

Ferdinando Taviani

CIESLAK PROMEMORIA

1. *La morte*

Quando Cieslak morì i giornali stettero quieti e dettero la notizia in trafiletti. Dopo l'impresa del *Principe costante*, infatti, Cieslak non aveva più fatto notizia.

Per dire sinteticamente quel che Cieslak è stato, bisognerebbe esser capaci di sgonfiare la parola "miracolo" e pronunciarla senza enfasi e timori. Cieslak, infatti, è l'attore miracoloso del teatro novecentesco.

Questo modo di esprimersi si presta a mille equivoci. Ma ha almeno il pregio di farci riflettere su alcuni caratteri reconditi del nostro secolo teatrale.

Anonima e composta, eccone la notizia, fra gli *obituaries* del «New York Times» di sabato 16 giugno 1990:

Ryszard Cieslak, attore, una delle figure centrali del Polish Laboratory Theater, è morto giovedì scorso al Burzynski Research Institute di Houston. Aveva 53 anni. Viveva a Manhattan. Il Dr. Stan Burzynski ha detto che Mr. Cieslak, ricoverato il 5 giugno, è morto di cancro ai polmoni. Mr. Cieslak nel 1962 era entrato a far parte del Laboratorio fondato nel 1959 da Jerzy Grotowski come veicolo per il dramma sperimentale. Dopo lo scioglimento del Laboratorio, nel 1977, Mr. Cieslak e Mr. Grotowski hanno lavorato assieme in numerosi progetti drammatici. Nel 1969, i critici teatrali avevano conferito a Mr. Cieslak il titolo di miglior artista Off Broadway dell'anno e d'attore dalle migliori promesse. Negli ultimi quattro anni, Mr. Cieslak ha insegnato recitazione agli allievi dei corsi di perfezionamento della Tisch School of the Arts della New York University. Lascia una figlia che vive in Polonia.

In quanto abbiamo appena letto¹ vi è un'inesattezza, un errore ed

¹ Questo scritto deriva da un mio intervento nel corso della giornata di studio dedicata a Ryszard Cieslak organizzata dal Teatro Tascabile di Bergamo il 1° settembre 1990. Ringrazio Mario Barzaghi, che con le sue obiezioni m'ha costretto a rivedere alcune idee frettolose su Cieslak-Dhrtarastra.

una strana omissioni. Non è importante la differenza di alcuni mesi, fra l'autunno del '61, quando Cieslak entrò effettivamente nell'ensemble di Grotowski, ed il 1962 indicato dal trafiletto newyorkese. Il 1977, invece, è del tutto fuori squadra. Ed è sintomatico: è come se si volesse far risalire il più possibile all'indietro l'immagine di Cieslak orfano del suo teatro, anticipandone il destino.

2. La vulgata

La vulgata teatrale fa di Cieslak una vittima. Si dice che negli anni Sessanta e Settanta fu uno dei massimi attori del mondo, ma che il suo fiore si schiuse ed esaurì nel *Principe costante*. Che in *Apocalypsis cum figuris* ripeté l'exploit con minore oltranza. E che poi come attore sia finito.

Si dice anche che sia stato rovinato da un doppio legame: sembrò che potesse essere attore solo con Grotowski – ma per poter restare con Grotowski doveva smettere di far l'attore.

Grotowski, infatti, dopo *Apocalypsis* aveva abbandonato l'attività registica. Cieslak lo seguì oltre i confini del teatro-spettacolo, si inoltrò in quel territorio che venne poi chiamato parateatro. Non fu un compromesso. Trasformò la sua presenza d'attore in quella d'uno stalker.

Si dice che cominciasse a parlare di sé come attore al passato.

Ma quando i mulini a vento stridevano più forte e la strada delle azioni parateatrali appariva troppo poco protetta, fors'anche troppo ripetitiva, e quando più tardi aumentò la solitudine professionale, quando Grotowski s'allontanò, alcuni compagni morirono ed il gruppo si sciolse, si dice che Cieslak tornasse spesso a pensare ad un nuovo spettacolo e che ogni volta rispondesse con una domanda alle sue stesse domande: «Fare ancora l'attore? Sì, ma con chi?».

È strano che l'*obituary* del «New York Times» ometta di ricordare la recente presenza di Cieslak nel *Mahabharata* di Brook e Carrière.

Comunque fu un episodio, non la soluzione del problema. Il problema restò la solitudine.

