



La religione nel teatro polacco contemporaneo fra tradizione e rivolta

Religion in Contemporary Polish Theatre Between Tradition and Revolt

Giulia Olga Fasoli

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

La Chiesa ricopre ancora un ruolo di primo piano in Polonia per quanto riguarda questioni politico-sociali, mentre la società polacca sembra sempre meno disposta ad accettarne il ruolo di guida, vissuto come un'imposizione anacronistica. In questo articolo si osserva come lo scontro con l'autorità religiosa avvenga di frequente sui palchi dei teatri polacchi, che sono da sempre un luogo privilegiato per riflettere sull'identità del Paese. A fronte di un rapporto conflittuale con l'autorità religiosa, si vuole tuttavia approfondire anche il perdurare di un profondo senso del sacro che è testimonianza di un dialogo ancora vivo con la tradizione romantica e che si esprime nelle forme di un teatro rituale che in Polonia ha dimostrato di essere ancora fecondo. | The Church still plays a leading role in Poland with regard to political and social issues, while Polish society seems less and less willing to accept its leadership role, seen as an anachronistic imposition. In this article I observe how the clash with religious authority frequently occurs on the stages of Polish theatres, which have always been a privileged place to reflect on the identity of the country. In the face of a conflictual relationship with religious authority, however, I also intend to focus on the persistence of a profound sense of the sacred. This testifies a still vivid dialogue with the romantic tradition, which is expressed in the forms of a ritual theatre that in Poland proved to be still fruitful.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

teatro polacco contemporaneo, religione, censura, teatro rituale, post-1989 | *contemporary Polish theatre, religion, censorship, ritual theatre, post-1989*

Bóg stworzył teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół
Dio creò il teatro per coloro che non si accontentano della Chiesa
Juliusz Osterwa¹

All'interno del panorama europeo degli ultimi trent'anni stiamo assistendo a un radicale ritorno della religione in tutte le sue manifestazioni fino ai fondamentalismi più radicali. In questo rinnovato clima culturale e sociale in costante sviluppo, la Polonia si inserisce in maniera a nostro avviso estremamente interessante, costituendo un punto di vista

privilegiato per osservare delle mutazioni all'interno della società e della politica comuni a molti altri Stati, ma che forse in questo Paese risultano ancora più evidenti perché portate alle loro estreme conseguenze.

Che la Polonia sia uno stato profondamente cattolico è confermato dal forte indirizzo preso in questa direzione dal Paese a partire dalla caduta dell'Unione Sovietica in poi. La ragione di uno sviluppo in questo senso va ricercata anche dall'enorme peso avuto da Karol Wojtyła, divenuto papa nel 1978, il quale giocò un ruolo essenziale nell'opposizione al regime sovietico, portando la Polonia, che fino ad allora era per tutti un "paese lontano", pressoché sconosciuto (come il resto dell'Europa oltrecortina), al centro del dibattito politico a livello europeo. In quegli anni la Chiesa in Polonia divenne baluardo di libertà e identità nazionale, contrapposta al duro regime totalitario subito dal Paese; è così che, dopo la caduta dell'Unione Sovietica, emerse una Chiesa polacca forte e vittoriosa. In confronto a quest'ultima la Chiesa cattolica in occidente sembrava decisamente più debole e secolarizzata e di conseguenza la Chiesa polacca si assunse il ruolo di promuovere l'evangelizzazione nel continente (Samerek 2009: 551).

Fino ai primi anni duemila il clero polacco si trovava sospeso tra correnti conservatrici che non vedevano di buon grado l'ingresso della Polonia nell'Unione Europea (avvenuto nel 2004) e fasce cosiddette liberali che al contrario intravedevano in questo un'occasione per la Polonia di giocare un ruolo di rilievo all'interno del panorama politico (Samerek 2009: 551). Quest'ultimo punto di vista veniva a trovarsi in linea con la visione di Karol Wojtyła, il quale aveva mutuato dal poeta e filosofo russo Vjačeslav Ivanov la metafora dei "due polmoni", occidentale e orientale².

Dopo la morte di Wojtyła, occorsa nell'aprile del 2005, la Chiesa in Polonia dovette ritrovare un proprio assestamento e lo fece entrando con sempre più ingerenza nella politica interna del Paese, causando dure reazioni da parte della società civile, sempre meno incline a subirne i dettami.

Ripercorrere lo scenario politico-sociale consente di chiarire il contesto nel quale si inserisce il discorso portato avanti da un certo tipo di arte che cerca di confrontarsi, e spesso di scontrarsi, con questioni inerenti alla tematica religiosa e al sacro in senso più ampio. A fronte di un rapporto conflittuale con l'autorità religiosa, infatti, sembra interessante approfondire anche il perdurare, nella cultura polacca e in particolare all'interno del teatro, di un profondo senso del sacro che è testimonianza di un dialogo ancora vivo con la tradizione romantica. In un'ottica sostanzialmente anti-avanguardista, al centro di molte esperienze teatrali contemporanee

si colloca la ricerca di un teatro che si faccia ancora sede del rito. Con questa espressione ci riferiamo a una tipologia di teatro ben precisa che verrà approfondita più avanti, e che è stata spesso interpretata dagli artisti che vi si sono accostati come una sorta di veicolo per l'autorivelazione, simile al "lavoro su sé stessi" di Konstantin Stanislavskij (Salata, Kornas 2022: 291).

Tuttavia, prima di indagare le peculiarità del teatro rituale, sembra opportuno inserirne gli sviluppi nel più vasto panorama teatrale contemporaneo polacco che si confronta con la tematica religiosa, nell'ottica di fornire una prospettiva più ampia, per quanto non esaustiva, di questo genere di rappresentazioni. Per questa ragione affronteremo di seguito alcune problematiche riguardanti in primo luogo i rapporti fra teatro, politica e religione.

