

⁷ III Program. *Maski Arlekina*, repertorio: *Maski Arlekina, Pozamieniane głowy, Książka, Z chłopą król, Woyzeck*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Aleksander Jędrzejewski, Krzysztof Pankiewicz, Jadwiga Przeradzka, Janusz Tartyłło, Marcin Wenzel; musica: Stanisław Michalek, Jadwiga Szajna-Lewandowska; prima: 24 aprile 1959.

⁸ V Program. *Gabinet osobliwości*, repertorio: *Idea, Ziarno i skorupa, Paweł i Gawel, Rudzielec, Rendez-vous x 3, Strzelnica*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Andrzej Majewski, Krzysztof Pankiewicz, Janusz Tartyłło; musica: Andrzej Markowski, Jadwiga Szajna-Lewandowska; prima: 9 gennaio 1961.

⁹ VI Program. *Wejście w labirynt*, repertorio: *Idę, Walka Jakuba z Aniołem, Labirynt, Sen, Walka ptci, Kobieta, Harfista*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Krzysztof Pankiewicz, Marcin Wenzel, Kazimierz Wiśniak; musica: Augustyn Bloch, Andrzej Markowski, Jerzy Pakulski i Jerzy Piotrowski, Jadwiga Szajna-Lewandowska, Józef Świder; prima: 27 aprile 1963.

¹⁰ Dopo la prima rappresentazione avvenuta l'8 agosto 1961, la nuova versione della *Jaselka* venne inclusa nel 5° Programma.

¹¹ VII Program. *Minotaur*, repertorio: *Maraton, Walka z pytonem, Byk, Pocztą*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Jerzy Ławacz, Krzysztof Pankiewicz; musica: Andrzej Kurylewicz, Juliusz Łuciuk, Jerzy Pakulski; prima: 2 ottobre 1964.

¹² VIII Program. *Ogród miłości*, repertorio: *Ruch, Kopalnia, Ogród miłości, Suknia*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Jerzy Ławacz, Franciszek Starowiejski, Kazimierz Wiśniak; musica: Juliusz Łuciuk, Wolfgang Amadeusz Mozart; prima: 23 aprile 1966.

¹³ IX Program. *Gilgamesz*, repertorio: *Gilgamesz, Bagaże*; sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski; scenografia: Władysław Wigura, Kazimierz Wiśniak; musica: Augustyn Bloch, Giovanni Battista Pergolesi; prima: 24 maggio 1968.

¹⁴ XI Program. *Sen nocy listopadowej*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Władysław Wigura, musica: Fryderyk Chopin, Juliusz Łuciuk, prima: 14 marzo 1971.

¹⁵ XII Program. *Menażeria cesarzowej Filissy*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, decorazioni: Kazimierz Wiśniak, costumi: Władysław Wigura, musica: Zbigniew Karnecki, prima: 28 febbraio 1972.

ni e, nel caso della tournée di settembre del 1973, l'archivio purtroppo non contiene recensioni. Pertanto, non potendo effettuare paragoni e appurare come fosse cambiata nel tempo la ricezione delle rappresentazioni, ho deciso di descrivere più in dettaglio i materiali relativi alla prima tournée italiana dei mimi di Breslavia.

Tutte le recensioni disponibili nell'archivio del teatro dal 1962 sono molto positive e descrivono gli spettacoli del Teatro della Pantomima di Breslavia come un successo. La maggior parte di loro ha riferito che le esibizioni sono state accolte con entusiasmo dal pubblico, che ha applaudito calorosamente gli artisti. Presentando la compagnia di Breslavia i critici hanno sottolineato la sua fama internazionale, sottolineando allo stesso tempo che in Polonia non esisteva la tradizione della pantomima e che questo genere di arte teatrale è nato solo grazie all'attività di Henryk Tomaszewski, che ha formato la compagnia in pochi anni. In molte recensioni, l'abilità e la preparazione dei mimi di Breslavia sono state molto apprezzate. È stato sottolineato che, nonostante la giovane età dei mimi e il breve periodo di attività del teatro, gli artisti erano pieni di talento straordinario, ben preparati e avevano raggiunto un perfetto livello di padronanza del linguaggio del movimento.

I critici hanno sottolineato che i mimi di Breslavia si ispirano alla tradizione della scuola francese, in primo luogo a Marcel Marceau, ma sono stati menzionati anche i nomi di Jacques Lecoq e Jean-Louis Barrault. Nella recensione pubblicata su *Il Tempo*¹⁶ si citano anche i coreografi americani Alwin Nikolai e Paul Taylor come gli artisti a cui fa riferimento Tomaszewski. Gino Tani, invece, ritiene che si sono ispirati a Rudolf Laban e Harald Kreutzberg¹⁷. Diverse recensioni sottolineano chiaramente la natura innovativa e moderna delle rappresentazioni, mentre alcuni critici hanno collocato le rappresentazioni del Teatro della Pantomima di Breslavia in un contesto più ampio, sottolineando che l'arte polacca, non soltanto il teatro, è fiorente e può essere definita come d'avanguardia.

Come ho già accennato, nel 1962 il pubblico italiano vide sei mimodrammi. Questi lavori, provenienti da diversi programmi del gruppo, erano molto diversi in termini di argomento e metodo di presentazione del movimento. Sulla base delle

recensioni si può concludere che i più frequentemente segnalati sono stati i mimodrammi del periodo della narrativa, e tra questi il *Woyzeck*¹⁸, ispirato all'opera di Georg Büchner. I critici hanno sottolineato la suggestività nel trasmettere le complesse esperienze dell'eroe, altissimo livello di interpretazione, elogiando in particolare Henryk Tomaszewski nel ruolo del protagonista. Su *Il Giornale D'Italia* leggiamo:

Il momento più alto e artisticamente più impensabile è stato raggiunto dalla rielaborazione pantomimica del *Woyzeck* di Büchner. La storia assurda e disperata dell'attendente Woyzeck, deriso e offeso crudelmente da tutti fino al punto di ridurlo all'assassinio, ha trovato, attraverso scene schematiche e costumi psicologici che hanno servito ad avvenimenti da incubo, una realizzazione indimenticabile che richiamava, nell'insieme, un mondo duro, spietato, da Medio Evo¹⁹.

Queste opinioni sono coerenti con le valutazioni locali, indicando che *Woyzeck* è un risultato importante del primo periodo di attività del Teatro della Pantomima di Breslavia²⁰. Tuttavia, nelle recensioni apparse sulla stampa italiana, non è stato notato soltanto questo mimodramma. Anche le Veniva spesso menzionato performance *Książka*²¹ (Il libro) dal *III Programma. Maski Arlekina*). Come scrive il recensore de *L'Unità*:

Quello intitolato *Il libro* è di notevole penetrazione psicologica: quattro persone leggono, successivamente, lo stesso libro. Il fatto centrale (marito, moglie, amante: uccisione del marito da parte dell'amante) viene "letto" in modo diverso dai quattro personaggi, una donna collerica, un tizio malinconico, un altro tizio sanguigno, un flemmatico. Per le collerica c'è il dramaccio, per il malinconico il cupo omicidio passionale, per il sanguigno siamo quasi in clima di pochade, per il flemmatico il delitto non avviene nemmeno, visto

¹⁸ *Woyzeck*, mimodramma basato su frammenti del dramma di Georg Büchner, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Krzysztof Pankiewicz.

¹⁹ Modernismo e tradizione nei mimi polacchi di Wrocław (1962).

²⁰ Cf. Hera (1982: 16); Kelera (1983: 157); Smużniak (1991: 88).

²¹ *Książka*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Marcin Wenzel, musica: Stanisław Michalek.

¹⁶ Mimi polacchi al Teatro Parioli 1962.

¹⁷ Tani (1978).

che egli si addormenta e sogna di avere lui tra le sue braccia la donna²².

Ad impressionare i recensori è stata anche la *Jaseltka*²³ (Il presepe), originaria del 2° Programma e poi inserita nel 5° Programma nella nuova versione del 1961. Questo misterium popolare polacco ha deliziato con la sua combinazione di scene poetiche e umoristiche, così come di contenuti biblici e popolari. I restanti tre mimodrammi, creati nel cosiddetto periodo di purismo: *Ziarno i skorupa*²⁴ (Il seme e la scorza) (dal 5° Programma. *Gabinet osobliwości* (Gabinetto delle Curiosità)) e *Idę*²⁵, *Sen*²⁶ (Io vado, Il sogno) (dal 6° Programma. *Wejście w labirynt* (Ingresso nel Labirinto)) venivano meno spesso indicati come eccezionali. Tuttavia, secondo l'opinione della maggior parte dei recensori, l'intera proposta dei mimi di Breslavia è stata un evento degno di nota. Gli elementi importanti che hanno ottenuto il riconoscimento tra gli spettatori italiani e la cui combinazione ha creato un insieme coerente sono stati i costumi, le decorazioni, le luci e la musica. Gino Tani nella sua recensione su *Il Messaggero* sottolinea:

A una tecnica avanzatissima della mimica, Tomaszewski unisce un senso teatrale d'eccezione: con mezzi semplici e minimi – gli bastano due lembi di stoffa, un po' di trucco, un paio d'assi e qualche comune elemento scenico – riesce a sorprendere, a incantare, a entusiasmare e sempre – si badi – con la sola pantomima, che la musica [...] a semplice ouasi non esiste e in ciò può vedersi „ad libitum” una limitazione o un „tour de force” dello stesso spettacolo²⁷.

Teatro di Danza Polacco

Teatro di Danza Polacco, che celebra quest'anno il suo cinquantenario, è stato fondato il 12 settembre 1973 con il nome del Teatro di

Danza Polacco – Balletto di Poznań da Conrad Drzewiecki – ballerino, insegnante e coreografo della compagnia di balletto dell'Opera di Poznań²⁸. La nuova formazione emersa da questa compagnia di balletto aveva lo scopo di coniugare le tradizioni e il patrimonio culturale polacchi con le tendenze contemporanee dell'arte mondiale, in risposta alla necessità di sviluppare nuove forme e linguaggi di espressione scenica²⁹. La danza doveva essere il linguaggio principale della comunicazione, attingendo alla danza classica, ma includendo anche elementi di danza moderna, danze nazionali e jazz³⁰. Come teatro, la compagnia avrebbe dovuto integrare la danza con altri elementi importanti di uno spettacolo teatrale, come musica, luci, scenografia, oggetti di scena, costumi, recitazione, pantomima e letteratura³¹.

Nei primi anni di attività dell'ensemble, il suo repertorio si basava su opere composte da Drzewiecki per il corpo di ballo dell'Opera di Poznań. Si trattava principalmente di lavori nella tecnica della danza classica, che trattavano argomenti contemporanei, utilizzando costumi moderni e altri media. Le prime di solito consistevano in tre elementi, diversi in termini di trama, stile e musica. Alcuni lavori presentavano una storia, altri avevano lo scopo di creare un'atmosfera e altri ancora avevano lo scopo di evidenziare il materiale stesso del movimento. I loro argomenti si riferivano a molti ambiti: dalla Bibbia, alla storia e alla letteratura, attraverso le tradizioni e i costumi popolari, fino ai fenomeni sociali contemporanei, alle questioni legate alla moralità e alla psiche umana³².

La musica è stata la principale fonte di ispirazione per Drzewiecki. È per loro che ha creato il movimento e diretto l'intera scenografia dello spettacolo³³. La natura itinerante della compagnia significava che non aveva una propria orchestra. Drzewiecki ha composto le coreografie utilizzando registrazioni di opere musicali selezionate, inizialmente europee, e negli anni successivi ha attinto a opere di compositori polacchi contemporanei, che – a suo avviso – si armonizzavano meglio con il nuovo linguaggio della danza e con temi attuali.

²² I sorprendenti mimi del teatro di Wrocław (1962).

²³ *Jaseltka*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Kazimierz Wiśniak, musica: Jadwiga Szajna-Lewandowska.

²⁴ *Ziarno i skorupa*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Krzysztof Pankiewicz.

²⁵ *Idę*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Kazimierz Wiśniak, musica: Augustyn Bloch.

²⁶ *Sen*, sceneggiatura, regia e coreografia: Henryk Tomaszewski, scenografia: Krzysztof Pankiewicz, musica: Augustyn Bloch.

²⁷ Tani (1978).

²⁸ Drajewski (2014: 162).

²⁹ Ignaczak (2017: 136).

³⁰ Panek (1979: 7).

³¹ Drajewski, Ignaczak (2023: 47).

³² Pudełek (1979).

³³ Panek (1979: 5).

L'esperienza artistica di Drzewiecki maturata all'estero negli anni 1956–1963 in paesi come la Francia e gli Stati Uniti, così come la sua conoscenza delle tendenze attuali sulla scena della danza mondiale, avrebbero garantito lo sviluppo di un gruppo che presentasse un alto livello di danza contemporanea. L'arte della danza polacca, che attinge alle tendenze del palcoscenico mondiale, ma con uno stile unico³⁴. Drzewiecki era conosciuto anche in Italia, dove ottenne i suoi primi successi internazionali. Nel 1956 venne premiato come ballerino al Concorso Internazionale di Musica. G. Viotti di Vercelli, che gli aprì l'opportunità di lavorare alla Scala, e poi al Teatro San Carlo di Napoli, dove debuttò anche come coreografo³⁵.

Tra il 1958 e il 1963 Drzewiecki visitò l'Italia, esibendosi con gruppi francesi. Successivamente vi ritornò con la compagnia di balletto dell'Opera di Poznań. Nel 1970 ha coreografato il film-balletto *Gry* (Giochi), che ha ricevuto il premio Prix Italia nella categoria programmi musicali al Festival Internazionale delle Opere Radiotelevisive di Firenze³⁶. Nel 1972, durante una *tournee* in Italia, il corpo di ballo dell'Opera di Poznań presentò, tra gli altri: *Cudowny mandaryn* (Un meraviglioso mandarino), *Pawana na śmierć infantki* (Pavan alla morte dell'Infanta) e *Adagio na smyczki i organy* (Adagio per archi e organo), ovvero opere che sono entrate nel repertorio del Teatro di Danza Polacco in nuove versioni³⁷. Nel 1973 la compagnia di Conrad Drzewiecki – sempre sotto il nome di Balletto di Poznań, operante nelle strutture dell'Opera di Poznań – si recò nuovamente in Italia, dove presentò altre opere del successivo repertorio del Teatro di Danza Polacco: *Sonata na Dwa Fortepiany i perkusjee* (Sonata per due pianoforti e percussioni) e *Divertimento*³⁸.

Come compagnia di balletto di formazione e rappresentanza indipendente, il Teatro di Danza Polacco – Balletto di Poznań è stato in *tournee* nei paesi europei fin dal primo anno di attività³⁹.

Il Teatro di Danza Polacco ha visitato l'Italia due volte: nell'ottobre 1978 si è esibito a Roma e nel dicembre 1980 a Milano, dove, in collaborazione con l'orchestra del Teatro alla Scala, ha preparato e messo in scena *L'Infanzia di Gesù*. Anche se questa collaborazione fu considerata uno dei viaggi all'estero di più alto rango del primo decennio di attività del teatro, negli archivi del Teatro Danza Polacco non è conservata alcuna recensione italiana di questi spettacoli, solo il programma di questo evento e i suoi annunci, nonché resoconti delle esibizioni sulla stampa polacca⁴⁰.