La vulgata teatrale non ha gli strumenti per comprendere il senso di questa impasse tipica del teatro di finesecolo, dove oltre ai tradi-

zionali grandi sistemi teatrali (con le loro avanguardie, i loro margini, i loro frammenti extra-vaganti), si sono formati veri e propri microsistemi. Questi ultimi pongono delle difficoltà di logica al pensiero critico: hanno le *dimensioni* di un ensemble, d'una compagnia, ma con i *caratteri*, la *natura* d'una tradizione, d'uno di quegli stili o scuole o generi che siamo soliti pensare come distretti a sé stanti: il balletto o il cosiddetto teatro di prosa, l'Opera o il Kabuki.

La vulgata teatrale, giudicando i microsistemi solo in base alle dimensioni, ignorandone la natura, non è in grado di valutare il comportamento di quegli attori che, fuori dal loro gruppo, hanno difficoltà a spostarsi sul mercato.

Consideriamo alcune generalità: il teatro novecentesco, assumendo una coscienza critica e commerciale unitaria a livello quasi planetario, ha per contrappasso assunto la proprietà di spezzettarsi, di coagularsi qua e là in tradizioni cellulari. Quelle suddivisioni di generi, culture, tradizioni, stili, scuole, che un tempo erano ampie lande unificate ciascuna da un proprio confine, hanno adesso confini dentro i confini, isole, masserie fortificate. I grandi territori sono bucati da innumerevoli enclaves. Non cessano d'esistere. Ma ora, nella maggior parte dei casi, sono le enclaves a fare storia.

Benché possa apparire strano, ciò che definisce una cultura o una tradizione teatrale non ha a che vedere con le sue dimensioni e la sua antichità. Ha a che vedere con una certa completezza di funzioni, con lo spessore d'una storia, d'una coscienza della differenza, d'un patrimonio di conoscenze e d'usi.

La prima cosa, per una tradizione o una cultura, è distinguere con chiarezza fra l'interno e l'esterno. Come in biologia, anche nella cultura il témenos, la recinzione, i contorni sono il primo passo verso l'organismo vivente.

Per Cieslak entrare in uno spettacolo di Brook fu altrettanto strano e difficile (e quindi altrettanto significativo) quanto avrebbe potuto esserlo per Henry Irving partecipare ad uno spettacolo di balletto o per Nijinsky entrare in un Kabuki. Migrazioni radicali, non impossibili, né contro natura (il Centro che Brook ha fondato a Parigi fa teatro, fra l'altro, proprio a partire da migrazioni di questo tipo).

Non sarebbe intelligente dire: il parcellizzarsi delle culture e delle tradizioni è un segno di impoverimento. Incrementa, invece,

l'articolazione delle idee e delle pratiche teatrali. Fa salire il numero delle differenze che generano significati. Può derivarne una dispersione di pensiero, o anche, al contrario, crescita d'informazione, riconquista della dimensione straniera nel momento in cui tutto il mondo dello spettacolo tende a farsi paese. In alcuni e più rari casi può derivarne l'emersione di valori fino all'altrieri impensabili per il teatro.

Il teatro delle enclaves tende continuamente ad autotrascendersi. I confini ristretti portano oltre.

Di tutto ciò Ryszard Cieslak è stato l'attore per antonomasia: il suo fondamentale appetito non fu *riuscire* ma *fuoriuscire*.

È stato *Il principe costante* a fare, di Cieslak, Cieslak. Vuol dire forse che fu il grande attore d'un solo spettacolo?

Le cronache attoriche annoverano molti nomi d'artisti senza continuità, che raggiunsero risultati sorprendenti e non seppero ripeterli o conservarli. Sono i fuochi di paglia, oppure gli incandescenti, gli attori e le attrici che si bruciarono presto.

Ma dove misurare la continuità d'arte d'un attore come Cieslak?

Quando fece *Il principe* toccò una cima, fu il primo uomo a metter piede sull'Everest dei teatri. La sua continuità d'attore non può essere cercata nel ripetersi di imprese equivalenti, così come un grande scalatore non dimostra la sua tenuta andando su e giù dagli ottomila. Questa è il tipo di continuità delle funivie e degli ascensori.