Prendendo in esame l'arco di tempo che segue la caduta del Muro e arriva fino ai nostri giorni, dobbiamo ancora tener presente il rinnovato contesto politico e sociale dispiegatosi in Polonia nel post '89. Gli anni immediatamente successivi al crollo dell'Unione Sovietica si rivelarono sorprendentemente poco produttivi sul versante teatrale; conseguenza di ciò era in parte la profonda crisi del teatro seguita all'introduzione della legge marziale del 1981 che comportò una forte riduzione dei fondi destinati al teatro, lo scioglimento di numerose compagnie, nonché un inasprimento della censura (Popiel 2007: 135). Il teatro polacco dopo il 1989 si trovava in un periodo di ricerca di nuove forme ed espressioni, nel tentativo di "ritrovare nuovi campi artistico-letterari, liberi dagli obblighi nazionali-risorgimentali" (Popiel 2007: 136); tuttavia tale fase di ricerca avrebbe dato suoi frutti solo molto più tardi. Privo del ruolo antagonista che ricopriva nei confronti del regime, il teatro polacco (che per paradosso veniva finanziato proprio dallo stesso regime cui si opponeva), veniva a trovarsi privo del suo fondamentale ruolo sociale.

All'alba del rinnovato assetto politico, non era solo la posizione nei confronti della Chiesa a risultare problematica all'interno del teatro in Polonia: in occasione delle prime libere elezioni parlamentari, tenutesi nel 1989, numerosi artisti presero parte attiva alla scena politica, supportando il radicale cambiamento in atto. Tuttavia tale coinvolgimento politico non ebbe ripercussioni significative sulla scena teatrale, rimanendo circoscritto alla dimensione privata dei singoli artisti (Krakowska, Niziołek 2022: 265). Il teatro sembrava d'un tratto volersi liberare da qualsiasi connotazione politica, dimostrando un'ostentata apoliticità e insieme la volontà di compiacere le esigenze del neoliberalismo (Krakowska, Niziołek 2022: 265).

La critica teatrale Dobrochna Ratajczakowa sottolinea la discrepanza fra un contesto socio-politico del tutto rinnovato e l'immobilismo del teatro dell'epoca, che nella prima stagione successiva alle libere elezioni si presentava in maniera del tutto simile agli anni precedenti:

Jesienią nowy rząd stanął do pracy niemal jednocześnie z teatrem. Tyle tylko, że teatr nie był nowy. Nie był nawet inny. Stało się tak niezależnie od zmienionej sytuacji, która pojawiła się przed nim jako swoiste wyzwanie i nadeszła pod hasłem wolności i pieniędzy. A może raczej odwrotnie – pieniądze i wolności. Przy czym te pierwsze miały stanowić gwarancję dla tej drugi. Tak się jednak złożyło, że do chwili obecnej teatr ani nie zdobył pieniędzy, ani nie zyskał wolności (Ratajczakowa 2006: 428)³.

L'avvento della nuova compagine politica si delineò dunque, secondo Ratajczakowa, come una sfida per il teatro polacco, che tentava così di trovare una propria strada verso l'indipendenza politica ed economica, tuttavia ancora oggi lontane dall'essere raggiunte.

Dopo la fine della censura e a fronte della fiducia riposta in una nuova drammaturgia che si facesse portavoce del nuovo contesto socio-culturale, si scoprì ben presto che da questo punto di vista il panorama era piuttosto desolante. Ratajczakowa vide forse per questa ragione “una dimensione simbolica” nel gesto del drammaturgo e poeta Tadeusz Różewicz di reinterpretare il suo capolavoro del 1960, *Kartoteka* [Cartoteca], spettacolo-simbolo della svolta del '56 e che rappresentava il disorientamento della società polacca del dopoguerra, facendone nel 1992 una *Kartoteka rozrzucona* [Cartoteca sparpagliata] (Popiel 2007: 135). Più che di uno spettacolo organico, si trattava infatti di dodici prove aperte per la regia dello stesso Różewicz, che miravano a rappresentare ancora una volta una profonda svolta politica e sociale avvenuta nel Paese. Il linguaggio teatrale utilizzato per queste prove sceniche diverrà programmatico: vi è un uso preponderante del linguaggio pubblicitario come di quello giornalistico, alternato a improbabili discorsi politici, il tutto volto a rappresentare lo smarrimento di una società delusa che ha perso ogni valore e riferimento culturale e che per l'appunto appare “sparpagliata”.

Tomasz Kireńczuk, già curatore del Dialog Festival di Breslavia e attualmente direttore del Santarcangelo Festival, in un'intervista di qualche anno fa ripercorreva le difficoltà incontrate dal teatro polacco dopo il 1989, riconoscendo come problematica principale, riguardante il futuro della società polacca, proprio il rapporto con la Chiesa:

I Polacchi sono stati divisi dalla storia (per via dei loro diversi atteggiamenti individuali nei confronti del partito comunista, dei diversi punti di vista sulle relazioni tra polacchi ed ebrei e sulla questione della partecipazione dei Polacchi all'Olocausto), dal presente (per via del loro atteggiamento difforme nei confronti di Lech Wałęsa, della valutazione delle riforme economiche e del processo di *lustracja*) e anche dal futuro (e dicendo ciò mi riferisco al dibattito sulla funzione e il ruolo della Chiesa nello Stato, alle posizioni dell'opinione pubblica nei confronti dell'aborto, alle relazioni con i popoli vicini, soprattutto con i russi, i tedeschi, i lituani e gli ucraini). Il Teatro, che non era in grado di includere tutti questi temi nell'ambito dei suoi interessi, si è automaticamente distanziato da una realtà che non era in grado di sviscerare, e ha poi impiegato moltissimi anni per tornare al centro del dialogo sociale (Pirri 2015).