A causa dell'ampiezza delle fonti che sono riuscito a ottenere dagli archivi del Teatro di Danza Polacco, in questo discorso mi sono limitato alle recensioni stampa della prima *tournee* nel 1978, riguardanti tre opere teatrali che furono presentate al pubblico straniero poco dopo la loro prima. in Polonia, tra gli altri in Italia. Erano: *Stabat Mater* con la musica di Krzysztof Penderecki dalla Passione di San Luca, *Pieśń o Nocy* (Canto della notte) con la musica della Terza Sinfonia di Karol Szymanowski e *Krzesany* con il brano di Wojciech Kilar, ovvero opere diversificate nel tema e nel metodo di esecuzione, che – a differenza dei programmi precedenti – rappresentano il lavoro più indipendente e maturo di Conrad Drzewiecki. Non si trattava di balletti puramente immaginari, ma piuttosto di opere saturate di simbolismo, che mostravano il talento di Drzewiecki nel creare coreografie di gruppo, così come il suo interesse per il folklore polacco (nello *Stabat Mater* – scultura popolare sacra polacca, e in *Krzesany* – vecchi rituali e danze degli altipiani) e tenta di combinare le tradizioni popolari con nuovi mezzi di movimento⁴¹. *Pieśń o nocy* (Canto della notte), a sua volta, era un balletto atmosferico dal carattere fiabesco, basato su una poesia del poeta persiano sufi Rumi, nella versione di Tadeusz Miciński, per il quale Drzewiecki creò una coreografia tecnicamente difficile, utilizzando acrobazie e ornamenti orientali. (ill. 1–2)

Nelle rassegne italiane, gli spettacoli del Teatro di Danza Polacco sono stati valutati in relazione alle nuove tendenze nelle arti performative europee, ma anche al contesto più ampio dell'arte mondiale. Allo stesso tempo sono state sottolineate alcune caratteristiche specifiche polacche o "nazionali". Se ne è commentato il grado di innovazione e origi-

³⁴ Conrad Drzewiecki è stato solista con, tra gli altri: Grand Ballet du Marquis de Cuevas, Theatre d'art du Ballet, Ballet de Paris, Ludmila Tcherina Ballet (Rembowska 2008: 42).

³⁵ Drajewski (2014: 61–63).

³⁶ Drajewski (2014: 140).

³⁷ Drajewski (2014: 146).

³⁸ Drajewski (2014: 151).

³⁹ I luoghi delle sue rappresentazioni sulla mappa d'Europa nei primi 10 anni di attività del teatro sono inseriti nella cartella *Polski Teatr Tańca Balet Poznański. Pierwsze X-lecie*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1983.

⁴⁰ *L'enfance du Christ* (1980/81).

⁴¹ Ignaczak (2012/2013).

nalità, ponendo l'attenzione solitamente sul fatto che si tratta di un fenomeno innovativo nel panorama della danza dei paesi dell'Est Europa. Alcuni critici, come l'autore della recensione sul *Corriere della Sera*, hanno cercato di collocare il fenomeno del Teatro di Danza Polacco nel contesto dei fenomeni che si verificano sulla scena della danza polacca. Riferendo dell'esibizione del gruppo che ha inaugurato gli Incontri Musicali Romani al Teatro Parioli, l'autore rileva che il Teatro Danza Polacco è uno dei 18 gruppi nel panorama del Teatro di Danza Polacco, tra cui il Teatro della Pantomima di Breslavia e gruppi di balletto dei teatri d'opera di Varsavia e Bytom, Danzica e Łódź. Cita anche gli Incontri di Danza di Łódź, dove i coreografi polacchi entrano in contatto con il lavoro di coreografi occidentali come Maurice Béjart, Anthony Tudor o Glen Tetley. Secondo il critico la loro presenza in Polonia ispirò un approccio innovativo ai canoni estetici dominati dai programmi delle scuole di danza sovietiche. Da questo punto di vista, il lavoro di Conrad Drzewiecki è apparso innovativo al pubblico italiano, aprendo nuove direzioni di sviluppo nel campo della coreografia polacca⁴².

Gino Tani, scrivendo su *Il Messaggero*, ha ricordato le precedenti visite e successi di Conrad Drzewiecki a Vercelli e Napoli, nonché i suoi soggiorni all'estero, che hanno contribuito a intraprendere iniziative innovative. Come ha riferito:

Un organismo, in media ventenne che evidentemente ben allenato dai maestri Memches e Rozalski, pratica indifferentemente il classico e il moderno (più labaniano che americano) e si presta quindi agevolmente all'eclettismo del suo direttore artistico e coreografico che, a quanto sembra, ha saputo ben lavorare nei quindici anni dedicati al suo complesso, come dimostrano i tre balletti presentati al Parioli, di recente composizione e di un livello artistico senza dubbio non inferiore a quello di qualsiasi altro⁴³.

Anche altri critici hanno guardato da vicino l'aspetto tecnico della danza, commentando positivamente le capacità degli artisti. Lorenzo Tozzi nel testo dal titolo *Un corpo di danza che sembra un carillon* pubblicato su *Il Tempo*⁴⁴ ha elogiato la precisione nella sincronizzazione dei movimenti



ill. 1. Mariola Hendrykowska e Krzysztof Pastor nel balletto Sinfonia n. 3 *Pieśń o nocy* (Canto nella notte) del Teatro di Danza Polacco dell'Opera di Poznań (ora Teatr Wielki di Poznań), 16.10.1977. Foto: Jacek Kulm, dalla collezione dell'autore, cyryl.poznan.pl. N. rif.: CYRYL_4_2_20_0001

del gruppo polacco. Il critico de *L'Unità* Erasmo Valente nell'articolo dal titolo *Svolta polacca nel balletto moderno* ha descritto il Teatro di Danza Polacco come una giovane compagnia con eccellenti ballerini, e Drzewiecki – come un brillante “scopritore” e modernizzatore della scena della danza. Valente, come anche gli altri critici, ha apprezzato l'armonioso abbinamento della coreografia alla musica e il basarsi del repertorio sulle opere di compositori polacchi, che – a suo avviso – gli hanno conferito un “carattere nazionale”⁴⁵.

Tuttavia, le valutazioni sul modo in cui l'argomento è stato implementato differivano a seconda della prestazione specifica. La performance *Stabat Mater* ha suscitato le più grandi emozioni in questo senso. (ill. 3–4) *Krzesany* ha deliziato per la tecnica e l'abilità dei ballerini e la coreografia creativa, mentre *Pieśń o nocy* (Canto della notte), ha deluso i critici per la mancanza di autenticità nel modo in cui ha presentato l'Oriente, nonché per la mancanza di originalità nel modo in cui ha af-

⁴² S.B. (1978).

⁴³ Tani (1978).

⁴⁴ Tozzi (1978).

⁴⁵ Valente (1978).



ill. 2. Scena collettiva della Sinfonia n. 3 *Pieśń o nocy* (Canto nella notte) eseguita dal Teatro di Danza Polacco dell'Opera di Poznań (ora Teatr Wielki di Poznań), 16.10.1977. Foto: Jacek Kulm, dalla collezione dell'autore, cyryl.poznan.pl Rif.

frontato l'argomento, sia in termini di coreografia che di musica. Come hanno commentato i critici, la danza composta sulla poesia di Rumi presentava un'immagine fittizia dell'Oriente, in un modo che differiva dal contenuto della poesia e mancava dell'interpretazione autoriale del motivo orientale. Nella composizione di Szymanowski, i critici hanno trovato ispirazioni "fuori luogo" dalla musica di Strauss, Debussy e Mahler⁴⁶.

Tuttavia, a loro è piaciuto *Krzesany*, che si riferisce al folklore della regione di Podhale. Si potrebbe avere l'impressione che i critici non abbiano prestato attenzione alle discrepanze tra le vere danze

dalle montagnee il loro stile scenico. La coreografia di *Krzesany* sembrava agli italiani, da un lato, radicata nella tradizione polacca e allo stesso tempo unica nel suo genere, mentre i critici francesi e polacchi, ad esempio, la paragonavano a *Święto Wiosny* (Festa di Primavera) di Maurice Béjart, accusando Drzewiecki di aver attinto dall'opera di altri coreografi. Questa performance ha suscitato entusiasmo tra il pubblico italiano per la sua coreografia dinamica e tecnicamente difficile, eseguita soprattutto da uomini. Lorenzo Tozzi definì questo balletto un vero e proprio spettacolo acrobatico e virtuosistico della compagnia⁴⁷. Gino Tani lo descrisse come un

⁴⁶ Valente (1978).

⁴⁷ Tozzi (1978).



ill. 3. Anna Staszak nello spettacolo *Stabat Mater* del Polski Teatr Tańca messo in scena all'Opera Poznańska (attualmente Teatr Wielki di Poznań), 12.06.1976. Foto: Jacek Kulm, dalla collezione dell'autore, cyryl.poznan.pl Ref.

pezzo estremamente ritmato, vivace, focoso, persino orgiastico, pieno di gioia ed euforia. Questo critico ha anche elogiato l'efficienza dei ballerini, non nascondendo il suo disappunto per il fatto che i loro nomi non fossero inclusi nel programma⁴⁸. Allo stesso modo, Erasmo Valente apprezzò l'alto livello di questo balletto, "eseguito con eleganza, precisione magistrale ed elementi coreografici efficaci, come il lancio dei singoli ballerini del gruppo di ballerini fino al bordo del palco (chiamati 'catapulte' dagli interpreti)". Ha anche sottolineato:

Nel titolo si configura un „Incrocio” che ha perfetta rispondenza tra la musica i cui suoni lunghi e dissonanti si impastano e si incrociano in ritmi popolari, e la danza che unisce alla solennità rituale uno slancio folclorico, realizzato con eleganza e virtuosismo prezioso⁴⁹.

Erasmo Valente, analizzando con altrettanta attenzione l'aspetto musicale dello *Stabat Mater* di Penderecki in relazione alla coreografia, ha sottolineato che raramente la musica riceve un'interpretazione con il movimento così eloquente⁵⁰. Ciò è stato sottolineato anche da altri osservatori. Se-

⁴⁸ Tani (1978).

⁴⁹ Valente (1978).

⁵⁰ Valente (1978).



ill. 4. Anna Staszak ed Emil Wesołowski nello spettacolo *Stabat Mater* del Teatro di Danza Polacco, messo in scena all'Opera di Poznań (oggi Teatr Wielki di Poznań), 12.06.1976. Foto: Jacek Kulm, dalla collezione dell'autore, cyryl.poznan.pl Ref: CYRYL_4_2_21_0003

condo Lorenzo Tozzi la dinamica del movimento corrispondeva perfettamente all'ambiente sonoro, riflettendo il dramma della Passione del Signore⁵¹. Il recensore del *Corriere de la Serra* ha affermato che "Drzewiecki ha creato un affresco estremamente pittoresco partendo da una composizione per tre cori a cappella"⁵². Spiegò che le linee, le forme e i solidi creati dai gruppi di danzatori somigliavano a cattedrali, simbolo di fede e pietà, e

[...] e al drammatico, espressionistico contrarsi del corpi (come nel compianto sul Cristo morto, chu-

ricorda figurativamente il misticismo ascetico di Cosme Tura) si oppone una estrema stilizzazione teratica del gesti, colti e fermati di profilo come nel graffiti dell'arte egiziana⁵³.

L'associazione dello strato di movimento con le arti visive è apparsa anche nelle recensioni di altri critici, ad esempio Erasmo Valente ha paragonato la coreografia ai dipinti di Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna e alle scene della crocifissione nell'arte bizantina⁵⁴.

⁵¹ Tozzi (1978).

⁵² Teatro polacco di danza al Parioli (1978).

⁵³ Teatro polacco di danza al Parioli (1978)

⁵⁴ Valente (1978).

Le recensioni analizzate mostrano che il tema religioso della canzone *Stabat Mater* si è rivelato molto coinvolgente per gli italiani, e le stesse parole del testo cattolico in latino che hanno dato inizio allo spettacolo hanno suscitato emozione. Come ha commentato Gino Tani:

Ne è sorta un'opera di alta religiosità nella quale danza e musica „se repondent” con assoluta sincerità spirituale e spettacolare, e appunto per essa) va soprattutto ammirato il coraggio di ricondurre il rito cristiano sulla scena ballettistica e presentare un'epoca asciutta e amara come la nostra la nudità del Giudizio sul Golgota⁵⁵.

Stabat Mater accolto con serietà in Italia, e anche il modo originale di affrontare questo argomento in termini di musica e coreografia ha avuto grandi apprezzamenti. Mentre i critici polacchi vedevano nella coreografia riferimenti alla scultura popolare sacra polacca, in particolare ai santi, gli italiani facevano associazioni con la propria arte religiosa, ma anche con altri monumenti delle arti visive.

Si può presumere che il carattere scultoreo dei sistemi di movimento, che ricorda l'architettura ecclesiastica, debba essere rimasto nella memoria dei destinatari italiani. Forse per questo, due anni dopo, gli organizzatori del Festival Musica di Santo Stefano invitarono Drzewiecki e il Teatro di Danza Polacco a rappresentare *Dzieciństwo Jezusa* (L'Infanzia di Gesù), insieme all'orchestra del Teatro alla Scala diretta da Peter Maag e solisti, sulla musica di Ettore Berlioz. Il lavoro su questo pezzo è durato 3 settimane e il risultato è stato presentato nella chiesa di S. Stefano. La scenografia, così come i costumi, disegnati da Krzysztof Pankiewicz, sono stati integrati allo spazio della chiesa. I danzatori erano posti davanti al presbiterio, e l'orchestra dietro un sipario sullo sfondo – che creava uno straordinario effetto visivo, contribuendo all'accoglienza molto entusiastica di quest'arte da parte del pubblico milanese, come riportato, tra gli altri, da *Życie Warszawy*.

Quest'opera ebbe poi la sua prima polacca, ma in un teatro, perché a quel tempo non era possibile rappresentarla in una chiesa. Secondo i ricordi degli artisti teatrali e di Mirosław Różalski, la privazione dell'ambientazione del tempio e la musica dal vivo hanno influenzato l'impatto sullo spettatore⁵⁶.

Analizzando la ricezione di spettacoli specifici e confrontando le reazioni che hanno suscitato nei singoli paesi, vale la pena tenere presente le condizioni specifiche di messa in scena dello spettacolo, che potrebbero aver influenzato le differenze nella sua ricezione da parte di un pubblico con gusti simili.

Epilogo

La nostra analisi delle recensioni dimostra che il pubblico italiano ha guardato con vivo interesse gli spettacoli polacchi. Sembra che ciò fosse in linea con la convinzione che il lavoro degli artisti e dei gruppi teatrali polacchi fosse innovativo o diverso da quelli autoctoni. Nel caso del Teatro della Pantomima di Breslavia, le recensioni della prima tournée hanno sottolineato sia i riferimenti alle tendenze europee e mondiali nella pantomima e nell'arte della danza, sia hanno notato l'unicità del teatro di Henryk Tomaszewski. L'ammirazione del pubblico premiava l'alto livello di movimento dei mimi, grazie al quale sono stati in grado di trasmettere al pubblico le complesse emozioni, esperienze e dilemmi dei personaggi. A causa delle poche recensioni degli anni successivi, non possiamo dire se l'entusiasmo iniziale del pubblico abbia accompagnato le successive esibizioni dei mimi di Breslavia.

Allo stesso modo, nel caso del Teatro Danza Polacco, sulla base di un numero limitato di materiali per la stampa, possiamo notare che i critici hanno collocato il lavoro di Conrad Drzewiecki nel contesto delle nuove tendenze teatrali europee e hanno indicato le caratteristiche originali della coreografia. I risultati del gruppo di Poznań furono percepiti come innovativi e stabilizzanti nuove direzioni nell'arte della danza polacca. È stato inoltre sottolineato il più alto livello di tecnica e abilità dei ballerini polacchi.