Il passare dall'uno all'altro spettacolo, dall'uno all'altro personaggio toccando di tanto in tanto una vetta e riverberandone la luce in personaggi di volta in volta diversi, fu il modo in cui s'esplicò la continuità di alcune grandi attrici e grandi attori. Non fu il modo di Cieslak. Per Cieslak la continuità d'arte e mestiere stava in una perizia o in una materia attorica che in parte gli aveva permesso l'impresa del *Principe* e in parte da essa derivava. E che poteva stare di per sé, sotto forma di «training personale», oppure poteva trasformarsi in azioni non fissate, parateatrali, oppure – volendo – poteva riempire il contenitore di nuovi personaggi.

All'inizio abbiamo usato l'espressione «attore miracoloso». Quanto è improprio quest'aggettivo! Come se una qualche forza invisibile avesse portato Cieslak a quelle altezze, e non una meticolosa preparazione! E come se per «miracolo» non s'intendesse una visione brutalmente raccorciata, bloccata all'apice, di una storia più

lunga, più complessa e intrecciata: d'un rapporto circolare.

A ben guardare, la nozione d'un attore «miracoloso» (comunque essa si esprima) si lega a quella dell'attore d'un-solo-spettacolo. L'una e l'altra sono vulgata teatrale, non pensiero critico.

In quanti modi si manifesta, professionalmente, un attore? Solo nei modi degli spettacoli?

Anche dal punto di vista complessivo della cultura teatrale *Il principe costante* fu un giro di boa. Ciò che gli spettatori videro, ciò che riferirono, ciò di cui discussero e polemizzarono, persino le fotografie di Cieslak in quello spettacolo contribuirono a trasformare l'idea corrente sulle potenzialità dell'arte attorica². Cambiò l'idea di vertice per l'attore. Cambiò, conseguentemente, il modo in cui il concetto di attore si configura nella nostra cultura.

Il fatto delle foto è sintomatico, nella sua umiltà cronachistica. Una volta tanto, non furono in un rapporto pretestuoso, parassitario o reclamistico con lo spettacolo. Fecero parte, in qualche modo, della sua aura. Lo spettacolo, in differenti revisioni, venne replicato a lungo, fra il 1965 ed il '69. Non era certo un avvenimento irripetibile. Era però la *rappresentazione* d'un'esperienza irripetibile. Le foto di Cieslak in quello spettacolo assunsero senza volerlo un valore diverso dalle normali foto di scena, simile a quello di certe istantanee storiche. Entrarono a far parte del sistema di memoria dello spettacolo: qualcosa ai limiti del teatro, «qualcosa che è avvenuto» e che la fotografia, più che documentare, testimonia.

Poiché ci fu *Il principe costante*, le parole di Grotowski sull'attore divennero cose credibili.

Oggi, quasi trent'anni dopo, benché lontano da ogni tendenza allo spettacolo, Grotowski si ritrova ad un simile tornante, di fronte all'esigenza d'una simile pietra di paragone. Deve avere, se non spettatori, almeno testimoni, perché solo attraverso l'azione tangibile di alcuni suoi collaboratori le sue parole su ciò ch'egli intende per «rituale» e «Performer» possono diventare «cose» anche per gli

² Il miglior esempio è forse rappresentato dal numero 46, inverno 1970, di «The Drama Review»: contiene un «portfolio» di foto di Cieslak nel *Principe costante* (foto di Max Waldman) e una sezione *On Grotowski: a series of critiques* con saggi di Stefan Brecht, Peter L. Feldman, Donald M. Kaplan, Jan Kott, Charles Ludlam, Donald Richie (pp. 164-211).

altri, serbatoi di precisione tecnica³.

Molti spettatori del *Principe costante* avevano avuto la precisa cognizione di vedere un attore in grado di fare quel che nessun attore aveva mai fatto prima. Ma chi era a "fare"?

3. Il nome

In base alle consuete convenzioni dei nomi, dovremmo dire: "Cieslak". Tenendo conto della materialità del processo di lavoro dovremmo invece dire: "Grotowski-Cieslak". Badando ai puri fatti spogli di proiezioni illusorie dovremmo, infine, abolire i nomi.

Il pensiero teatrale trova ancora difficoltà a familiarizzarsi con quella semplice realtà per cui due teste possono formare una sola mente. Quest'idea di "mente" sembra illusoria, metaforica, frutto d'astrattezza. È invece illusoria la separatezza delle differenti teste, o persone, che collaborano in un processo creativo. Se il processo è "creativo", vuol dire che per caso o per maestria s'è formata una struttura di rapporti che non procede più per meccanica divisione del lavoro. Un flusso di eventi, passando attraverso tale struttura con tutto il peso della propria casualità, viene sottoposto ad un processo selettivo non casuale. Alcune componenti "casuali" vengono messe in evidenza o fissate⁴.