Se negli anni successivi alla svolta del 1989, dunque, il teatro stentava a trovare un terreno fertile sul quale affrontare la tematica politica in senso ampio e in particolare il discorso attorno al ruolo della Chiesa nella società, negli ultimi anni la situazione sembra essere mutata. Kireńczuk colloca la svolta del teatro polacco degli ultimi trent'anni attorno al 1997 "grazie a una generazione di registi nati negli anni Ottanta, fine Settanta (Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Anna Augustynowicz, Jan Klata), che si sono formati dopo il regime comunista e che non nascono nel problematico contesto storico-politico-sociale del tramonto del comunismo" (Pirri 2015). Sottolinea poi l'importanza del proliferare, negli ultimi anni, di realtà indipendenti e private, come il teatro da lui diretto per molti anni a Cracovia, il Teatr Nowy (oggi Teatr Nowy Proxima, diretto da Piotr Sieklucki). Proprio sul palco di questo piccolo teatro vengono rappresentati non di rado spettacoli ritenuti controversi, come *Kora. Boska* [Kora. Divina], per la regia di Katarzyna Chlebny, che ha suscitato di recente intensi dissapori nella destra cattolica.

Protagonista dello spettacolo è la cantante rock Kora Jackowska, scomparsa nel 2018, della quale si immagina l'incontro in paradiso con le tre Madonne di Częstochowa, di Fatima e di Guadalupe. Nello spettacolo la Madonna si rivela nel suo volto più umano, mostrando al pubblico il suo dolore di donna:

– Miałam 12 lat i nikt mnie nie pytał o zdanie! Oto panna pocznie i porodzi syna, nie bój się, Maryjo, znajdziesz łaskę u Pana! Myślicie, że nie bolało? dopytuje rozgoryczona Matka Boska Częstochowska. – Jestem dzieckiem

niepokalnym, a tak bardzo pokalnym – wtóruje jej Matka Boska Fatimska (Gruszecka 2021)⁴.

Come nota Marta Gruszecka di *Gazeta Wyborcza*, queste parole pronunciate sulla scena suscitano una forte reazione emotiva nel pubblico; pensiamo, infatti, che sono ancora in atto (sebbene non con la frequenza e con la partecipazione del 2016 o del 2020) le proteste organizzate dal movimento per i diritti delle donne *Strajk Kobiet* a seguito della decisione del Tribunale Costituzionale polacco di vietare l'aborto anche in caso di gravi malformazioni del feto o di pericolo di vita per la madre (decisione che ad oggi ha già causato la morte di almeno due ragazze nel Paese). Nonostante il notevole successo di pubblico, nel dicembre 2021 il portale Polonia Christiana ha accusato lo spettacolo di blasfemia e ha persino lanciato una petizione contro il *Teatr Nowy* al riguardo. Il Ministero per i Beni Culturali polacco ha accolto tale petizione annunciando, il 17 gennaio 2022, che il *Teatr Nowy* non avrebbe ricevuto alcun tipo di finanziamento. La compagnia si è vista così negare fondi ministeriali per alcuni programmi che porta avanti oramai da anni, persino per il progetto per l'infanzia "Teatr Nowego Widza" [Teatro del Nuovo Spettatore], per cui otteneva di consueto fino a 150.000 złoty l'anno. Il direttore Piotr Sieklucki non ha dubbi sul fatto che si tratti di una censura mirata contro il teatro proprio a causa dello spettacolo *Kora. Boska*.

Già nel 2012 la stessa Katarzyna Chlebny aveva portato in scena lo spettacolo *Macabra Dolorosa*, nel quale veniva affrontato il tema dell'infanticidio partendo da un fatto di cronaca e rovesciando il punto di vista dello *Stabat Mater*, al quale si fa esplicito riferimento fin dal titolo, in una messinscena che assume tratti ben lontani da quelli di una lamentazione e che anzi porta sul palco la fascinazione del male e dell'orrore⁵. All'epoca, tuttavia, le critiche della destra cattolica non sfociarono in ripercussioni gravi come quelle occorse quest'anno per *Kora. Boska* e ciò rivela, a nostro avviso, come nel corso degli ultimi dieci anni la censura del governo (di frequente istigato dalle alte cariche del clero polacco) si sia intensificata fino ad avere delle ripercussioni molto pesanti in ambito artistico. Ancora più grave sembra ciò che sta avvenendo al *Teatr im. Słowackiego* di Cracovia, dove nel febbraio del 2022 è stata indetta una procedura col fine di sospendere il direttore Krzysztof Głuchowski dal proprio ruolo dopo essersi rifiutato di eliminare dalla programmazione del teatro lo spettacolo *Dziady* [La festa dei morti] di Maja Kleczewska, ritenuto offensivo e antipatriottico (Pitoń 2022).

In un interessante volume del 2010 che ripercorre i vent'anni del teatro polacco successivi al 1989, Iga Gańczarczyk si chiede se possano ancora esistere dei tabù nel teatro polacco contemporaneo (Gańczarczyk 2010: 369-380). Gańczarczyk sembra propendere per l'idea che il pubblico polacco sia ormai avvezzo a un tipo di teatro che intende provocare i suoi spettatori e non ne sia affatto sconvolto; riconosce Marian Pankowski quale predecessore di questo genere, che in Polonia ha raggiunto il suo apice negli anni Novanta con gli spettacoli di Krzysztof Warlikowski e più tardi di Jan Klata. A nostro avviso non è forse adatto parlare di tabù, e in questo senso siamo d'accordo con la conclusione a cui giunge Gańczarczyk, sebbene vi sia ancora una notevole difficoltà da parte del teatro di affrontare alcuni temi e di svincolarsi di conseguenza dall'autorità della Chiesa, la cui censura, come abbiamo visto, si è fatta ancora più intensa negli ultimi anni. Il teatro sembra in un certo senso riflettere quanto avviene nella società polacca, che assiste attonita a una serie di provvedimenti omofobici (pensiamo, per citare solo un esempio, alle "zone libere da LGBT" proclamate nel Paese e a causa delle quali l'Unione Europea ha timidamente minacciato delle sanzioni) o volti a ledere i diritti delle donne, provvedimenti dai quali nessuno, se non una netta minoranza, si sente rappresentato. È importante sottolineare come la stretta del governo polacco retto dal partito di Jarosław Kaczyński, il PiS (acronimo di *Prawo i Sprawiedliwość*, ovvero "Diritto e Giustizia"), abbia naturalmente un intento politico, volto a reprimere la forte apertura in senso europeista verso cui il Paese aveva iniziato ad avviarsi dalla fine degli anni Novanta.