Dall'analisi del materiale disponibile negli archivi di entrambi i teatri si può desumere che il pubblico italiano ha apprezzato soprattutto rappresentazioni i cui temi si riferivano a celebri opere letterarie (*Woyzeck*) o a motivi presenti nella pittura italiana (*Stabat Mater*). Anche i temi legati al folklore polacco (*Jasieńka*, *Krzesany*) hanno suscitato entusiasmo, quindi la loro attrattiva era dovuta al peculiare carattere delle fonti d'ispirazione.

Tutte le conclusioni sopra presentate sono preliminari, poiché la nostra ricerca si è basata solo su fonti disponibili negli archivi teatrali. È quindi ne-

⁵⁵ Tani (1978).

⁵⁶ Drzewiecki (2014: 234).

cessario analizzare i materiali rinvenuti negli archivi italiani per completare il quadro della ricezione degli spettacoli Teatro della Pantomima di Breslavia e Teatro di Danza Polacco – Balletto di Poznań. Sarebbe particolarmente utile verificare la ricezione delle rappresentazioni su un arco di tempo più lungo, il che consentirebbe una visione più approfondita della percezione di entrambi i teatri.

La percezione dell'opera è probabilmente cambiata nel tempo, poiché è possibile perché il suo carattere innovativo sia stato valutato in modo diverso a seconda della sensibilità del rispetto alle nuove tendenze delle arti performative. L'analisi di tutte le fonti italiane disponibili può quindi essere utilizzata per determinare il ruolo svolto dal Teatro Pantomina di Breslavia e dal Teatro di Danza Polacco – Balletto di Poznań nel plasmare l'immagine della cultura polacca dell'epoca sulla scena internazionale.

Bibliografia

Teatro della Pantomima di Breslavia

- Hera 1983 = Janina Hera, *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Polski Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Kelera 1983 = Józef Kelera, *Wrocław teatralny 1945–1980*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
- Mimi polacchi al Teatro Parioli 1962 = “Mimi polacchi al Teatro Parioli”, *Il Tempo* (1962, 18.12).
- Modernismo e tradizione nei mimi polacchi di Wrocław 1962 = “Modernismo e tradizione nei mimi polacchi di Wrocław”, *I Giornale d'Italia* (1962, 18–19.12).
- Smużniak 1991 = Karol Smużniak, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Teatro di Danza Polacco – Balletto di Poznań
- Drajewski 2014 = Stefan Drajewski, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Rebis, Poznań 2014.
- Drajewski, Ignaczak 2023 = Stefan Drajewski, Jagoda Ignaczak, *Polski Teatr Tańca. 1973–2023. Historia – Ludzie – Idee*, Poznań 2023.
- L'Enfance du Christ (1980/81) = L'Enfance du Christ, edizioni del Teatro alla Scalla, a cura di Carlo Mezzadri /stagione 1980/81 (folder).
- Ignaczak 2012/2013 = Jagoda Ignaczak (a cura di), *Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś. Audio-video-performance w 10 odcinkach. Zeszyt 2. Lata 1977–1980. „Krzysztof i inne tańce”*, Polski Teatr Tańca 2012/2013.
- Panek 1979 = Waław Panek, „Conrad Drzewiecki i jego Teatr”, *Maestro* (1979: 5), https://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek_Drzewiecki.pdf (25.11. 2023).
- (p.ch.) = (p.ch.) „Pierwsze echa mediolańskiej realizacji Conrada Drzewieckiego i Krzysztofa Pankiewicza”, *Życie Warszawy* (1981, 6.01).
- Pudełek (1979) = Janina Pudełek (1979), cf. Katarzyna Próchnicka-Pajowa (ed.), *Conrad Drzewiecki*, Poznań 1996: 7–8.
- Rembowska 2008 = Aleksandra Rembowska, „Teatr w procesie”, in: *Ruch i myśl – 35 lat Polskiego Teatru Tańca: konferencja naukowa (materiały pokonferencyjne)*, ed. Jagoda Ignaczak, Poznań 2008: 40–47.
- S.B. 1978 = S.B., “Visto a Roma. Stabat Mater col balletto di Poznan”, *Corriere della Sera* (1978, 4.10).
- Tani 1978 = Gino Tani, “Il Balletto di Poznan una lieta sorpesa”, *Il Messaggero* (1978, 4.10).
- Teatro polacco di danza al Parioli 1978 = “Teatro polacco di danza al Parioli”, *Corriere della Sera* (1978, 2.10).
- Tozzi 1978 = Lorenzo Tozzi, “Un corpo di danza che sembra un carillon”, *Il Tempo* (1978, 4.10).
- Valente (1978) = Erasmo Valente, “Svolta polacca nel balletto moderno”, *L'Unità* (1978, 4.10).

The reception in Italy of performances by the Wrocław Mime Theatre and the Polish Dance Theatre – Poznań Ballet

The article focuses on the issue of the reception of performances presented in Italy by the Wrocław Mime Theatre and the Polish Dance Theatre – Poznań Ballet during the period from the foundation of these companies until 1980. Founded in 1956 by Henryk Tomaszewski, the Wrocław Mime Theatre has regularly presented spectacles combining the arts of mime, acting and dance on Italian stages since the early 1960s, presenting unique stage adaptations of motifs taken from European literature, mythology, religion and folklore to foreign audiences. The Polish Dance Theatre – Poznań Ballet, operating since 1973 under the direction of Conrad Drzewiecki, represented the Polish contemporary dance scene abroad, also performing before Italian audiences. Performances by both theatres contributed to breaking stereotypical ideas about Polish stage art during this period and placing it in a broader relationship with regard to European artistic trends, as evidenced by tour announcements, reports and reviews in both the foreign and the Polish press. Based on press materials, as well as programs and visual sources collected in the archives of both theatres, the authors of this paper look at the patterns of reading, describing and assessing the work of both theatres in Italy. Phenomena relating to the reception of selected performances are analysed from a historical, comparative and intercultural perspective.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM XI

Tadeusz Kornaś
Università Jagiellonica di Cracovia
<https://orcid.org/0000-0002-1114-6393>

Teatri del mondo nella città di Grotowski. Gli italiani ai festival del teatro aperto a Breslavia (1967–1981)

Nel 1967 si tenne a Breslavia il 1° Festival internazionale dei festival del teatro studentesco. Le edizioni successive si sono svolte ogni due anni e, dalla 5a edizione, ogni tre anni. Dal 1973 si chiamava Festival del Teatro Aperto, sancendo la situazione reale in cui non solo gli studenti, ma anche l'intero teatro alternativo di punta si esibivano a Wrocław. L'ultima ispezione è avvenuta nel 1981¹. Creato da Włodzimierz Herman e Bogusław Litwiniec del Teatro Kalambur, il festival è stato senza dubbio l'evento più importante di questo tipo ai tempi della Repubblica popolare polacca. Per spiegare il fenomeno dell'impatto dei Festival Teatrali Aperti è necessario fare riferimento almeno ad alcune questioni. Il momento chiave è stato l'emergere del movimento teatrale studentesco in Polonia. L'inizio della formazione del movimento può essere datato al tempo del disgelo, avvenuto in Polonia pochi anni dopo la morte di Stalin. La pressione politica associata all'introduzione del comunismo di tipo sovietico si è poi attenuata. La società co-

minciò a chiedere le libertà civili, l'abolizione della censura, la trasparenza delle attività sociali e salari equi. Durante questo periodo di fermento (dopo il 1954), sorsero i teatri studenteschi STS e Bim-Bom, seguiti da altri. Alcuni gruppi si sciolsero dopo un'esibizione, altri sopravvissero per anni. Hanno anche trovato il loro pubblico, hanno scritto di loro i più eminenti critici polacchi. Questo movimento giovane, alternativo e ricercatore superò rapidamente i limiti della vita studentesca, sebbene a livello organizzativo operasse all'interno della cerchia delle organizzazioni universitarie. Alla fine degli anni '70 diversi gruppi diventarono professionisti: prima il Teatro STU, poi Kalambur, Akademia Ruchu, Teatr 77, Teatr Ósmego Dnia... Questa comunità teatrale alternativa aveva i suoi festival, creava le proprie gerarchie e selezionava i leader. Il teatro era molto vario: molto spesso le rappresentazioni erano politiche, ma allo stesso tempo veniva posta grande enfasi sulla forma formale di espressione. Tuttavia, il movimento teatrale studentesco era completamente limitato alla cerchia polacca. I paesi del blocco orientale erano ancora separati da un muro. Non potevi semplicemente andare a ovest: i cittadini non potevano avere passaporti a casa, quindi potevano andarsene quando voleva-

¹ Dopo l'interruzione che è durata alcuni anni gli Incontri Internazionali del Teatro Aperto sono stati ripristinati nel 1987. Tuttavia, si trattava di un evento diverso e che si rivolgeva ad una diversa realtà sociale. Le edizioni successive si sono tenute nel 1990 e nel 1993.



ill. 1. Jerzy Jezierski, Manifesto del II Festival International des Festivals de Theatres Universitaire, Wrocław 1969

no. Tuttavia, questo blocco non era completo. Le autorità comuniste volevano vantarsi in Occidente dell'alta qualità dei loro risultati artistici, per questo motivo i teatri studenteschi – accanto a quelli di Grotowski, Kantor, Szajna e Tomaszewski – erano spesso presenti in Occidente.

Il pubblico polacco, che ha contribuito alla creazione del movimento, non ha avuto però l'opportunità di incontrare le realizzazioni più all'avanguardia dei teatri dietro la cortina di ferro, situazione che è stata superata dall'Open Theatre Festival. Nelle edizioni successive il pubblico polacco ha potuto vedere, tra gli altri, il Bread and Puppet Theatre, il Theatre Creation di Losanna, il Performance Group di Richard Schechner, Odin Teatret, Comuna Baires, Sankai Juku dal Giappone e l'italiano Ouroboros. Ma, cosa altrettanto importante, incontrare nuovi modi contro-culturali di costruire il mondo teatrale. Soprattutto i primi tre festival, dove l'atteggiamento contro-culturale di molti gruppi occidentali era evidente, hanno fortemente influenzato il modo in cui molti studenti polacchi

e gruppi alternativi hanno dato forma alle dichiarazioni. Il festival ha causato notevoli disordini nella comunità teatrale locale. (ill. 1)

Jerzy Grotowski ha segnato il suo posto speciale come "ospite" nei festival successivi. Sebbene il Teatro Laboratorio di Wrocław non sia mai apparso nel programma principale, gli eventi collaterali includevano le proiezioni di *Il principe costante* e *Apocalypsis cum figuris*, e lo stesso Grotowski ha partecipato attivamente al festival: ha tenuto conferenze, ha condotto dimostrazioni di lavoro, ma soprattutto ha discusso con i partecipanti. Sono state presentate anche le registrazioni delle rappresentazioni del Teatro Laboratorio e incontri con Ryszard Cieślak e Ludwik Flaszen. Come ha scritto Bolesław Taborski, "la presenza di Grotowski – o la sua mancanza [...] – è sempre stata un termometro di significato e popolarità."² Perché i festival a Wrocław non sono solo presentazioni, sono anche vita di festival, scambio di opinioni e pensieri, presentazioni fuori dal mainstream, sessioni, dibattiti, mostre...

Il rumore, la ressa, la folla e la pressione della folla. Decine di migliaia di persone riempiono [...] le sale, i palchi, i balconi, le scale, i passaggi e gli angoli delle sale pur di partecipare al grande mistero dell'arte mondiale. E poi, dopo le rappresentazioni, nei circoli e nei dormitori, negli alberghi e nelle redazioni [...] erano continue discussioni e dispute [...]. Il "Pałac" [circolo dei festival – TK] a volte somigliava alla difesa di Czeszochowa.³

L'atmosfera di questi festival era difficile da paragonare a qualsiasi altra cosa nella Repubblica polacca.

Teatri e artisti italiani presentavano i loro successi in sei dei sette festival. Si trattava di proposte diverse e furono accolte diversamente dai telespettatori e dai critici polacchi. Dall'indifferenza all'opposizione radicale del pubblico quando metà del pubblico ha abbandonato la sala; dall'ometterlo o citarlo indifferentemente nei resoconti della stampa sul festival, al segnalarlo spettacoli come il più importante o uno degli spettacoli più importanti del festival (Teatro CUT di Parma nel 1967 e Ouroboros nel 1981).

L'accoglienza degli spettacoli italiani – e non solo italiani – fu influenzata anche dalla situazione

² Taborski (1982: 11).

³ Srokowski (1975).

politica nella Polonia comunista, compresi diversi sconvolgimenti politici. 1968: scioperi studenteschi a Varsavia, Cracovia, Breslavia e in altre città, ma completamente diversi da quelli dell'Occidente. Gli scioperi erano diretti contro l'usurpazione del potere comunista. Non si trattava di una lotta contro il vecchio teatro, ma al contrario, di una lotta specifica per riportare il dramma romantico *Dziady* nel repertorio del Teatr Narodowy [Teatro Nazionale]. 1970 – Le autorità comuniste reprimono nel sangue gli scioperi operai della Costiera. 1980, nasce “Solidarietà”, alla quale nel 1981 aderiscono circa 10 milioni di persone (un polacco su tre). Dico questo perché portare spettacoli radicalmente di sinistra e comunisti in Polonia è stato spesso accolto con incomprensioni e i loro creatori sono stati accusati di ingenuità. In Polonia abbiamo avuto il vero comunismo, che è stata una terribile disgrazia contro la quale hanno combattuto i gruppi alternativi polacchi. Ecco perché hanno preso piede solo alcuni elementi controculturali. Il teatro studentesco polacco è sempre stato percepito come teatro politico, impegnato nella lotta contro il degrado dell'uomo da parte delle autorità, contro le restrizioni della censura e la violenza dello Stato. E soprattutto contro il doppiopensiero.

Centro Universitario Teatrale di Parma

La presenza del teatro italiano nei primi tre festival è stata piuttosto specifica, perché ad ogni edizione successiva è venuta la stessa compagnia del Centro Universitario Teatrale di Parma (CUT Parma). Sono stati presentati gli spettacoli: *Gargantua* di Bogdan Jerković (1967), *L'eccezione e la regola* di Bertolt Brecht di Gigi dall'Aglio (1969) e *Attenzione lavoratori! Se votate per il Fronte Popolare, i Rossi verranno e vi ruberanno le biciclette*: uno spettacolo costruito con il metodo della creazione collettiva (1971). Paradossalmente, sotto lo stesso nome di CUT si è delineato ogni volta un approccio completamente diverso a ciò che dovrebbe essere il teatro. Vale la pena aggiungere che ad inaugurare il festival è stato proprio il CUT, che fu il primo gruppo ad esibirsi nel 1967. *Gargantua*, diretto da Jerković, è stato accolto molto bene dal pubblico. Tadeusz Burzyński ha scritto il giorno dopo lo spettacolo: “La band ha ricevuto molti applausi a sipario aperto. Un'idea ne seguì un'altra. Bogdan Jerković ha fatto un lavoro meraviglioso e impeccabile. L'umorismo grossolano e oleoso del vecchio Rabelais

è stato preservato, ma allo stesso tempo non sono stati superati i limiti del buon gusto.”⁴ Gli fece eco Konstanty Puzyna, considerando *Gargantua* “probabilmente la migliore produzione straniera”. Scrive nella sua ampia recensione:

È in questo linguaggio di abbreviazioni e metafore che tutta la prima parte dell'opera racconta la storia di Gargantua [...]. Ma nella seconda parte appare qualcosa di più: una presa in giro dell'assurdità tragicomica delle guerre, che qui diventa il tema principale. E nel finale, tutti i personaggi giungono alla conclusione che è ora di porre finalmente fine a questa assurdità e di affrettarsi a costruire un meraviglioso nuovo mondo senza guerre e odio. Il sipario oscura un'eccellente pantomima di lavoro, piena di ritmo, bussare, sollevare, avvitarre, inchiodare; ma tutto questo lavoro si svolge nel vuoto, nell'aria, non ne esce nulla.⁵

Tuttavia, la tradizione del teatro popolare, spontaneo, così tipica della cultura italiana, era percepita in Polonia con una certa distanza, come una frivola, spettacolo giocoso, evitando sul serio una questione in cui la cosa più importante era “il desiderio di mettere in scena spontaneamente un gioco scenico”.⁶ Bogusław Litwiniec, riassumendo il festival, ha scritto: “Ispirato dal *Gargantua* di Rabelais e dalla tradizione della commedia dell'italiano arte, lo spettacolo degli studenti parmigiani, diretto da Bogdan Jerković, fu un esempio accolto con entusiasmo delle tendenze ludiche del teatro studentesco.”⁷ Le recensioni notarono anche uno stile di recitazione piuttosto amatoriale, sebbene la regia e la messa in scena furono elogiate.

Il pubblico dei festival, ovunque si svolgano, non segue i cambiamenti che stanno avvenendo nella storia delle singole band. Tutto ciò che ha davanti a sé è uno spettacolo già pronto, che gli piaccia o no. In questo caso è stato simile. Il pubblico non sapeva nulla che nella storia del Teatro CUT, fondato alla fine degli anni Cinquanta, il punto di svolta fu l'arrivo del regista croato Bogdan Jerković a metà degli anni Sessanta. Divenne il leader del gruppo e diresse la maggior parte degli spettacoli (secondo testi di Mayakovsky, Jarry, Pasolini). Ha iniziato un lavoro sistematico sulla tecnica di reci-

⁴ Burzyński (1967: 2).

⁵ Puzyna (1967: 131–132).

⁶ Litwiniec (1978: 114–115).

⁷ Litwiniec (1978: 119).

tazione del gruppo. Si può dire che abbia plasmato il carattere del teatro. Bogdan Jerković ricorda molto bene la sua permanenza al festival di Wrocław, parlando dell'atmosfera speciale del festival: "Ho incontrato non solo la simpatica comunità di Breslavia, ma anche molti creatori di teatro, Grotowski, Tomaszewski. Ho conosciuto il teatro studentesco, che sembra fresco, pieno di invenzione e spirito."⁸

Ma torniamo ai Festival del Teatro Aperto. Due anni dopo, quando arrivò il CUT, la sua proposta era decisamente diversa. Cambiamenti significativi avvennero nel teatro di Parma, e il fermento politico del 1968 divenne ben visibile nel profilo della compagnia. Molti attori più anziani se ne andarono e furono sostituiti da altri più giovani e radicali. L'opera teatrale di Bertolt Brecht *L'eccezione e la regola*, presentata al festival di Breslavia, è stata diretta da Gigi dall'Aglio. Sull'onda della controcultura, ha definito il suo gruppo un collettivo teatrale o, più schiettamente, un collettivo politico. Tutti, compresi i dipendenti del teatro, avevano, almeno in linea di principio, la stessa voce in capitolo nella creazione degli spettacoli. In Italia, il Partito Comunista Italiano (PCI) vinse le elezioni nel 1968, e il gruppo guidato da Gigi dall'Aglio simpatizzò chiaramente con questa tendenza politica.

Il Teatro CUT non ha fatto eccezione nel suo coinvolgimento politico al 2° Festival. Józef Kelera ha riferito: "Tra ventiquattro gruppi provenienti da quattordici paesi del mondo, a Breslavia c'erano quasi esclusivamente gruppi di sinistra e radicali"⁹. Tuttavia, nonostante tutto, lo spettacolo del CUT è stato considerato un malinteso da quasi tutti i commentatori polacchi, probabilmente non per le loro opinioni. Gli ascolti per lo spettacolo sono stati travolgenti. Krzysztof Miklaszewski ha scritto di "didatticismo palese", "semplificazioni sceniche", "duplicazione di trucchi esterni" e "raggiungere un repertorio molto antiquato (*L'eccezione e la regola*)"¹⁰, Edward Chudziński ha menzionato il "cliché di sinistra"¹¹, Burzyński ha scritto che "Due anni sono tanti per il teatro studentesco. [...] CUT ha abbassato notevolmente la sua performance."¹² Józef Kelera lo ha scritto probabilmente in modo più duro: "Lo spettacolo del grande teatro parmense, fino a poco tempo fa, è stato triste, perché si è diviso

in diversi gruppi opposti. In *L'eccezione e la regola*, abbiamo visto i patetici resti di questo ensemble."¹³

Nel 1971, il festival successivo ospitò lo spettacolo teatrale *Attention lavoratori! Se voti per il Fronte Popolare, verranno i Rossi e ti ruberanno le biciclette* (1971). Lo spettacolo nasce come creazione collettiva. Le funzioni svolte dai creatori nella performance non erano più distinte. Il messaggio politico – come si potrebbe supporre – è diventato più importante degli aspetti artistici dello spettacolo. Il più eminente critico teatrale polacco dell'epoca, Konstanty Puzyna, riassumendo il festival e indicando i CUT di Parma, scrisse: "Ci sono molti gruppi qui che sono un po' scolastici, simpatici e non privi di ambizione di e buone idee, artisticamente, tuttavia, piuttosto crudo."¹⁴ L'osservazione di Puzyna riguardava anche un fenomeno più ampio. A suo giudizio, nel 1971 era già avvenuto il "crepuscolo della contestazione" (questo era anche il titolo del suo testo). A suo avviso spettacoli come quelli del Teatro CUT erano piuttosto tardivi, sia in termini di messaggio collettivo che di contenuto politico. Puzyna scrive: "Pertanto la contestazione non è andata oltre il rumore, come se il gesto di rifiuto fosse per essa più importante dei cambiamenti nel sistema. La contestazione era semplicemente disarmata dalla sua stessa immaturità sociale."¹⁵ (ill. 2)

Il Teatro CUT nel 1971, tuttavia, non si considerava affatto un ensemble "disarmato". Credeva di lottare per una giusta causa. In Italia, l'opera teatrale *Attenzione lavoratori!...* veniva spesso proiettata al pubblico della classe operaia. Tuttavia, non ha trovato il suo pubblico durante il festival di Breslavia. Miklaszewski scrive:

Lo spettacolo di quest'anno [CUT], estraendo dalla storia dell'Italia del dopoguerra i periodi di particolare intensificazione della propaganda anticomunista del Vaticano e di altri gruppi politici, è fallito quando si è trovato al confine tra uno schema semplificato manifesto realista socialista e il presepe politico di un cabaret universitario medio.¹⁶

Nel 1971 perché il clima artistico è già cambiato in tutta l'Europa occidentale, non solo in Polonia. Le buone idee, la ribellione, senza raffinatezza arti-

⁸ Jerković (1975).

⁹ Kelera (1969: 77).

¹⁰ Miklaszewski (1971a: 8).

¹¹ Chudziński (1969: 15).

¹² Burzyński (1969: 2).

¹³ Kelera (1969: 77).

¹⁴ Puzyna (1982: 35).

¹⁵ Puzyna (1982: 37).

¹⁶ Miklaszewski (1971b: 13: 7).



ill. 2.

Centro Universitario Teatrale di Parma (CUT), *Attention lavoratori! Se voti per il Fronte Popolare, verranno i Rossi e ti ruberanno le biciclette* – pubblico, 1971

stica delle esibizioni, non godevano più del riconoscimento del pubblico. Questa volta il Teatro CUT ha dovuto affrontare un rifiuto davvero doloroso. Kelera ha scritto che il Teatro CUT è

profondamente convinto che la missione dell'intero movimento teatrale giovane dovrebbe essere quella di praticare una propaganda didattica primitiva [...] insegnando ai lavoratori il loro dovere di classe nella lotta contro il capitale. Di tutto questo gruppo oggi rimane solo un teatro di Parma (CUT), incrollabile nel suo approccio dottrinario, che porta in scena un fumetto satirico tratto dalla storia del movimento operaio italiano.¹⁷

Il Teatro CUT ha avuto una valutazione così negativa in Polonia, mentre altre band con opinioni politiche simili furono create per i più grandi eventi dei festival. Non c'è spazio per approfondire analisi più ampie, ma vale la pena ricordare che l'agitprop realista socialista praticato dagli italiani era percepito in Polonia come un'estetica screditata. Negli anni 1949–1956 il realismo socialista era un genere teatrale imposto dalle autorità comuniste polacche. In Polonia, l'arte realista socialista era semplicemen-

te l'arte promossa dal partito al potere. In secondo luogo, il festival ebbe luogo nel 1971, meno di un anno dopo che le autorità comuniste ne avevano ordinato la fucilazione di lavoratori della costa. In una situazione del genere è difficile sostenere la lotta per il primato del partito comunista. Vale anche la pena ricordare che, nonostante l'atteggiamento molto di sinistra di gran parte del pubblico studentesco polacco, una critica così beffarda e spietata al Vaticano sembrava ingenua (in Polonia la persecuzione della Chiesa da parte delle autorità comuniste era molto visibile). E forse la cosa più importante – il contesto artistico, che per CUT – come si può giudicare dalle recensioni, era irrilevante rispetto all'argomento del messaggio... In effetti, sono rimasti – come li chiamava Kelera – gli ultimi Mohicani. Altri gruppi di sinistra furono ben accolti a Breslavia perché si tenevano lontani dal semplice didattismo e lavoravano in laboratori....

Nel 1971, dopo il festival di Breslavia, il CUT cambiò strutturalmente la natura del suo lavoro. Gli artisti provenienti dalla CUT crearono quindi una nuova formazione: La Compagnia del Collettivo, un gruppo che considerava fondamentale la collettività del lavoro. Tuttavia, a differenza degli sconvolgimenti controculturali, le funzioni del regista, dello scenografo e degli attori cominciarono

¹⁷ Kelera (1971: 98).



ill. 3. La Compagnia del Collectivo, Scena dello spettacolo *La colpa è sempre del Diavolo* di Dario Fo, Wrocław 1973

di nuovo ad essere chiaramente definite. L'elemento artistico della performance è stato rivalutato. Nel 1975, al festival di Breslavia, fu presentata uno spettacolo sviluppato dal Teatro CUT, La Compagnia del Collectivo, intitolato *La colpa è sempre del diavolo* diretto da Bogdan Jerković. Usando il dramma di Dario Fo, il regista è tornato alle radici popolari dell'arte italiana. Come è stato scritto, egli combinò l'arte con lo stile di Brecht.

Il risultato: una meravigliosa farsa magistrale (un duello scenico della durata di quasi quindici minuti, con continue risate da parte del pubblico!) [...] con una sorprendente battuta finale direttamente da Brecht, quando persone di dimensioni soprannaturali entrano sul palco, uniformi senza testa con segni "Cile", "Israele", "Cambogia", ecc. Questo effetto di estraneità ci fa improvvisamente trovare collegamenti tra una farsa divertente, la storia e il presente, collegamenti che vale la pena considerare, perché non è sempre "il diavolo che deve colpa".¹⁸

Nonostante la buona accoglienza, lo spettacolo non ebbe un successo così spettacolare come *Gargantua* al primo festival. Non veniva menzionato spesso nelle recensioni dei festival. Come ha notato Maria Bojarska riferendosi al numero dei gruppi partecipanti al festival – "troppo di tutto"¹⁹ era impossibile commentare tutto, anzi era impossibile assistere a tutte le esibizioni perché gli eventi si sovrapponevano. La commedia *La colpa è sempre del diavolo* che probabilmente è appena morto tra la folla. Oppure sono cambiati i tempi e le aspettative?

Tadeusz Burzyński spiega ancora in un altro modo il silenzio della stampa attorno allo spettacolo:

La Compagnia del Collettivo ha presentato una farsa un po' lunga, anche se divertente, Colpevole sempre il diavolo, realizzata nella tradizione della commedia dell'arte. È stato realizzato da un maestro esperto, conosciuto e rispettato in Polonia, a Breslavia, Bogdan Jerković. Tuttavia, è sfortunato. Otto anni fa assistemmo alla sua prestazione, da tutti considerata più che eccellente, addirittura brillante. Dopo un simile inizio, ogni opera successiva di Jerković ci lascia con un certo sentimento di insoddisfazione.²⁰ (ill. 3)

Questa presenza costante di artisti parmigiani ai festival di Breslavia era qualcosa di unico: era l'unica band straniera che venne qui quattro volte. Ha praticamente monopolizzato la presenza del teatro italiano.

Come nota a margine, aggiungo solo (anche se questa storia va oltre il contesto del festival di Breslavia) che le trasformazioni successive hanno portato alla formazione del Teatro Due di Parma, ancora oggi operativo, un teatro permanente che ha avuto un impatto significativo sulla cultura del paese.

Teatri italiani e italiani ai festival

Il Teatro di Padova è stato il più importante rappresentante del teatro italiano nelle prime cinque edizioni. Con le sue rappresentazioni, ha segnato molto chiaramente le aree a cui il giovane teatro italiano ha cominciato ad essere chiaramente associato. Automaticamente furono "gettati" anche altri gruppi che si esibivano a Breslavia: il primo di questi ambiti era legato ai riferimenti alla tradizione del teatro popolare, e in particolare alla commedia dell'arte. In questo filone si inserisce il Centro Universitario Teatrale di Genova (festival del 1969), che presenta *Ubu re*. Tadeusz Burzyński, analizzando questa presentazione, ha scritto con apprezzamento: "L'opera di Jarry, la cui azione si svolge 'in Polonia, cioè ovunque', è stata trattata dal regista Tonino Conte come un pretesto per il gioco teatrale di Žak, una dimostrazione di distanza e ironia nei confronti la sacra tradizione del teatro borghese."²¹ I critici polacchi valutarono molto

¹⁸ Bojarska (1976: 8).

¹⁹ Bojarska (1976: 7).

²⁰ Burzyński (1975: 3).

²¹ Burzyński (1969: 2).

peggio il Teatro Popolare di Recerca – di Padova (festival del 1973). Spettacolo *Viva il carnevale* (creazione collettiva). “Ha annoiato e annoiato un po’ il pubblico del festival”²² – era scritto. Józef Kelera ha affermato chiaramente che il fallimento di questa performance è dovuto a ragioni artistiche.

L’idea colossale di presentare il funzionamento del carnevale nella cultura europea, derivata da molte sagge letture – come rivolta popolare, potenziale, addomesticata e ‘regolata’ dalle classi dominanti – si riduce purtroppo a una faticosa illustrazione in costume del concetto del libro, tutto il tempo, ma in maschera, senza un briciolo di vita, forma o espressione²³.

In questo spettacolo, le tradizioni del teatro popolare erano imbrigliate al servizio di obiettivi educativi predeterminati (ill. 4).

Metà degli anni ‘70 fu coinvolgimento politico, arte come collettivo, arte come agitazione comunista... Durante il festival più radicale del 1969, accanto al Teatro CUT, si esibì un altro collettivo italiano: il Teatro Libero di Palermo, guidato da Beno Mazzone. Un team che lavora anche utilizzando il metodo della creazione collettiva. Come disse il suo fondatore: “Credevamo allora che si potesse ancora cambiare il mondo a partire da noi stessi”²⁴. Per loro il teatro doveva essere un luogo di specifica lotta sociale. Ma il *Insulti al pubblico* secondo Peter Handke, presentato a Breslavia dal Teatro Libero separatamente dal programma principale, come evento collaterale, è passato completamente inosservato. Dello spettacolo non si è parlato affatto nella stampa polacca, o almeno non sono riuscito a trovare resoconti o frasi negli articoli che riassumono i festival. Non ho voluto però ignorare la presenza di questo spettacolo nel silenzio, perché il ruolo del Teatro Libero di Palermo nella vita teatrale italiana è significativo. Il Teatro Libero – come il Teatro CUT – ha intrapreso il cammino verso il professionismo, divenendo Centro di ricerca teatrale del Centro di ricerca teatrale e teatro stabile in Sicilia.