Emanciparsi dall'egemonia della Chiesa è stato fino a oggi tanto difficile (se non del tutto impossibile) al punto che affrontare temi quali la religione e l'oppressione reale e simbolica della Chiesa cattolica è diventata per molti artisti la misura del loro impegno politico (Krakowska, Niziołek 2022: 263).

Una delle critiche più dure mosse negli ultimi anni alla Chiesa polacca è da individuare in alcuni passi dello spettacolo *Klątwa / The Curse* [La maledizione] per la regia del croato Oliver Frlić, andato in scena nel 2017 al Teatr Powszechny di Varsavia; in una scena, per esempio, un attore abbatte con una motosega un'enorme croce di legno, simbolo della visione mitica dell'identità polacca (Krakowska, Niziołek 2022: 263).

In una recente intervista ancora a Tomasz Kireńczuk, questi ripercorre la vicenda dello spettacolo, che ha suscitato moltissimo scalpore in Polonia (Frigerio, Kireńczuk 2021). *Klątwa / The Curse* è basato sul testo del celebre

drammaturgo polacco di fine Ottocento-inizio Novecento, Stanisław Wyspiański, ambientato in una campagna di provincia colpita da una terribile siccità. Il prete del villaggio, nel testo di Wyspiański, attribuisce la colpa agli abitanti spiegando che la piaga è causata dai loro peccati; tuttavia i contadini non sono ben disposti a riconoscere i propri torti e credono al contrario che la piaga sia causata dal comportamento del prete che intrattiene una relazione con la sua giovane governante, dalla quale ha avuto due figli. Il tragico epilogo del dramma vedrà la giovane governante ormai uscita di senno lanciare i suoi due bambini nel fuoco come sacrificio per placare la piaga ricaduta sul villaggio; gli abitanti si scagliano su di lei lanciandole sassi fino ad ucciderla, mentre il prete assiste alla scena senza fare nulla.

Frjić, nel portare in scena questo dramma, lo ha adattato alla contemporaneità affrontando il tema della pedofilia all'interno del clero polacco e delle responsabilità della Chiesa cattolica nella situazione politica odierna, in Polonia. Come afferma Kireńczuk:

ovviamente questo lavoro sollevò un grande polverone a livello politico e il Ministro per i Beni Culturali affermò che non voleva che fosse messo in scena e che non avrebbe finanziato alcun teatro o festival che ospitasse Frjić. Il suo fu un attacco personale a un artista. A quel punto, però, io avevo già visto lo spettacolo e lo avevo trovato interessante sia dal punto di vista artistico che politico, anche perché in un Paese così cattolico e carico di problemi come la Polonia, dove la Chiesa detiene un potere enorme, sembrava importante invitare un regista straniero in grado di parlare di noi e delle nostre problematiche – dato che nessun artista polacco osava affrontare tali argomenti. Perciò, ancora prima che scoppiasse lo scandalo, io avevo già deciso di ospitare lo spettacolo al Dialog – Wrocław International Theatre Festival nell'edizione del 2017 (Frigerio, Kireńczuk 2021).

È interessante quanto affermato da Kireńczuk a proposito della difficoltà per un regista polacco di affrontare problematiche del genere e della conseguente necessità di uno sguardo esterno; ancor più rilevante pare inoltre la decisione di Frjić, che è di origine croata, di rifarsi a un testo classico della tradizione drammaturgica polacca reinterpretandolo alla luce della contemporaneità di quel Paese, mostrata nelle sue declinazioni più abiette, e andando a mettere in scena un argomento ancora molto sensibile in Polonia⁶. La decisione di ospitare *Kłątwa* al Dialog Festival di Breslavia comportò il ritiro del finanziamento che il Ministero per i Beni Culturali

aveva già stanziato per il festival a sole tre settimane dall'inizio della manifestazione. Kireńczuk decise così di cancellare l'intero programma degli spettacoli prodotti in Polonia mantenendo solo quello di Frljić, che sarebbe stato coperto dalla vendita dei biglietti. A tutto ciò seguì un'enorme mobilitazione da parte di tutto l'ambiente artistico, fu istituito un *crowdfunding* e la situazione si risolse in tempi brevi, arrivando a coprire l'intero importo dei fondi inizialmente stanziati dal Ministero (Frigerio, Kireńczuk 2021).

Le difficoltà peraltro non riguardarono solo il finanziamento economico, ma anche una serie di proteste di fronte al Teatr Powszechny da parte di movimenti di estrema destra che tentarono di impedire l'accesso al teatro, per contrastare le quali dovette intervenire la polizia. Allo spettacolo si imputava di avere offeso i sentimenti religiosi e la tradizione della Chiesa cattolica (durante lo spettacolo campeggiava una statua di Karol Wojtyła con un cartello appeso al collo che recitava "difensore dei pedofili"), ragion per cui fu persino richiesto di inasprire le leggi per la protezione dei sentimenti religiosi. Le proteste proseguirono finché nel dicembre del 2017 un dipendente del Teatr Powszechny venne aggredito con una sostanza tossica (Mrozek 2020).

Da quanto esposto risultano evidenti le problematiche relative alla messinscena di un certo tipo di teatro che si scagliò in maniera diretta contro la Chiesa a partire dalla contemporaneità e, spesso, da fatti di cronaca. Non stupisce, dunque, che simili spettacoli siano ancora piuttosto rari all'interno del panorama teatrale polacco e che uno spettacolo come *Kłątwa*, così immerso nella realtà polacca, pur nei suoi risvolti più negativi, sia stato realizzato da un regista non polacco.

Parallelamente alla tipologia di teatro fin qui esposta, si vuole ora dar conto dell'esistenza di un altro filone di spettacoli, che affrontano la questione religiosa da un diverso punto di vista, ponendosi in un certo senso in dialogo con la tradizione romantica, che in Polonia ha avuto ampia risonanza fino ai nostri giorni; celebre è infatti la tesi di Maria Janion che individuò nel romanticismo un paradigma culturale che sopravvisse ben oltre l'Ottocento, risultando ancora vivo nel periodo sovietico e che forse persiste tuttora (Janion 2000: 25-ss).

Per romanticismo in questo contesto si intende una delle definizioni proposte dal filosofo Władysław Tatarkiewicz, per il quale si tratta di "una credenza nella natura spirituale dell'arte. Le questioni spirituali ne sono il tema, il contenuto, l'oggetto. Nelle parole di Brodziński: 'Per Omero tutto era carne, per i nostri romantici tutto è spirito'" (Tatarkiewicz 1971: 4).

Guardando alle produzioni teatrali dei più noti registi contemporanei potrebbe stupire l'elevata presenza di rivisitazioni di classici della drammaturgia di epoca romantica. Tuttavia, per spiegare come mai il paradigma romantico sia ancora a tal punto vivo in Polonia, sembra opportuno citare quanto affermato dalla studiosa Krystyna Jaworska:

“[...] il romanticismo viene fatto coincidere con lo spirito patriottico e con l'amore per la libertà, per cui evidenzia il filo che lega ad esso la lotta clandestina della Seconda guerra mondiale e poi Solidarność e non si tratta di forzature, in quanto in effetti la simbologia romantica rinasceva con la rinascita dei problemi. I due elementi identificati come cruciali sono in effetti comuni a tutti gli autori del periodo. È importante intendersi però sul loro significato. Il patriottismo non deve essere confuso con il nazionalismo: l'identità a cui si riferisce è identità culturale (spirituale, nella terminologia romantica) e non etnica o religiosa. Il rifiuto di un concetto “di sangue” della nazione viene per altro più volte manifestato nelle opere di Mickiewicz” (Jaworska 2009: 79).

Dunque, come afferma Jaworska, “la simbologia romantica rinasce con la rinascita dei problemi”, ed è così ancora oggi, a dimostrazione di quanto la cultura polacca porti avanti un dialogo vivo con la tradizione romantica. Di conseguenza non deve stupire che all'alba delle proteste del '68 polacco fu proprio la rappresentazione di un dramma di Adam Mickiewicz, *Dziady* [La festa dei morti], nel quale la lotta allo zar tiranno si fonde alla rivolta del protagonista a Dio che rimane silente di fronte alle pene del popolo polacco, a dare il via alle manifestazioni. E ancora oggi *Dziady* è un dramma con il quale in molti sentono la necessità di confrontarsi, da Michał Zadara, giovane regista polacco che nel 2016 ne portò in scena una rappresentazione di dodici ore, al lituano Eimuntas Nekrošius che a *Dziady* dedicò il suo ultimo lavoro, alla già citata Maja Kleczewska, la cui rappresentazione di *Dziady* del 2021 ha messo nuovamente in moto il sistema della censura.

Con la tradizione romantica e anche con i *Dziady* si confrontò lo stesso Jerzy Grotowski, rielaborandola all'interno del suo personale percorso di ricerca (pensiamo anche al *Kordian* di Słowacki, all'*Akropolis* di Wyspiański e al *Principe Costante* nell'adattamento di Słowacki). Di *Dziady*, portato in scena nel 1961 al Teatro delle 13 File di Opole, Grotowski decise di rappresentare solo le parti più legate alla dimensione rituale e spirituale (tema centrale è appunto la festa dei *Dziady*, una festa dei morti nella quale una figura simile a uno sciamano consente la comunicazione fra gli spiriti e i

vivi), tralasciando quasi del tutto la parte terza, più politica, ma mantenendone tuttavia il lungo monologo in cui il protagonista si ribella a Dio, in una “Grande Improvvisazione” (così il titolo della scena) che in più passi assume dei toni quasi blasfemi. La decisione di Grotowski di recuperare la tradizione romantica e di farlo sviluppandone trame legate alla dimensione rituale e spirituale ha notevolmente inciso su uno sviluppo in questo senso di gran parte del teatro successivo. Come sottolinea Marina Fabbri:

Nel teatro contemporaneo è stato Jerzy Grotowski in Polonia a continuare e, direi, a praticare, la “visione” di Artaud di un teatro che reimmetta nel circolo dell’esistenza umana la coscienza del mito. Lo ha fatto nei suoi spettacoli, raccogliendo in pieno la lezione romantica, lo ha fatto nel periodo successivo a quello degli spettacoli, nell’ambito di riferimenti completamente diversi, nella ricerca delle “Arti Rituali”. Il motore grotowskiano ha dato la spinta negli ultimi trent’anni a gran parte della ricerca teatrale in Polonia e nel mondo, ma ha anche richiesto agli esegeti e agli storici di applicare sempre di più i paradigmi dell’antropologia, della storia delle religioni, delle scienze sociali e psicologiche, alle loro analisi di fenomeni artistici non più solo riconducibili ad una sfera estetica (Fabbri 2000: 9).