Tuttavia non tutte le proposte del teatro italiano erano incentrate sulla collettività o sul folkismo. Un certo interesse e persino polemiche al festival di



ill. 4. Jan Jaromir Aleksjun, Manifesto del 4 Festival Internazionale di Teatri d'Avanguardia Studenteschi, Wrocław 1973

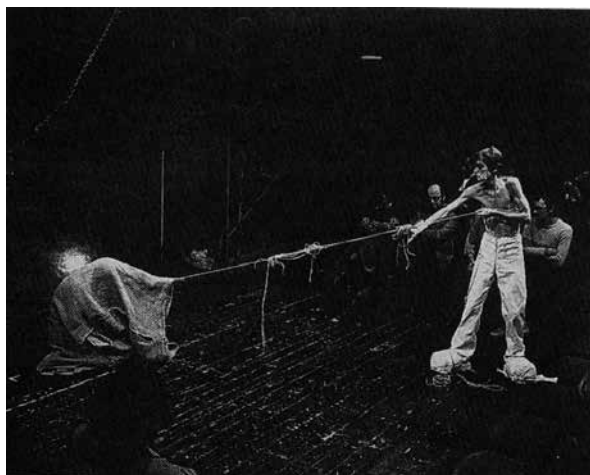
Breslavia hanno suscitato il duo di attori Claudio Remóni e Riccardo Caparóssi, che, sotto il marchio Teatro Club, hanno presentato il loro spettacolo d’esordio *Sacco* basato su *Atto senza parole* di Samuel Beckett. Lo spettacolo era così strano che le opinioni al riguardo erano estreme. Il direttore del festival ha addirittura scritto che si trattava di una vera e propria “kolomyjka delle opinioni”²⁵. Kolomyjka, cioè una folle danza Hutsul. Dall’ammirazione al rifiuto. Lo spettacolo era più un’azione di mini-massa che uno spettacolo nel pieno senso della parola. Si è svolto in silenzio, in una luce uniforme, in un piccolo spazio circondato dagli spettatori. Claudio Remóni, Riccardo Caparóssi, conosciuto in Italia come Rem & Cap, ispirandosi al dramma di Beckett, ha presentato in scena una situazione di pura violenza. Come hanno dichiarato, durante il lavoro sulla performance sono emerse altre situazioni. Uno degli uomini era intrappolato in un sacco

²² Burzyński (1973: 3).

²³ Kelera (1974).

²⁴ A Palermo i 50 anni del teatro Libero: storia e primi bilanci – Giornale di Sicilia (gds.it)

²⁵ Litwiniec (1978: 142)



ill. 5. Teatro Club, *Sacco*, 1974, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/en/remondicaporossi-sacco-1974/>



ill. 6. Odin Teatret, *La casa di mio padre*. Foto: Tony D'Urso / Odin Teatret Archives, 1973

di iuta e l'altro abusava di lui. Quest'uomo violento aveva la bocca fasciata, è stato costretto a indossare un corsetto bianco e al posto delle scarpe aveva grandi calchi in gesso. Ciascuno dei suoi passi risuonò nel vuoto del palco. Questa situazione sadomasochistica si svolgeva nel silenzio, era come un laboratorio di violenza. Tuttavia, le azioni successive furono talvolta grottesche. Tuttavia, le azioni successive furono talvolta grottesche. L'ingegnosità nell'infliggere sofferenza intensificava il sentimento di coercizione disumana. La sterilità del laboratorio, la lentezza e la sistematicità delle attività hanno travolto gli spettatori (ill. 5).

Molti altri artisti provenienti dall'Italia sono intervenuti ai festival riscuotendo grande interesse da parte del pubblico.

Le maggiori aspettative erano legate al lavoro di Eugenio Barba. L'Odin Teatret, da lui diretto, presentò *La casa di mio padre* durante il festival del 1973. Vi ricorderò cose ben note per evidenziare il contesto di questa presentazione. Eugenio Barba è stato in precedenza (fino al 1963) stagista al teatro di Jerzy Grotowski. Inaspettatamente, quando si è recato all'estero, le nostre autorità gli hanno rifiutato il visto di ritorno in Polonia. Chissà quale sarebbe stato il suo destino se non fosse stato tagliato fuori da Grotowski: nel 1963 stava per iniziare le prove della *Divina Commedia* al Teatro Laboratorio. Nel 1964 fondò invece l'Odin Teatret. Fu solo a metà degli anni '70 che Eugenio Barba fu cancellato dall'elenco delle persone indesiderabili della Repubblica Popolare di Polonia. Tre anni dopo presenterà per la prima volta il suo lavoro in Polonia all'Open Theatre Festival di Breslavia. Le aspettative per l'evento artistico erano quindi molto alte. *La casa di mio padre*, uno spettacolo basato sulle opere di Fëdor Dostoevskij, è infatti diventato un evento del festival. Il critico polacco Józef Kełera, non facile ad ammirare, ha scritto della "totale concentrazione psicofisica di tutti e sei gli eccellenti attori" e della "forma teatrale avvincente". Ha riassunto il suo testo in *Odra* come segue: "Questa è la giusta eredità di Grotowski. Frutto maturo. Un'opera teatrale eccezionale in cui i suoi creatori, e talvolta anche il pubblico, trovano la loro qualità umana."²⁶ Fu davvero un'esperienza teatrale molto interessante – senza dubbio radicata nell'eredità di Grotowski, ma esteticamente distinta. Molti resoconti usarono i termini: "senso di distanza", freddezza

²⁶ Kełera (1974).

za, “estasi fredda” – come disse Elżbieta Morawiec. In un servizio per *Życie Literackie*, Morawiec scrive: “I pazzi di Dostoevskij – Lebyadkina, Myshkin, i fratelli Karamazov – furono gettati nella fredda atmosfera [della Danimarca], un paese dove la pulizia ospedaliera, l’ordine e la vita regolata sono diventati sinonimo di vita umana ordine.”²⁷ L’Odin Teatret – il gruppo tanto atteso, che ha suscitato interesse in Polonia, è stato accolto come uno degli eventi più importanti del quarto festival. (ill. 6)

Un altro italiano che ha segnato in modo significativo la sua presenza ai festival di Breslavia è stato Salvatore Poddine. È apparso come parte degli eventi che accompagnavano il festival nel 1971 nell’opera teatrale a due di Peter Handke *Das Mündel will Vormund sein*, conosciuta in Polonia come *Sztuka bez słów*. In realtà è una pantomima, perché a parte qualche frase all’inizio non c’è testo. Konstanty Puzyna (sebbene fosse l’unico) considerava questa esibizione uno degli eventi più importanti del festival. Ha scritto:

Il tedesco Gerd Neubert e l’italiano Salvatore Poddine interpretano un rapporto elementare padrone-servo, scambiandosi i ruoli su richiesta del pubblico. Questa audace contemporaneità dell’arte irrompe con freschezza, ingegnosità, commedia assurda, ma piena di verità psicologica e acrobazie recitative con efficienza quasi circense. [...] La storia conquista nuove sfumature di umiliazione e vendetta, astuzia e dispotismo, snobismo e compensazione, finché la tirannia non dà luogo all’autodifesa, alla paura – all’aggressività e infine il padrone trema, reggendo la “porta” – il piano del tavolo, dall’altra parte del quale il servo si arrampica, spinge l’ultimo ostacolo, salta – ed entrambi stare uno di fronte all’altro, senza fiato, separati solo dall’odio. Si tratta di qualcosa, non è una schifezza. [...] questo teatro bello e semplice fa [...] Poddine. [...] Diablo è indubbiamente capace, ma non sa quello che vuole.²⁸

Lo spettacolo è stato prodotto dalla compagnia Tübinger Zimmertheater, diretta da Poddine negli anni 1967–1972. A Breslavia nel 1971, nel programma principale del festival, questo teatro presentò anche la *Ballata del Grande Macabro*, da lui diretta, ma lo spettacolo non ebbe un grande successo.

Ouroboros

Nell’accoglienza post-festival polacca degli Open Theatre Festivals, il posto più importante è senza dubbio occupato dal Centro di ricerca teatrale di Firenze Ouroboros, diretto da Pier Luigi Pier’alli. Gli Ouroboros si esibirono a Breslavia due volte: nel 1975, il gruppo mostrò *Morte della geometria* sulla poesia di Giuliano Scabia, e nel 1981, *Winnie dello sguardo*, basato su *Happy Days* di Samuel Beckett. Il regista e scenografo di entrambi gli spettacoli è stato, ovviamente, Pier Luigi Pier’alli.

Nel caso di Ouroboros è importante il contesto polacco o anche europeo dell’Open Theatre Festival. Il festival di Breslavia è nato e si è sviluppato principalmente come evento comunitario e contro-culturale. Il contesto politico del teatro e la preparazione degli spettacoli secondo il metodo della creazione collettiva furono un segno specifico dei primi festival. In seguito, la contestazione si è leggermente affievolita, ma – per semplificare un po’ – è rimasto importante lo spirito comunitario, l’atteggiamento di dare l’importanza al messaggio, alla comunità di lavoro. Nel frattempo, Ouroboros ha presentato performance estremamente artistiche e originali in cui la visione del regista-demiurgo ha avuto un ruolo di primo piano. Inoltre, è privo di contesti sociali. Il direttore del festival, Bogusław Litwiniec, spiegando perché un teatro così diverso per finalità e forma fu incluso nel festival nel 1975, dichiarò: “Volendo chiudere il festival con il più ampio elenco possibile di artisti d’avanguardia, abbiamo invitato la band Ouroboros a Breslavia [...]. Lasciamo che [la sua presenza] ci ricordi l’antica verità secondo cui ogni nuova pièce è preceduta prima dalla sorpresa.”²⁹ Infatti, Ouroboros era un’isola indipendente durante il festival del 1975, ma durante il festival del 1981, quando il teatro diretto da Pier’alli venne a Breslavia per la seconda volta questa direzione artistica è stata fortemente presente nel programma, per non dire dominante.

Ouroboros Centro da Ricerca Teatrale, fondato nel 1968 da Pier Luigi Pieralli e con sede a Palazzo Pitti a Firenze, ricercava la possibilità di comunicare attraverso il suono e il gesto. “Non c’è divisione in oggetto vivo e oggetto morto”, “l’oggetto gioca un ruolo paritario con l’attore umano”³⁰ – sosteneva Pier’alli. Le esibizioni del gruppo erano estrema-

²⁷ Morawiec (1973)

²⁸ Puzyna (1982: 38).

²⁹ Litwiniec (1978: 148).

³⁰ *V Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego* (1975: 22).



ill. 7. Centro di ricerca teatrale di Firenze Ouroboros, *Morte della geometria* sulla poesia di Giuliano Scabia; diretto da Pier Luigi Pier'alli, 1977, <https://www.andresneumann.com/ita/prova-time/>

mente raffinate formalmente, visivamente e musicalmente. Pier'alli ha trattato in modo particolare la poesia di Giuliano Scabia, sulla base della quale ha costruito lo spettacolo teatrale *La morte della geometria*.

Le parole diventavano 'musicali' perché private di ogni significato. Le sillabe venivano isolate, estese e ripetute, producendo nuovi suoni (registrati anche su nastro), e l'effetto finale dava l'impressione di meditativo [...]. Pieralli, che ha messo in musica le parole della poesia di Scabia, ha rappresentato le immagini e i significati di Scabia utilizzando una pantomima in cui i movimenti erano fedeli ai versi. La scenografia, come i gesti, era geometrica. [...] Di lato apparve una luce di vari colori. Inoltre, gli attori portavano anche delle luci poste sul corpo o tra le mani. Le "fonti luminose" umane fornivano una visione chiara dei dettagli dei movimenti e davano un effetto ipnotico nei lenti cambiamenti di posizione"³¹

– scrive Mario Prosperi a proposito della performance. Un uomo (Pier Luigi Pier'Alli) e una donna (Gabriella Bartolomei) hanno attraversato più volte il palco al rallentatore. Il coro ha accompagnato con movimento e luce altrettanto meditativi. (ill. 7)

I revisori polacchi non sono stati assolutamente in grado di far fronte a questo spettacolo. C'erano molte opinioni che si trattasse di un'opera eccezionale, che sia un polo raffinato al festival di Breslavia. La qualità visiva e musicale dello spettacolo era indiscutibile. Tadeusz Burzyński, l'unico recensore che ha riferito giorno per giorno tutte le successive rappresentazioni durante tutti i festival, ha scritto dopo aver visto *Morte della geometria*:

Ouroboros di Firenze ha presentato una performance senza parole, senza contenuto, senza trama, senza un'idea chiaramente presentata. [...] La performance, infatti, si è rivelata un concerto per il corpo e la voce umani, per la luce in vari colori e sfumature, per la musica inquieta, lacerata, disumanizzata, per la voce e la luce... aggressività nei confronti dello spettatore. La scena era disumanamente fredda, senza vita. Emanava da lei – fluttuando su suoni leggeri, lamentosi e inarticolati – qualcosa che poteva effettivamente creare uno stato d'animo di agonia. Se la geometria organizza la nostra visione e interpretazione del mondo, la sua morte può essere percepita come la morte di questo mondo. [...] Questa astrazione da incubo innesca paure e riflessi di difesa del tutto reali contro qualcosa che è un *signum temporis*: la disumanizzazione. È questa l'intenzione del gruppo fiorentino? Per me è stata una prestazione significativa e importante³²

– ha concluso. Quanto deve essere stata speciale questa esperienza, quando una performance suscita vere paure e allo stesso tempo viene percepita come eccezionale.

L'impressione che Ouroboros ha lasciato a Breslavia ha portato il gruppo ad essere nuovamente invitato all'ultima edizione dell'Open Theatre Festival a Breslavia. Il festival si è svolto in un'atmosfera sociale speciale, perché in Polonia, dopo lo sciopero del 1980, è stata fondata "Solidarnosc" e a metà del 1981 la tensione tra le autorità comuniste e "Solidarietà" ha raggiunto il suo apice. Parallelamente agli spettacoli del festival si è svolto il congresso "Solidarietà", che avrebbe potuto determinare la futura forma della Polonia. Jan Kłossowicz ha notato quanto gli spettacoli di Wrocław sembrassero un evento marginale rispetto alle svolte storiche in corso. Ha scritto: 'Gli Incontri Internazionali di Teatro Aperto si sono rivelati un evento chiuso [...] per una

³¹ Prosperi (1978: 100–101).

³² Burzyński (1975: 5).



ill. 8. Jan Jaromir Aleksun, Manifesto *The VIIth International Meetings of Open Theatres*, Wrocław–Oleśnica 1981

società che vive trasformazioni con pochi precedenti. Una manifestazione puramente artistica ha avuto luogo nel paese più politicizzato”³³ (ill. 8).

Ma c'è stato un altro cambiamento nell'atteggiamento del pubblico e degli organizzatori del festival. Il “crepuscolo della controcultura” era effettivamente arrivato e ci si chiedeva se, in tali circostanze, avesse senso organizzare un festival di teatro aperto. In “Jednodniówka studencka”, pubblicato in occasione del Festival di teatro aperto, Danuta e Wojciech Gluch molto ha giustamente commentato le ipotesi del festival di Bogusław Litwiniec e la chiave, secondo la quale ha invitato spettacoli a questa edizione. Scrivono:

Così il teatro aperto ritorna umilmente a questo, contro cosa era contrario. Non è riuscito a cambiare il mondo o l'uomo. Ora, in età matura, quando ha un posto garantito nella storia della rivoluzione, vuole ancora segnare la sua presenza negli ambiti della GRANDE ARTE. Gli ex ribelli oggi gridano con forza: l'arte è artificiosità!

E sottovoce sussurrano in tono di scusa: «Questa decadenza però non è arte fine a se stessa. La sua forza trainante è ancora un atteggiamento morale

aperto. Ma nessuno lo ascolta più. Nessuno crede ai traditori.³⁴

In questo clima, Ouroboros rimase fedele a se stesso. La commedia *Winnie dello sguardo*, basata su *Happy Days* di Samuel Beckett, dir. Luigi Pier'alli, musica di Sylvano Bussotti, è stato riconosciuto dai commentatori della vita teatrale polacca come l'evento più importante o uno degli eventi più importanti del festival.³⁵ Il problema è che lo spettacolo è stato rifiutato anche da gran parte, o meglio dalla maggioranza, del pubblico del festival. Uno dei giornalisti ha scritto: ‘durante lo spettacolo rappresentato ieri all'opera, metà del pubblico ha lasciato la sala. Come puoi vedere, non basta una forma bella e raffinata per attirare a lungo l'attenzione della gente.’³⁶ Cominciò una grande disputa su Ouroboros. Probabilmente era una sindrome dell'epoca: prima le discussioni del pubblico si concentravano sul cambiamento del mondo, sulla creazione collettiva, sulla comunità, sul comunismo... Ora il pubblico era riscaldato dall'esibizione incredibilmente lenta basata su Beckett. “Pier'alli fu accusato di freddezza accademica e di perfezio-

³⁴ Gluch (1981: 33).

³⁵ Filipowicz (1981: 9–10); Rządski, (1981).

³⁶ Klem (1981).

³³ Kłossowicz (1981: 13)



ill. 9. Centro di ricerca teatrale di Firenze Ouroboros, *Winnie dello sguardo* scrittura scenica da *Happy Days* di Samuel Beckett, diretto: Pier Luigi Pier'alli, 1981

ne pedante. Ma perché coltivare lo stereotipo rozzo e scalzo del teatro all'aperto?³⁷ – si chiedeva qualcuno (Halina Filipowicz). Per altri la performance di Pier'alli è stata la negazione di tutto ciò che implica il termine teatro aperto. In questo gruppo di destinatari, «lo slogan 'Ouroboros' ha sostituito ogni affermazione oscena»³⁸ – e infatti molti telespettatori, invece di includere una parolaccia nelle loro dichiarazioni, hanno utilizzato il nome del gruppo fiorentino. Alcuni tentarono di conciliare entrambe le parti:

La sconvolgente messa in scena di Luigi Pier'alli, condotta senza parole in una scenografia che ricorda la pittura costruttivista e costruita sugli assoli vocali di Gabriella Bartolomei, infiammò il festival [...]. E anche se lo spettacolo in sé è stato sicuramente faticoso ed estremamente esigente nei confronti dello spettatore, anche se il pubblico annoiato ha spesso lasciato la sala in massa, anche quelli che non hanno perseverato fino alla fine, ammettevano che la pressione psicologica di que-

sto spettacolo, il suo bagaglio intellettuale ed emotivo, a volte diventavano insopportabili.³⁹ (ill. 9)

Bisogna ammettere, tuttavia, che i principali critici polacchi all'unanimità hanno valutato molto positivamente lo spettacolo. Paweł Konic ha scritto in *Teatr*:

[...] è un tentativo di analizzare, oggettivare al massimo e sezionare il destino dell'eroina di *Happy Days* di Beckett dai resti realistici. Pier'alli cerca di ottenere questo effetto collocando Winnie in una scenografia quasi completamente astratta, geometrica, ma che ricorda Chirico (e il nostro Kazimierz Mikulski). Ciò è dovuto all'introduzione di musica d'avanguardia in parte "dal vivo", in parte preparata. Il ruolo più importante in questo progetto è interpretato da Gabriella Bartolomei – Winnie. Esegue un'aria-monologo atonale, trascritto dettagliatamente nella partitura dello spettacolo. E lo fa meravigliosamente. Con incredibile precisione e purezza, con drammaticità e lirismo. Senza dimenticare per un attimo l'importanza di ogni smorfia del viso, di ogni movimento della testa. In una parola: è un grande ruolo teatrale e operistico⁴⁰

Gli ha fatto eco Małgorzata Dzieduszycka:

Beckett ha messo la sua eroina nella sabbia coprendola, il regista e scenografo Ouroboros l'ha circondata con figure geometriche al centro di un piccolo rettangolo come se in una cornice widescreen. Ha introdotto personaggi neri "voyeur" e una cinepresa. Winnie, prima visibile alla vita, poi solo in un ritratto (la testa in una cornice stretta in una scatola), continua il suo monologo, dimostrando un'incredibile estensione vocale e virtuosismo. Noi spettatori, come se conducessimo una fredda analisi, osserviamo la disintegrazione di Winnie. I piani che lo circondano scompaiono, lasciando un vuoto luminoso sempre più aperto e profondo. È una performance sulla distruzione dell'uomo risultante dalla scomparsa dei punti di riferimento, dalla disintegrazione dei significati, dalla scomposizione delle parole in suoni semplici, fino a quando rimane solo [...] pura musica.⁴¹

³⁷ Filipowicz (1981: 10).

³⁸ Głuch (1981: 35).

³⁹ Rządski, (1981).

⁴⁰ Konic (1981).

⁴¹ Dzieduszycka (1981a).

Małgorzata Dzieduszycka ha intitolato il suo testo in *Polityka* *Questa volta bellissimo teatro*. Scrive di Ouroboros:

Il regista e scenografo Luigi Pier'alli ha creato uno spettacolo di fredda contemplazione, da vedere effettivamente come un dipinto in un museo e da ascoltare come un concerto nella Sala Filarmónica. Ha creato opere degne di Beckett: brillanti ed estenuanti, raffinate nei dettagli, in ogni suono e immagine si è sviluppata un'azione analoga a quella espressa in parole, e allo stesso tempo completamente indipendente. Quest'opera richiedeva non solo la massima concentrazione da parte dello spettatore, ma anche un'enorme pazienza.⁴²

Questa breve panoramica delle recensioni ci fa capire, dopo molti anni, quanto deve essere stata straordinaria questa performance.

* * *

La presenza degli italiani ai festival Open Theatre di Breslavia non è stata certamente un panorama rappresentativo di quanto di più vivo c'era nel teatro locale negli anni 1967–1981. Tuttavia, le band in visita in Polonia hanno causato molto caos durante il festival. A volte provocavano opinioni estreme, a volte diventavano eventi artistici ricordati a lungo. In alcuni casi, gli artisti italiani iniziarono a dirigere nei teatri polacchi. Pier'alli ha lavorato al Gran Teatro di Varsavia (opera), Bogdan Jerković ha prodotto una nuova versione del suo *Gargantua e Pantagruel* al Teatro Polacco di Breslavia...

Ma più importanti sono stati i contatti diretti stabiliti. La barriera che divideva il teatro italiano da quello polacco venne abbattuta. I "teatri all'aperto" polacchi visitavano spesso l'Italia, e il Teatro dell'Ottavo Giorno trovò lì la sua casa in esilio anche nel difficile periodo successivo alla legge marziale. Ma queste sono storie diverse, anche se correlate...

Traduzione Magdalena Czarnecka

Bibliografia

- Bojarska 1976 = Maria Bojarska, „Wrocław po raz piąty”, *Teatr*, 2 (1976): 7–8.
- Burzyński 1967 = TTB [Tadeusz Burzyński], „Z festiwalowej sceny. *Gargantua i Ryszard III*”, *Gazeta Robotnicza*, 105 (1967): 2.
- Burzyński 1969 = Tadeusz Buski [Burzyński], „Notatnik festiwalowy”, *Gazeta Robotnicza*, 250, 253 (1969): 2.
- Burzyński 1973 = Tadeusz Buski [Burzyński], „Jeszcze raz Grotowski”, *Gazeta Robotnicza*, 258 (1973): 3.
- Burzyński 1975a = Tadeusz Buski [Burzyński], „Metamorfozy i abstrakcje”, *Gazeta Robotnicza*, 233 (1975): 5;
- Burzyński 1975b = Tadeusz Buski [Burzyński], „Ostatnie wrażenia”, *Gazeta Robotnicza*, 237 (1975): 3.
- Chudziński 1969 = Edward Chudziński, „Teatr zbuntowanych”, *Student*, 11 (1969): 15.
- Dzieduszycka 1981a = Małgorzata Dzieduszycka, „Integracje. Prezentacje”, *ITD. Tygodnik Studencki* (1981, 22.11).
- Dzieduszycka 1981b = Małgorzata Dzieduszycka, „Tym razem teatr piękny”, *Polityka*, 45 (1981): 11.
- Filipowicz 1981 = Halina Filipowicz, „Sprzedawać blask świec” in: *Po festiwalu VII Międzynarodowe Spotkania Teatru Otwartego*, Kalambur, Wrocław 1981: 9–10.
- Głuch 1981 = Danuta i Wojciech Głuch, Dorota Krysiak, „Dekadencja górą” in: *Po festiwalu VII Międzynarodowe Spotkania Teatru Otwartego*, Kalambur, Wrocław 1981: 33–35.
- Jerković 1975 = 54062_rabelais_teatr_polski_wroclaw_1975.pdf (encyklopediateatru.pl)
- Kelera 1969 = Józef Kelera, „Co miesiąc teatr. Wachtan-gow”, *Odra*, 12 (1969): 77.
- Kelera 1971 = Józef Kelera, „Kto strzelał”, *Odra*, 12 (1971): 98.
- Kelera 1974 = Józef Kelera, „Samookreślenia a teatr”, *Odra*, 1 (1974).
- Klem 1981 = K. Klem, „Nie tylko forma”, *Wieczór Wrocławia* (1981, 5.10). 5.
- Kłossowicz 1981 = Jan Kłossowicz, „Festiwal zamknięty”, *Literatura*, 42 (1981).
- Konic 1981 = Paweł Konic, „Poszukiwany teatr otwarty”, *Teatr*, 23–24 (1981).
- Litwiniec 197) = Bogusław Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*, Ossolineum, Wrocław 1978.
- Miklaszewski 1971a = Krzysztof Miklaszewski, „Między sceną a polityką”, *Student*, 10 (1971): 8.
- Miklaszewski 1971b = Krzysztof Miklaszewski, „Manifestacje młodego teatru”, *Student*, 13 (1971): 7.
- Morawiec 1973 = Elżbieta Morawiec, *Życie Literackie* (1973, 11.11) in: *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, (a cura di) Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014: 73.

⁴² Dzieduszycka (1981b: 11).

Prosperi 1978 = Mario Prosperi, „The Death of Geometry”, *The Drama Review*, 1 (1978).

Puzyna 1967 = Konstanty Puzyna, „Pierwszy studencki festiwal festiwal”, *Dialog*, 8 (1967): 131–132.

Puzyna 1982 = Konstanty Puzyna, *Półmrok*, PIW, Warszawa 1982.

Rządcki 1981 = Jerzy Rządcki, „VII Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu”, *Gazeta Lubuska*, (1981, 31.10).

Srokowski 1975 = Stanisław Srokowski, „Teatr: kome-dianci i aktorzy”, *Wiadomości*, 45 (1975).

Taborski 1982 = Bolesław Taborski, „O festiwalach Litwińcowych nostalgicznie”, *Życie Literackie*, 1 (1982): 11.

V Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego (1975) = *V Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego, Wrocław 19–26.10.1975. Informacje o teatrach i przedstawieniach*.

Theatres of the World in Grotowski's City. Italians at the Open Theatre Festivals in Wrocław (1967–1981)

The student theatre community, which had been developing in Poland since 1954 or thereabouts, rapidly became an important movement of artistic exploration. Until the end of the 1980s, however, the countries of the Eastern Bloc were separated from the West by a political wall. The Communist authorities admittedly wanted to boast of the high quality of the artistic achievements of the Polish People's Republic, which is why student theatres, alongside those of Grotowski, Kantor, Szajna and Tomaszewski, often performed behind the Iron Curtain. This was not, however, a two-way relationship. Polish audiences, which had co-created the student theatre movement, rarely had the opportunity of confronting the avant-garde achievements of Western theatres.

This situation was changed by the 1967 student theatre festival in Wrocław, whose later editions were called the Open Theatre Festival. For the first time Polish audiences saw well-known avant-garde theatres, especially those that had shaped the counterculture movement. The confrontation of their achievements with presentations by Polish groups turned out to be extremely inspiring.

From the first edition, Italian groups were among the guests of the festival. The presentations of the Centro Universitario Teatrale di Parma (Teatro CUT) and the Ouroboros Centro de Ricerca Teatrale from Florence seem to be particularly important. In 1969 Wrocław also hosted a visit by the Teatro Libero from Palermo, founded by Beno Mazzone, an extremely radical group at the time. I will attempt to briefly discuss their performances presented at the Wrocław festival, as well as their impact on the development and transformation of Polish theatre.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ

THE ART OF EASTERN EUROPE

TOM XI

Dorota Buchwald

Giovanni in Polonia. Episodio 1

La storia della relazione di Giovanni Pampiglione con la Polonia è come la storia di un amore romantico: sentimentale, non pienamente realizzato, pieno di passione e alla fine deludente. Ci sono stati momenti belli, di sublimi, di eccitazione, ma anche di difficoltà. “Negli ultimi anni della sua vita”, scrisse lo scenografo Jan Polewka poco dopo la morte dell’amico, “Giovanni, quello appagato e felice, non ritrovò più il suo palcoscenico. Non c’è stato il Gran Finale... C’è un addio silenzioso, ci sono parole, frasi, ricordi...”¹.

Il regista teatrale e di opera, scenografo, attore e traduttore Giovanni Pampiglione è morto due anni fa, il 15 novembre 2001 a Roma. Aveva 77 anni.

Cosa sia leggenda e cosa sia verità in questa storia è difficile distinguere. Il filo conduttore è costituito dai rapporti sociali e di amicizia, dagli aneddoti raccontati con passione da Pampiglione e dai suoi amici. Senza questi elementi, il suo rapporto con la Polonia e della Polonia con lui non sarebbe né così colorato né così completo. Lo ha descritto in due libri: uno sentimentale-poetico e bilingue, *Terminus Nord*, che ho “curato” all’Istituto Teatrale

nel 2016, e l’altro, *Serce nad Warszawą*, una conversazione fiume con Barbara Osterloff, pubblicato da Państwowy Instytut Wydawniczy nel 2021.

Ha trascorso quasi sessant’anni in Polonia Faceva regie, traduceva, ha creato un festival, insegnato, persino recitato in un film di Andrzej Wajda. È stato definito l’ambasciatore della cultura italiana in Polonia e della cultura polacca in Italia. Era solito dire che aveva due patrie e che non doveva scegliere nessuna delle due: “Le due culture, italiana e polacca, si completano armoniosamente nella mia vita”².

Ci teneva a dire che le sue scelte di vita e di carriera sono state decise dal caso. Ha studiato all’Università di Roma presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, interessandosi alle avanguardie artistiche del XX secolo. Il suo maestro e mentore era lo slavista professor Angelo Maria Ripellino, un grande esperto di letteratura e cultura orientale, soprattutto quella russa. Come narra la leggenda, un giorno il professore non venne a lezione, ma nell’aula magna erano in corso altre lezioni.