Il rito, approfondito nei suoi risvolti antropologici e storici, dopo Grotowski si inserisce al centro della ricerca teatrale. Questa prospettiva ha portato a degli studi imprescindibili come quello di Leszek Kolankiewicz (Kolankiewicz 1999), il quale:

cerca nei fenomeni polacchi del teatro contemporaneo tracce di quel culto dionisiaco che sta all’origine della tragedia e del teatro, ma si spinge molto oltre il suo collega [Zbigniew Osinski]. Kolankiewicz vuole trovare nella storia della cultura polacca un rituale che richiami quello dionisiaco e sia dunque all’origine della nascita del teatro in Polonia. E lo cerca nel rito della festa dei morti (Fabbri 2000: 11).

Questo tipo di teatro sembra mettere in atto la ricerca proposta da Antonin Artaud verso un teatro che sia un luogo consacrato; come osserva Peter Brook nel suo celebre saggio *Lo spazio vuoto*, il teatro di Grotowski “è sacro perché sacro è il suo fine, perché occupa uno spazio molto preciso nella comunità e risponde a un bisogno che le chiese non possono più soddisfare. Il teatro di Grotowski più di ogni altro si avvicina all’ideale di Artaud” (Brook 1969 ed. 1998: 69). Di Peter Brook ricordiamo inoltre le parole con le quali apre il capitolo dedicato al Teatro Sacro: “per

esemplificare lo definisco Teatro Sacro, ma potremmo anche parlare di Teatro-dell’-Invisibile – Reso-Visibile. L’idea che il palcoscenico sia un luogo dove può apparire l’invisibile ha una forte presa sulla nostra immaginazione” (Brook 1969 ed. 1998: 53).

Quanto esemplificato da Brook nel suo capitolo sul Teatro Sacro è molto vicino a una tipologia di teatro che in Polonia non è nata con Grotowski, ma vanta una più lunga tradizione che affonda le proprie radici nel Teatr Reduta di Juliusz Osterwa di Mieczysław Limanowski, operante nel ventennio fra le due guerre (1919-1939). Kris Salata e Tadeusz Kornaś, in un nuovo e imprescindibile volume sulla storia del teatro polacco, ripercorrono la storia di questo genere sotto la definizione di Teatro Rituale:

The phenomena we refer to as ‘ritual theatre’ within the Polish tradition are closely related by influence and inspiration. [...] While each of these institutions developed its own practice and philosophy, they share in common a search for theatre as a transformative cultural action, performed by the actor-as-a-whole-person, acting on their own behalf in a renewed encounter with the spectator. All operated on the periphery of mainstream theatre [...] thriving in close proximity to nature and to the remnants of folk rites and oral cultures. (Salata, Kornaś 2022: 290).

Kris Salata approfondisce come il Teatr Reduta sia stato un punto di riferimento fondamentale per la formazione artistica di Jerzy Grotowski, il quale a sua volta determinò il proliferare di una serie di realtà successive al Teatr Laboratorium (come Gardzienice, Węgayty, Studium Teatralne, Chorea, Pieśń Kozła e Zar) che condividono la ricerca di un teatro al cui centro sia ancora presente il rito come momento di conoscenza e di trasformazione⁷. Una differenza dirimente tra il Teatr Reduta e Grotowski sta nel modo di ripensare i fondamenti etici e il dovere civico del teatro. Osterwa e Limanowski, infatti, si riferivano di frequente all’ideologia e alla mitologia cristiana (conservando tuttavia l’indipendenza dalla Chiesa) e le loro credenze religiose, così come la devozione alla letteratura romantica polacca (nella quale l’iconografia cristiana e quella nazionale si fondono in un tutt’uno), collocano Reduta all’interno del teatro religioso, che può essere considerato un caso unico nel suo genere in Polonia (Salata, Kornaś 2022: 293). Grotowski, al contrario, era alla ricerca di un teatro che offrisse una salvezza secolare, del tutto emancipata dalla religione cristiana, ed è in questa seconda accezione laica che il teatro rituale ha continuando a proliferare in Polonia.

Il discorso di Brook sull'invisibile reso visibile grazie alla messinscena teatrale, ricordato poc'anzi, è utile per introdurre il caso di un singolo spettacolo con il quale intendiamo concludere la nostra riflessione sulla religione nel teatro polacco e che è rappresentativo proprio dell'evoluzione di un filone di ricerche teatrali che guardano al passato recente delle esperienze di Grotowski (pur negando una filiazione diretta con quest'ultimo) e ancor più indietro alla tradizione romantica.

Si tratta dello spettacolo *Anhelli* del Teatr Zar di Breslavia, liberamente ispirato al poema di Juliusz Słowacki e rappresentato per la prima volta nel 2009; *Anhelli* è la terza parte del trittico *Ewangelie dzieciństwa* [I Vangeli dell'infanzia], realizzato a partire dal 2003, a seguito di viaggi di studio intrapresi dalla compagnia nel Caucaso a partire dal 1999. Il testo di Słowacki è in realtà pressoché assente dallo spettacolo, vengono recitati piuttosto brani provenienti dai Vangeli apocrifi, da *I fratelli Karamazov* e dai *Quaderni* di Simone Weil. Persino parlare di ruoli e di personaggi definiti all'interno dello spettacolo risulta difficile; la costruzione della messinscena ha infatti piuttosto delle profonde analogie con la struttura della messa, e in particolare della messa ortodossa (Kornaś 2017: 116).

Al riguardo è necessario approfondire il lavoro particolare che il Teatr Zar ha sviluppato a partire dalla fine degli anni Novanta. La ricerca della compagnia verte sul canto, in particolare sulla tradizione dei canti tradizionali georgiani e armeni, ma anche sardi e corsi e della tradizione greco-ortodossa. Il nome stesso della compagnia, "Zar", si riferisce ai canti funebri eseguiti nelle alte regioni del Caucaso nel nord-ovest della Georgia. Come sottolineato dal direttore del Teatr Zar, Jarosław Fret: "Il lavoro della compagnia nasce dalla convinzione che il teatro, contrariamente al *thea* greco, non debba essere solo guardato, ma soprattutto ascoltato".

Per tutta la durata dello spettacolo, come ha osservato ironicamente lo stesso Fret durante un nostro incontro, "non succede nulla" e "non si capisce chi sia stato a morire" perché l'azione comincia lì dove termina il poema di Słowacki. Gli attori si muovono sulla scena in una sorta di danza (l'espressione del corpo è un altro elemento fondamentale nella loro ricerca) e cantano alcune canzoni della tradizione slava ortodossa, greca, armena e sarda. Per Fret non è importante tanto capire la trama dello spettacolo, il teatro, a suo avviso, "funziona come la musica. Non si capisce Beethoven, Beethoven ha il senso che noi gli diamo ascoltandolo in base alle sensazioni che produce in noi".

In *Anhelli* si porta in scena l'abbandono del corpo da parte dell'anima

nel momento della morte. Lo spettacolo rappresenta i pochi minuti in cui si svolge l'addio, "ma si tratta di un processo destinato in verità a durare ore, quaranta giorni, un anno o più a lungo, poiché nella dimensione della morte il tempo perde la propria linearità". Il viaggio del protagonista del poema di Slowacki, accompagnato da un angelo, fa da sfondo narrativo allo spettacolo, nel suo tentativo di rappresentare il processo di liberazione dell'anima.

Questa tipologia di teatro di ricerca in Polonia è dunque fortemente in dialogo con temi legati alla religione e alla spiritualità, pur rimanendo molto distante dalla politica e dalla cronaca, e guardando al contrario alle proprie radici culturali nella costante ricerca di nuove forme. Ciò che lega simili esperienze teatrali contemporanee alla tradizione del teatro rituale è il tentativo di rendere visibile l'invisibile alla ricerca di una nuova sacralità laica⁸.

Per concludere, riportiamo le parole con cui, nel programma dello spettacolo *The Gospels of Childhood*, viene definito il lavoro del Teatr Zar, che a nostro avviso riassume l'essenza di quel che ancora oggi possiamo definire un teatro di tipo rituale, che sembra occupare un ruolo di primo piano all'interno del teatro di ricerca polacco:

Work by ZAR members addresses themes that in the contemporary world have been seemingly reserved for the religious domain. ZAR's conviction is influenced by the Polish Romantic ideal wherein art complements religion and, crucially, fills the dynamic chasm between the everyday and transcendent life (Teatr Zar: 2012).

NOTE

- 1 Cfr. Osterwa (1918-1923: ff. 91-92). Le traduzioni dei testi in lingua straniera non editi in italiano sono a cura dell'autrice.
- 2 Vjačeslav Ivanov, dopo aver confessato il Credo cattolico, aveva affermato, in una lettera a Charles du Bos: "di sentirmi per la prima volta ortodosso nella pienezza dell'accezione di questa parola, in pieno possesso del tesoro sacro, che era mio dal battesimo, e il cui godimento non era stato da anni libero da un sentimento di malessere, divenuto a poco a poco sofferenza, per essere staccato dall'altra metà di questo tesoro vivo di santità e di grazia, e di respirare, per così dire, come un tifico, che con un solo polmone" (Ivanov 1979: 90). Da qui l'affermazione di Karol Wojtyła: "Non si può respirare come

- cristiani, direi di più, come cattolici, con un solo polmone; bisogna aver due polmoni, cioè quello orientale e quello occidentale” (Wojtyła 1980: 704).
- 3 “In autunno il nuovo governo si mise a lavoro all’incirca nello stesso momento del teatro. Solo che era il teatro a non essere nuovo. Non era neanche diverso. Ciò avvenne in maniera del tutto indipendente dal mutato contesto, che per il teatro si delineò come una sfida all’insegna della libertà e dei soldi. O piuttosto al contrario: dei soldi e della libertà. I primi dovevano costituire una garanzia per la seconda. Tuttavia è accaduto che ad oggi il teatro non ha ottenuto più soldi, né ha conquistato la libertà”.
 - 4 “Avevo 12 anni e nessuno ha chiesto il mio parere! Ed ecco una vergine concepirà e partorirà un figlio, non temere, Maria, troverai la grazia del Signore! Pensate che non abbia fatto male? Chiede amareggiata la Madonna di Częstochowa. Sono una bambina immacolata, e così violata, le fa eco la Madonna di Fatima”.
 - 5 La partitura dello spettacolo è pubblicata in italiano, cfr. Chlebny (2016).
 - 6 Pensiamo anche al film *Kler* (2018) per la regia di Wojciech Smarzowski, che affronta il tema della pedofilia nel clero polacco in maniera a nostro avviso originale e intelligente, mostrando come i protagonisti siano allo stesso tempo vittime e carnefici. Il film ha avuto un enorme successo in Polonia, nonostante i numerosi tentativi di boicottaggio da parte del clero, cfr. ad es. “Katolickie Stowarzyszenie Dziennikarzy wzywa do bojkotu filmu ‘Kler’” (2018).
 - 7 Per un approfondimento di alcune di queste realtà si segnalano le fondamentali monografie di T. Kornaś (1999; 2004; 2007; 2009; 2012; 2017).
 - 8 Si tratta di un elemento centrale nel lavoro di Jerzy Grotowski: “Io parlo di ‘santità’ da miscredente: mi riferisco ad una ‘santità laica’. Se l’attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l’atto della Redenzione; si avvicina alla santità” (Grotowski 1993: 42).