Sentii parlare da un gruppo di studenti italiani una lingua strana, esotica. – ‘Prego, resta, stiamo leggendo la commedia polacca *I voti di fanciulla*,

¹ Polewka (2022: 31).

² Prządka (2004).

sentii la voce del diavolo Woland uscire dalla bocca della signora Mamcarz, un'affascinante assistente". Dopo la lezione – che era destinata ai polonisti italiani, – ho sentito di nuovo: – Cosa fai durante le vacanze? Perché non vieni in Polonia con noi, abbiamo dei posti liberi al corso di lingua e cultura polacca in Polonicum? Era il 1964 e fu allora che si aprì la mia porta verso un'altra realtà³.

Il mio primo soggiorno a Varsavia è stato come *un coup de foudre*: infatuazione, sconcerto e incanto. Incanto per la gente, la vivacità e l'avanguardia della cultura studentesca. Giovanni vive alla Dziekanka, la famosa casa dello studente delle accademie artistiche sito in via Krakowskie Przedmieście, e partecipa a conversazioni senza fine, incontri sociali, concerti jazz e azioni artistiche. Stringe amicizie che poi dureranno per molti anni. Impara il polacco al Polonicum e va a teatro. Quell'estate vede al Teatr Narodowy *Historyję o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* [la Storia della gloriosa resurrezione del Nostro Signore] di Mikołaj di Wilkowiecko diretta da Kazimierz Dejmek. Rimase colpito dalla messa in scena. Un anno dopo, quando venne di nuovo a Varsavia, al Polonicum, assistette a *Żywiot Józefa* di Mikołaj Rej [La vita di Giuseppe] messo in scena da Dejmek al Narodowy, e a *Tango* di Sławomir Mrożek diretto da Erwin Axer al Teatr Współczesny. Il paese in cui si possono vedere parallelamente due spettacoli così belli e così diversi gli sembrava una favola. Questo ha prevalso su tutto⁴.

Voleva laurearsi a Roma con una tesi su Tadeusz Różewicz. Ma non ci riusciva molto, così Ripellino gli ha "suggerito" Witkacy. "Ho imparato a parlare polacco sui volumi della prima edizione polacca dei *Drammi* di Witkiewicz, curata da Konstanty Puzyrna"⁵, ha raccontato. Grazie al suo lavoro su Witkacy, ha conosciuto molte persone di teatro in Polonia. Soprattutto Janusz Degler e Bohdan Korzeniewski, che divenne un suo mentore, un Virgilio personale per il giovane straniero. Fu Korzeniewski, preside del dipartimento di regia della scuola di teatro di Varsavia, a convincere Pampiglione a studiare. Lo tentava; "In fondo, tu che sei italiano puoi fare molto per il teatro polacco, resta con noi"⁶. In seguito si scoprì che aveva un suo piano piuttosto egoistico nei riguardi del giovane italiano, ma glielo rivelò

ciò solo alla fine degli studi. Grazie al copione per registi del testo di *Iwony, księżniczki Burgunda* [Yvona, principessa di Borgogna] di Gombrowicz, Giovanni divenne il primo studente dell'Europa occidentale nella storia della scuola. Molto socievole, amichevole, "affascinante" – come veniva definito – divenne un po' la mascotte (questo termine compare nelle sue memorie) della comunità teatrale e il pupillo del rettore, che trovava in lui un interlocutore per parlare di letteratura francese e italiana, di cultura occidentale. Entrambi amavano le discussioni su Moliere.

Pampiglione ricordava che all'inizio del suo soggiorno in Polonia ha avuto tre "angeli custodi": oltre a Korzeniewski, Erwin Axer e Jerzy Grotowski, da cui è stato invitato per uno stage di tre mesi durante gli studi. "Il mio stage è stato così proficuo che al termine mi è stato offerto di entrare a far parte del compagnia. È stato un onore straordinario"⁷. Tuttavia, non accettò l'offerta perché, scrive, voleva finire gli studi e lavorare in modo indipendente. "Ho scelto di camminare creativamente in solitudine", ha detto. – Ho scelto la libertà"⁸.

L'incontro con Grotowski portò Pampiglione a voler scegliere uno dei testi di Beckett per il suo debutto alla regia. "Mai in vita mia!". – Si sarebbe indignato il preside Korzeniewski. "Sei italiano, quindi farai Goldoni!". E poi avrebbe aggiunto – "Lei insegnerà al teatro polacco la commedia dell'arte". "Ero stupefatto", ricorda Pampiglione, "perché non era questo il campo dei miei interessi letterari"⁹. A parte i ricordi di spettacoli visti in gioventù in Italia, soprattutto a Venezia, e la conoscenza del teatro di Strehler, Pampiglione non aveva alcuna esperienza della commedia dell'arte. Ma non aveva scelta. La missione fu formulata in modo categorico e fu indicato anche il luogo di inizio della missione, e del debutto del "missionario": il Teatr Dolnośląski di Jelenia Góra, un teatro di provincia nel sud-ovest della Polonia.

Sembra che questa "idea" di Korzeniewski fosse rischiosa, ma solo in apparenza, perché la questione è stata solidamente pensata a livello strategico. Certo, il teatro di Jelenia Góra era provinciale, ma con una certa leggenda, legata alla presenza nell'immediato dopoguerra di noti attori e registi che organizzavano il teatro nei cosiddetti Territori recu-

³ Ciosek (2007).

⁴ Miłkowski (2021).

⁵ Miłkowski (2021).

⁶ Ciosek (2007).

⁷ Ciosek (2007).

⁸ Ciosek (2007).

⁹ Ciosek (2007).



ill. 1. Carlo Goldoni *Voti di fanciulla*, Teatr Dolnośląski di Jelenia Góra, la prima 16 gennaio 1970. Foto: Stanisław Dukiewicz

perati dopo la guerra. Inoltre, la città si trova vicino a Breslavia, allora piena di fermento intellettuale e artistico. Jozef Kelera, il direttore artistico del teatro di Jelenia Góra, grazie ai suoi ampi contatti fece in modo che le produzioni del Teatr Dolnośląski non fossero viste solo dai critici di Breslavia, ma che vi giungesse anche da altre città. un pubblico importante e capace di formare opinione. Non fu quindi una coincidenza che la scuola di teatro di Varsavia vi inviasse due studenti di talento per preparare le loro prime regie in un teatro professionale. Era infatti più facile farsi notare lì che a Varsavia, Cracovia o Danzica. Insieme a Pampiglione, la compagna dello stesso corso di laurea di Giovanni, Małgorzata Dziewulska, vi diresse il suo spettacolo d'esordio che fu, guarda caso, proprio *Voti di fanciulla*. (ill. 1)

Lo spettacolo da Goldoni fu un grande successo. L'autorevole critico di Breslavia Tadeusz Burzyński rimase quasi senza parole per l'ammirazione, ammettendo addirittura di essere "incantato" della rappresentazione:

Se non sapessi che Giovanni Pampiglioni era italiano, l'avrei indovinato senza difficoltà, guardando lo spettacolo da lui diretto. (...) *Il servitore di due*

padroni di Jelenia Góra ribolliva, non si adattava al piccolo palco primitivo, si riversava sul proscenio, scorreva in platea. La gente di queste parti – non molto abituata a un teatro così sfrenato – dapprima mostrava una sorta di riserbo misto a imbarazzo, poi cominciava a sorridere, infine aientava i freni e si lasciava trascinare dall'elemento. (...) Pampiglione ha offerto [al pubblico] un teatro diverso, come non se ne vedevano da queste parti da molto tempo. Un teatro di intenso movimento, un teatro pieno di gag, un teatro semicircense, molto vivace, artistico ed estremamente divertente. Fedele alla tradizione della commedia dell'arte, ha sostituito i volti degli attori con delle maschere, e la mimica di un'espressione spesso limitata con i gesti e il "gioco" di tutto il corpo dell'attore, ottenendo effetti sensazionali¹⁰.

La recitazione degli attori è stata particolarmente apprezzata. Tuttavia, il successo della produzione merita di essere distribuito equamente. Il regista esordiente ha ricevuto un aiuto straordinario dal teatro nelle persone di eccellenti artisti: lo spazio è stato progettato da Andrzej Cybulski, già apprezzato

¹⁰ Burzyński (1970: 11).

zato scenografo fautore della tendenza della cosiddetta scenografia architettonica, un artista legato tra l'altro al teatro clandestino di Tadeusz Kantor. Leszek Czarnota, mimo-danzatore del sempre più famoso teatro di Henryk Tomaszewski, si è occupato del movimento scenico, mentre Bogdan Dominik, esperto nell'adattamento scenico e nella composizione di musica per il teatro, ha fornito il supporto musicale. Il lavoro su questo spettacolo è stato certamente – in un certo senso – insolito e pionieristico. Tutti erano insegnanti e allievi allo stesso tempo. Lo si può notare, ad esempio, nella costruzione del programma, che aveva anche lo scopo di preparare il pubblico a questa novità. Il programma comprendeva, un glossario di termini legati alla commedia dell'arte, la biografia di Goldoni e la traduzione di Kelera del testo autoriale del regista, in cui quest'ultimo si premurava di dire che infin dei conti non si sapeva bene come venisse rappresentata la commedia dell'arte...

Il debutto a Jelenia Góra fu talmente clamoroso e interessante che la direzione dell'allora molto in vista Teatr Polski di Breslavia, ovvero Krystyna Skuszanka e Jerzy Krasowski, si interessò immediatamente al giovane regista. Si trattava di una promozione molto significativa, di fatto si trattava di un salto verso la categoria più alta. La strategia di Korzeniewski funzionò alla grande.

Vi presento questi inizi in modo abbastanza dettagliato, perché sono stati – a mio parere – decisivi. Ciò che Pampiglione ha provato, sperimentato, testato allora, lo ha applicato e modificato nelle realizzazioni successive. Ecco come, dopo anni, lo aveva riassuntoriassumeva:

Sì. Da allora è iniziata la mia opera di divulgazione della commedia dell'arte in Polonia. E iniziano incontri meravigliosi con il teatro polacco a Varsavia, a Breslavia e in molte altre città. Ho assistito agli spettacoli di Swinarski, e in Italia a quelli di Strehler, e così è nato lentamente il mio teatro veneziano-mozartiano con elementi della commedia dell'arte. Era una variante polacca che mescolava la precisione di Grotowski, l'estetica e la sensualità della pantomima di Tomaszewski, l'ironia e la leggerezza di Swinarski e Strehler¹¹.

Al Teatr Polski di Breslavia, Pampiglione mise in scena ben quattro spettacoli in un anno e mezzo:

Caligola di Albert Camus (la prima il 27 novembre 1970), *Hodinový hoteliér* [Albergho a ore] di Pavel Landovský (il debutto il 6 marzo 1971), *Il Mostro Turchino* di Carlo Gozzi (la prima il 13 maggio 1971) e *Il Momolo Cortesan* di Carlo Goldoni (il debutto il 10 dicembre 1971). *Caligola* fu addirittura lodato per l'austerità della messa in scena (la scenografia ascetica di Wojciech Krakowski) e per la riflessione filosofica coerentemente sviluppata, mentre *Albergho a ore* – nonostante fosse la prima polacca – passò praticamente inosservato, ma Gozzi e Goldoni (come giustamente previsto da Korzeniewski!) attirarono nuovamente l'attenzione. Gozzi era (ed è tuttora) scarsamente conosciuto in Polonia, e di fatto era allora noto solo come autore di *Turandot*, e ciò in aggiunta alla messa in scena (in un certo senso) "canonica", presentata in Polonia dalla famosa compagnia di Yevgeny Vakhtangov nel 1969. Credo che, non volendo esporsi a confronti, Pampiglione abbia proposto la fiaba mai rappresentata *Il Mostro Turchino*. (ill. 2)

Poté farlo perché i testi di Gozzi apparvero in Polonia in nuove traduzioni e ricostruzioni di Joanna Walter (Pampiglione avrebbe usato le sue traduzioni per molto tempo). Ci sono due cose che hanno attirato l'attenzione dei critici in questa rappresentazione un po' poco ritmica e troppo lunga, come è stato giudicato. Innanzitutto, l'insieme, le azioni spontanee degli attori, che a volte sembrano quasi private. È stato persino suggerito che tale forma potrebbe essere un ottimo modo per riproporre l'improvvisazione, all'epoca assente dal palcoscenico polacco¹². La seconda questione riguardava la scenografia del debuttante Jan Polewka, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, allievo di Jonasz Stern e Andrzej Stopka. È stato scritto in una recensione:

A sostenere il regista e gli attori c'è la scenografia di Jan Polewka (al suo debutto) ben composta e utile alla situazione, semplice e allegramente "fantastica", con una rampa ripida in posizione centrale che crea naturalmente un "problema" giocoso per l'ingresso di ogni attore. Eppure, non si tratta affatto di uno spettacolo concepito in modo "acrobatico", anche se è molto delineato nei movimenti e nei gesti: nel tono, nell'espressione complessiva – sarà l'arguzia e il ludismo senza fretta di Pierrot piuttosto che l'esuberante arroganza

¹¹ Ciosek (2007).

¹² Kelera (1971).



ill. 2. Carlo Gozzi, *Il Mostro Turchino*, Teatr Polski di Wrocław, la prima 13 maggio 1971. Foto: Grażyna Wyszomirska

di Arlecchino. Questo tono serve proprio a legare insieme i vari strati fiabeschi – e questo è vicino a Gozzi, e ovviamente più vicino a Vakhtangov che a Meyerhold o Strehler¹³.

Sia Pampiglione che Polewka ricordano il periodo in cui hanno lavorato su *Il Mostro Turchino* come il periodo in cui due fratelli in arte si ritrovano. Li univano un senso dell'umorismo e uno stile simili, la commedia dell'arte veneziana e un teatro del grottesco filosofico prediletto da entrambi. In seguito produssero insieme 25 spettacoli. Anche fuori dalla Polonia.

Il Mostro Turchio, tuttavia, fu completamente oscurato pochi mesi dopo da *Il Momolo Cortesano* di Goldoni. La prima polacca (va notato che il testo non è mai stato rappresentato in Polonia in seguito), bissò il successo della messa in scena a Jelenia Góra de *Il servitore di due padroni*. È stato scritto che l'allestimento inebria per la sua esuberante allegria, il ritmo incalzante, il movimento, il rumore,

la recitazione brillante e la scanzonatura contenuta dal rigore dello stile.

Le scene si susseguono, i “fotogrammi” lampeggiano come in un film muto. Tutti i personaggi, monocromatici o multicolori, erano disegnati in modo molto chiaro. (...) A volte gli attori intrecciavano la realtà di Breslavia nelle loro battute e discutevano alla maniera di oggi. (...) Non mi sembra che questo rientri nella convenzione della traduzione. D'altra parte, si adatta come un guanto alle convenzioni dell'eccellente teatro d'attore di Goldoni, Momolo e Giovani Pampiglione¹⁴. (ill. 3)

Anche in questo caso, le recensioni hanno prestato molta attenzione agli attori. Pampiglione ha avuto la fortuna di incontrare nelle compagnie di Jelenia Góra e Breslavia attori non manierati, aperti ad andare al di là delle convenzioni, non timorosi dell'anonimato sotto la maschera, talentuosi nel movimento. Józef Skwark a Breslavia e Jan Peszek,

¹³ Kelera (1971).

¹⁴ Komorowska (1972: 19).



ill. 3. Carlo Goldoni *Momolo*, Teatr Polski di Wrocław, la prima 10 dicembre 1971. Foto: Grażyna Wyszomirska

che aveva appena iniziato il suo percorso teatrale, erano attori di questo tipo.