BIBLIOGRAFIA

- “Anhelli Skowyt. Spektakl Teatru Zar”, *Grotowski Institute.pl*. [04/09/2021]
<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/anhelli-skowyt/>
- Brook, Peter (1969), *The Empty Space*, New York, Discus Books, ed. it. F. Marotti, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

- Chlebny, Katarzyna (2016), *Macabra Dolorosa. Varietà Dada in 14 canzoni*, ed. G. O. Fasoli, Roma, Lithos.
- Fabbri, Marina (2000), "Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea", *Teatro e Storia*, Annali 7 XV: 9-27.
- Frigerio, Simona Maria; Kireńczuk Tomasz (2021), "Tomasz Kireńczuk: il volto nuovo del teatro italiano", *In the net*. [4/09/2021] <https://www.inthenet.eu/2021/02/26/tomasz-kirenczuk-il-volto-nuovo-del-teatro-italiano/>
- Gańczarczyk, Iga (2010), "Czy istnieje jeszcze tabu we współczesnym polskim teatrze?", *20-lecie. Teatr polski po 1989*, ed. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków, Korporacja Ha!Art, UJ, PWST: 369-380.
- Grotowski, Jerzy (1993), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni.
- Gruszecka, Marta (2021), "Teatr Nowy Proxima: Kora. Boska. A planety szaleją, szaleją...", *wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,27781456,teatr-nowy-proxima-a-planety-szaleja-szaleja.html>
- Ivanov, Vjačeslav (1930), "Lettre à Charles Du Bos", *Correspondance d'un coin à l'autre*, ed. V. Ivanov, M. Gerschenson, Lausanne, L'âge d'homme.
- Janion, Maria (2000), "Zmierzch paradygmatu", *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa, Idem, Sic!: 19-34.
- Jaworska, Krystyna (2009), "Romanticismo e postmodernismo, ossia l'eredità romantica dopo il 1989", *Pl.it*, 3: 76-90. [23/10/2022] <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=855637>
- "Katolickie Stowarzyszenie Dziennikarzy wzywa do bojkotu filmu ,Kler'" (2018) *gazeta wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://wyborcza.pl/7,75398,23969264,katolickie-stowarzyszenie-dziennikarzy-wzywa-do-bojkotu-filmu.html>
- Kolankiewicz, Leszek (1999), *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria.
- Kornaś, Tadeusz (1999), *Dziady. Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*, Kraków, Księgarnia Akademicka.
- (2004), *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków, Wydawnictwo Homini.
- (2007), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre*, Warszawa, Instytut Teatralny.
- (2009), *Aniołom i światu widowisko*, Kraków, Wydawnictwo Homini.
- (2012), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny*, Kraków, Wydawnictwo Homini – Tyniec, 2012.

- (2017), *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński.
- Krakowska, Joanna; Niziołek, Grzegorz (2022), "Political Theatres", *A History of Polish Theatre*, ed. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge, Cambridge University Press: 260-289.
- Mrozek, Witold (2020), "Jan Paweł II – 'obronca pedofilii'. Panowie Gliński, Kurski, Sellin! Przeproście twórców 'Kłątwy'", *Gazeta Wyborcza*. [4/09/2022] <https://wyborcza.pl/7,112395,26501335,jan-pawel-ii-obronca-pedofilii-panowie-glinski-kurski.html>
- Osterwa, Juliusz (1918-1923), *Raptularz 1918-1923* (Diario 1918-1923), Museo Teatrale di Varsavia, ms. D 52 II
- Pirri, Chiara (2015), "Inquadrare il teatro di ricerca polacco. Una conversazione con Tomasz Kireńczuk", *Culture teatrali*. [03/09/2021] <https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/796-inquadrare-il-teatro-di-ricerca-polacco.html>
- Pitoń, Angelika (2022), "Związki zawodowe w teatrze im. Słowackiego przeciwne odwołaniu dyrektora. Co zrobi marszałek?", *wyborcza.pl*. [25/03/2022] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,28212123,zwiazki-zawodowe-w-teatrze-im-slowackiego-przeciwne-odwolaniu.html>
- Popiel, Jacek (2007), "Il teatro polacco dopo il 1989", *La lezione dei vecchi maestri*, ed. S. De Fanti, Udine, Forum: 135-156.
- Ratajczakowa, Dobrochna (2006), *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Salata, Kris; Kornaś Tadeusz (2022), "Ritual Theatre", *A History of Polish Theatre*, ed. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge, Cambridge University Press: 290-313.
- Samerek, Piotr (2009), "La Chiesa cattolica in Polonia, Giovanni Paolo II e l'Europa", *Pl.it*, 3: 545-558. [23/10/2022], <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=855753>
- Tatarkiewicz, Władysław (1971), "Romantyzm, czyli rozpacz semantyka", *Pamiętnik Literacki*, 62/4: 3-21.
- Teatr Zar (2012), *The Gospels of Childhood Triptych*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago. [26/10/2022] <https://media.mcachicago.org/pdf/ISUJNFRD/teatr-zar.pdf>
- Wojtyła, Karol (1980), "Allocutio Lutetiae Parisiorum ad Christianos fratres a Sede Apostolica seiunctos habita" (Paris, 31 maggio 1980), *AAS (Acta Apostolicae Sedis)*, 72: 702-706. [26/10/2022] <https://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS-72-1980-ocr.pdf>

Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) ha studiato lingua e letteratura russa, polacca e tedesca presso Sapienza Università di Roma, dove al momento frequenta il terzo anno di dottorato in Studi Germanici e Slavi. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla fase tarda del poeta e drammaturgo polacco Tadeusz Różewicz (1921-2014). In questo lavoro un'attenzione particolare è rivolta allo studio dei manoscritti dell'autore da una prospettiva critico-genetica. Si è dedicata anche a classici della letteratura polacca (Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz) e al teatro polacco. | Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) studied Russian, Polish and German languages and literatures at Sapienza – University of Rome, where she is currently attending the third year of the doctoral course in Germanic and Slavic Studies. Her research project focuses on the late poetry of the Polish poet and playwright Tadeusz Różewicz (1921-2014). In this work a particular attention is given to the study of the poet's manuscripts from a critical-genetic point of view. She also wrote about classic Polish authors (Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz) and on Polish theatre.