La strategia di Korzeniewski funzionò perfettamente: un debutto famoso in provincia, poi una città più grande ma con un buon teatro e infine l'obiettivo principale ossia la capitale:

Un italiano ben ambientatosi in Polonia, Giovanni Pampiglione, ha l'indiscutibile merito di assimilare le opere della letteratura del suo Paese al nostro teatro. Chi potrebbe farlo meglio di un connazionale di Goldoni e Gozzi? Chi potrebbe capire lo stile della commedia dell'arte meglio di un uomo che ha sentito la lingua di Arlecchino e Pantalone, Tartaglia e Smeraldina fin dall'infanzia? Dopo i successi di Jelenia Góra e Breslavia, è ora la volta di Varsavia¹⁵.

La prima del *Re Cervo* di Gozzi al Teatr Współczesny di Varsavia (il 10 novembre 1972) fu davvero un evento. Dal punto di vista artistico, naturalmente, ma anche sociale, indirizzato all'"intelighenzia" – il pubblico "sofisticato" di quel teatro. Le recensioni abbondavano, i critici facevano a gara per dimostrare quanto fossero esperti di letteratura

e teatro italiani. Il pubblico si divertiva meravigliosamente.

Raccomando caldamente ai lettori di *Kulisy* la rappresentazione del *Re Cervo* di Carlo Gozzi al Teatr Współczesny. In primo luogo, si tratta di una commedia di un eccellente maestro del Settecento, famoso in tutto il mondo e costantemente rappresentato su tutti i palcoscenici. In secondo luogo, lo spettacolo al Teatr Współczesny è stato diretto da Giovanni Pampiglione, un giovane regista, un italiano stabilito in Polonia, che sa far sentire brillantemente l'atmosfera del vecchio teatro italiano e allo stesso tempo è già riuscito a scoprire cosa piace al pubblico polacco. Nel complesso, si tratta di un meraviglioso spettacolo teatrale di cui il pubblico polacco è tanto assetato, realizzato ad alto livello culturale e interpretato dai migliori interpreti che si possano immaginare. Lo apprezzo perché ho visto le commedie di Gozzi molte volte su vari palcoscenici, anche italiani. Oltre all'ottima e sapiente regia e alla superba recitazione, considero anche le scene e i costumi di Jan Polewka (figlio di Adam) una grande rivelazione di questa produzione. Mi sembra che sia nato un nuovo talento scenografico". – ha scritto nientemeno che Marian Brandys¹⁶. (ill. 4)

Lo spettacolo è stato rappresentato 73 volte. Era – come era stato scritto – pieno di fascino, leggero, divertente, giocoso, recitato in maniera virtuosistica. Le battute erano celate nelle maschere e nei costumi, ma soprattutto nella capacità di usare una gestualità di convenzione, che si è rivelata un'altra risorsa degli attori e un'altra fonte di divertimento. Pampiglione non ha cercato di approfondire *Il Re Cervo*. Non ha dato alla rappresentazione il senso politico che si poteva trovare nel testo. Ha trattato la commedia come se fosse una favola poetica e sul programma di sala ha scritto una sua favola sull'incontro di Gozzi con Goldoni.

La produzione, che fu accolta molto bene, vista "da dietro le quinte" non sembrava affatto così. Il lavoro abbondava in situazioni conflittuali. Le stelle del teatro della capitale faticavano a trovare la loro strada nella compagnia, non tutti gli attori volevano recitare in maschere, altri ancora non amavano affatto i loro personaggi, così cercavano dare loro una caratterizzazione propria. Alcuni recensori lo hanno notato e hanno scritto: meravigliosi assolo di attori meravigliosi e molto amati, ma come se ciascuno di loro provenisse da un'estetica diversa.

¹⁵ Szydłowski (1972).

¹⁶ Brandys (1972).



ill. 4. Carlo Gozzi *Re Cervo*, Teatr Współczesny di Warszawa, la prima 10 novembre 1972. Foto: Edward Hartwig

Piotr Fronczewski, che era Truffaldino, è stato considerato il più vicino allo spirito della commedia dell'arte.

Stando a quanto detto da Pampiglione, il suo lavoro seguente doveva essere una messa in scena di *Una castroneria* di Milan Kundera al Teatr Sztuki, appena fusi con Teatr Rozmaitości. La prima non avvenne – *relata refero* Pampiglione – perché Kundera fuggì in Francia e la censura bloccò immediatamente i suoi testi. Ma... Kundera fugge in Occidente nel 1975, e siamo solo nel 1972.... È forse necessaria una leggenda per giustificare il fallimento artistico che fu la rappresentazione di *Le rane* di Aristofane diretta al posto di *Una castroneria*.

Per il sistema teatrale polacco, Pampiglione lavorò molto rapidamente. Scherzava sul fatto che stava introducendo in Polonia, oltre alla cultura italiana, uno stile di lavoro italiano – veloce, efficiente, efficace. Tuttavia, se guardiamo alle date delle prime dell'epoca, è difficile credere che questo fosse possibile.

Appena due mesi dopo *Le rane* (il 28 aprile 1973), il pubblico del Teatr Ziemi Krakowskiej di

Tarnów applaudì la prima mondiale dell'opera italiana anonima del XVI secolo *La Venexiana* (qui rappresentata come *Amore a Venezia*), tradotta appositamente per Pampiglione e per il teatro di Tarnów da Jerzy Adamski non in un polacco antico e stilizzato, ma in un linguaggio vivace e contemporaneo, con espressioni colloquiali prese dal gergo giovanile. Il pubblico è andato in delirio. I giornali hanno scritto che il teatro di Tarnów non ricorda una simile messa in scena, un simile evento. Nonostante le parole forti e le situazioni audaci – erotiche, piene di passione – il risultato è stato uno spettacolo leggero e divertente, che non ha oltrepassato nemmeno per un attimo i confini della decenza, della cultura, del buon umore e del buon gusto. Ancora una volta Polewka è stato molto apprezzato per le sue scenografie, Zygmunt Konieczny per le sue musiche e tra gli interpreti si è distinto il giovane e promettente attore Krzysztof Stroiński. (ill. 5)

Un mese dopo la prima di *Amore a Venezia*, a ritmo italiano, ha luogo a Tarnów la prima di *Amleto* di Shakespeare con la regia di..... Giovanni Pampiglione (il 31 maggio 1973 – scarseggiano le recensioni positive) e solo quattro mesi dopo il



ill. 5. *Amore a Venezia*, Teatr Ziemi Krakowskiej di Tarnów, la prima 28 aprile 1973. Foto: Tadeusz Płaszewski



ill. 6. Luciano Codignola, *Bel Ami e il Suo Doppio*, Teatr Powszechny di Warszawa, la prima 17 ottobre 1975. Foto: Jerzy Fedak

pubblico di Varsavia assiste alla sua terza produzione nella capitale. Questa volta il direttore del Teatr Powszechny, Zygmunt Hübner, acconsentì a un esperimento: il giovane regista italiano mise in scena la prima mondiale dell'opera dello scrittore italiano contemporaneo Luciano Codignoli, *Bel Ami e il Suo Doppio* (la prima il 17 ottobre 1975). Grande cast, grande palcoscenico. L'esperimento non riesce del tutto. Le recensioni risparmiano il regista, criticando molto però il direttore per la sua scelta letteraria. Anche l'interprete dei due ruoli principali, Wojciech Pszoniak, è stato criticato in quanto inadatto ai detti ruoli. "Un'opera sbagliata, un onesto lavoro di recitazione, e un argomento per la conversazione del tutto fuori tema", scrisse Elżbieta Wyśńska¹⁷ (ill. 6).

Il dibattito a Varsavia era ancora in corso quando, appena un mese dopo *Bel Ami*, Pampiglione torna a Tarnów e "lancia" *Il Bugiardo* di Goldoni (la prima il 6 dicembre 1975). La stampa è entusiasta:

Pampiglione comprende perfettamente la commedia dell'arte. Da qui non solo la fedeltà esteriore a questa convenzione, le mezze maschere e i costumi adeguati, disegnati con gusto da Jan Polewka, ma anche la leggerezza e la grazia con cui gli attori pronunciano le loro singole battute. Pampiglione li ha guidati con grande abilità, dimostrando che un regista può preparare uno spettacolo elegante e ben recitato anche con una compagnia più fragile¹⁸ (ill. 7).

Andrzej Grabowski nel ruolo del protagonista è stato particolarmente apprezzato: "Era convincente, ammetteva le sue bugie in modo disarmante; si capiva che tutti erano disposti a perdonarlo per queste bugie". Tutto ciò ha fatto nascere sentimento di grande orgoglio: il teatro di Tarnów ha di nuovo in repertorio una produzione che può presentare anche al di fuori della provincia! Pampiglione tornerà a *Il Bugiardo* altre due volte.

I successi di Tarnów non si ripeterono a Opole, dove appena due mesi dopo la prima de *Il bugiardo*, Pampiglione ripropose, in una versione leggermente modificata, *La Venexiana* al Teatr im Kochanowski (la prima il 28 febbraio 1976), e poi mise in scena il *Don Giovanni* di Molière (8 aprile 1976) a ritmo olimpico. Non è stato scritto nulla di buono su questi spettacoli.

¹⁷ Wyśńska (1975).

¹⁸ Szydłowski (1976).



ill. 7. Carlo Goldoni *Il Bugiardo*, Tarnowski Teatr im. Ludwika Solskiego di Tarnów, la prima 6 dicembre 1975. Foto: Wojciech Plewiński

Il primo capitolo della presenza di Giovanni Pampiglione in Polonia, durata diciassette anni durante i quali ha prodotto quattordici spettacoli – due dei quali anche in versione televisiva – si chiude con la prima de *Il Bugiardo* (il 11 dicembre 1981) al Sary Teatr di Cracovia. Tutti sanno cosa rappresentasse allora lo Sary Teatr e quale onore fosse essere invitati a lavorarci. L'apice dei sogni e delle ambizioni di molti registi. Sono rimasta sorpresa nel constatare che negli archivi dell'Istituto del Teatro di Varsavia non c'è una busta contenente le recensioni di questo spettacolo. Nel museo digitale dello Sary Teatr ho trovato solo una breve nota di Stanisław Kaszyński dal festival di Kalisz del 1982:

Pampiglione cercò di ricostruire le regole del gioco che si applicavano alla commedia dell'arte, quindi fece risorgere lo stile della vecchia commedia italiana e la sua aura. E questo gli riuscì. Forse perché ha ripristinato solo elementi di recitazione di questa grande tradizione; non stavamo assistendo a una ricostruzione museale¹⁹ (ill. 8).

Ma in fondo è chiaro. La legge marziale, imposta due giorni dopo la prima de *Il Bugiardo*, distolse l'attenzione di tutti dagli spettacoli teatrali verso eventi completamente diversi. Dopo la sospensione dei teatri, la commedia riprese e fu poi rappresentata altre 340 volte. Immagino che in qualche modo abbia fatto rima – forse anche contro le intenzioni del regista – con la realtà. Il grande bugiardo Lelio era Tadeusz Bradecki. L'inserito al programma di sala de *Il Bugiardo* fu il primo numero di "Diariusz starego Teatru" con una conversazione tra Anna Stafiej e il regista sul lato speculare del suo lavoro, ovvero la promozione della letteratura e del teatro polacchi in Italia. Di questo si parlerà nell'episodio seguente di questo racconto.

Pampiglione lascia la Polonia il 12 dicembre 1981. Tornerà nel 1986, ma saranno una Polonia e un teatro completamente diversi.

¹⁹ Kaszyński (1982: 16).



ill. 8. Carlo Goldoni *Il Bugiardo*, Stary Teatr di Kraków, la prima 11 dicembre 1981. Foto: Wojciech Plewiński

Bibliografia

- Brandys 1972 = Marian Brandys, *Kulisy* (1972, 26.11).
 Burzyński 1970 = Tadeusz Burzyński, „Dwa debiuty”, *Teatr* 5 (1970: 11).
 Ciosek 2007 = Jolanta Ciosek, „Zanim zniknę”, *Dziennik Polski* 239 (2007, 13.10).
 Kaszyński 1982 = Stanisław Kaszyński, „W Kaliszu po raz dwudziesty drugi”, *Teatr* 1 (1982: 16).
 Kelera 1971 = Józef Kelera, „Suplement. Po sezonie. Błękitny potwór”, *Odra* 9 (1971).
 Komorowska 1972 = Małgorzata Komorowska, „Goldoni, 'Momolo' i Pampiglione”, *Teatr* 3 (1972: 19).
 Miłkowski 2021 = Tomasz Miłkowski, „Serce nad Warszawą”, *Stolica* 9 (2021).
 Polewka 2022 = Jan Polewka, „Terminus Venezia – Roma”, *Teatr* 1 (2022: 31).
 Prządka 2004 = Ewa Prządka, „Giovanni in Kraków”, *Kaleidoscope* 40 (2004).
 Szydłowski 1972 = Roman Szydłowski, „Bajka dla dorosłych”, *Trybuna Ludu* 324 (1972, 20.11).
 Szydłowski 1976 = Roman Szydłowski, „Komedia dell'arte”, *Trybuna Ludu* (1976, 6.02).
 Wyśińska 1975 = Elżbieta Wyśińska, „Bel-Ami i jego autor”, *Kultura* 46 (1975).

Giovanni in Poland

Theater and opera director, set designer, actor and translator Giovanni Pampiglione died on November 15, 2021 in Rome. He was 77 years old. In many memories, he was given the title of “ambassador of Italian culture in Poland and Polish culture in Italy”. Not without reason. He traveled between Warsaw, Rome, Wrocław and Krakow for 53 years. He didn’t have to choose. He had two homelands that he combined in his heart without any problems – the one by birth and the one by choice.

The young Italian’s Polish theater “adventurous affair” apparently began by accident, at the Faculty of Literature and Philosophy of the University of Rome. Instead of a lecture by Professor Angel Maria Ripellin about avant-garde Russian poets, he listened to a reading of a Polish comedy – *Śluby panieńskie* by Aleksander Fredro, prepared by students of Slavic studies. “It was a discovery of a world that was enchanted for me”, he wrote. And although he didn’t speak Polish at that time and knew almost nothing about Poland, he accepted the invitation to a month-long stay funded by “Polonicum” of the University of Warsaw. It was 1964. He lived in Dziekanka (Student House), participated in meetings students, jazz concerts. He fell in love with Polish culture and people.

He wrote his master’s thesis about Witkacy. He studied directing at the State Theater School in Warsaw. Dean Bohdan Korzeniewski gave him the task of instilling commedia dell’arte in Polish theater. And he tried to do it. He prepared 38 performances in Polish drama and opera theaters, teaching actors the technique and understanding of Italian art.

He translated Venetian comedies into Polish and vice versa – he made Italian readers familiar with Herbert’s poems, dramas by Bruno Jasieński, Witkacy, Sławomir Mrożek and Krasiński’s *Un-Divine Comedy*. He encouraged and inspired Polish translators to reach for contemporary Italian literature.

He was committed to promoting Polish theater in the world – he was the creator and leader of the Atelier di Formia International Theater Institute, which dealt with issues of contemporary 20th century dramaturgy, mainly Polish, as well as Italian theater in Poland – as the founder and director of the “Dico Cracovia” Festival (in 1995 and 1997), promoting contemporary Italian drama. In 2004 he received the Award. Stanisław Ignacy Witkiewicz awarded by the Polish ITI Center “for outstanding achievements in promoting Polish theater culture in the world”.

A lot for one life, two homelands and a restless heart.