Il vero autore è la struttura in moto d'una relazione, è il "fra" che ha connesso le azioni delle diverse componenti.

Tutto questo, quando se ne parla sembra astruso. Nella pratica non è nulla di straordinario. Appartiene alle normali conoscenze di quegli attori che lavorano in un microsistema teatrale e che quindi, a causa delle propizie dimensioni di quel mondo e della sua storia, possono facilmente vedere ad occhio nudo come funziona l'ecologia del processo creativo.

Zbigniew Cynkutis, attore con Grotowski fin dalla fondazione del teatro delle «13 file», poi Teatr Laboratorium, formula così l'esperienza:

³ Cfr. «Teatro e Storia», nn. 4 (aprile 1988) e 5 (ottobre 1988).

⁴ «Processo stocastico» è quasi sinonimo di «processo creativo».

Tutto quello che abbiamo fatto di buono non è stato creato da nessuno in particolare, neppure da Grotowski, ma è nato tra me e Grotowski, Grotowski e me; Cieslak e Grotowski, Grotowski e Cieslak. È stato il rapporto forte e diretto tra Grotowski, Grotowski e ciascun attore che ha reso l'attore capace di esprimere qualcosa. Un qualcosa che da principio poteva anche non appartenere all'attore, ma che col tempo ha finito con l'esser gli proprio⁵.

Un'attrice dalla storia teatrale molto diversa, ma anch'essa radicata in una masseria fortificata, Iben Nagel Rasmussen, formula qualcosa di analogo con parole più vive:

Quel che tu sperimenti come spettatore non è del regista, non è neppure dell'attore. È il bambino che parla [...]. Dobbiamo trovare il silenzio, se vogliamo comprendere che cosa il bambino dice⁶.

Il silenzio riguarda anche la propria persona, quella che porta un chiaro nome? Forse c'è qualcosa di inquietante alla fine del brano di Cynkutis, quando dice «qualcosa che da principio poteva anche non appartenere all'attore, ma che col tempo ha finito con l'esser gli proprio». Infatti continua:

Questo spiega il profondo abisso tra l'uomo Cynkutis, con la testa di un quarantaduenne, nel momento in cui gli togliamo tutto ciò che ha ricevuto dal lavoro con Grotowski, e Cynkutis dopo il lavoro con Grotowski. Perché sono davvero molti i pensieri, le cose e le esperienze che all'inizio mi erano persino estranei, non mi appartenevano, ma che dopo lunghi esercizi e ricerche hanno trovato il loro posto nella mia circolazione, nel mio sistema respiratorio, nei miei muscoli⁷.

Qui abbiamo l'idea ottimistica del lavoro teatrale che diviene lavoro su di sé, cambia e migliora la persona. Ma quest'idea proietta un'ombra: un affezionarsi dell'"io" a ciò che attraverso di lui è fluito, l'illusione del canale d'essere lui stesso il (nobile) messaggio. Illusione rafforzata dagli spettatori, che proiettano indietro sulla persona dell'attore l'immagine che di lui s'è fissata nella loro testa.

⁵ Cit. in J. Kumiega, *Jerzy Grotowski*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 47.

⁶ I. Nagel Rasmussen, *Le mute del passato*, in «Scena», 3/4, settembre 1979, p. 49 (ripubblicato a c. di Laura Mariani in «Lapis», n. 1, novembre 1987, pp. 55-60).

⁷ Kumiega, loc. cit.

Probabilmente, checché ne dicano le leggende, nessun attore ha mai visto sperdersi la propria personalità a causa di quelle dei personaggi. Molti attori, invece, han certamente corso il rischio di credere che quel che erano in grado di fare in scena rivelasse aspetti del loro essere "io".

Secondo la formulazione usata da Iben Nagel Rasmussen, in questo caso il «bambino» viene fagocitato, cade nel pozzo.

4. L'ombra

Verso la metà dell'82, André Gregory, l'amico americano di Grotowski, cominciò a figurarsi *Sei personaggi in cerca d'autore*. Uno di essi doveva essere Cieslak.

Facciamo un passo indietro. Torniamo a quella data sbagliata nell'*obituary* del «New York Times»: il 1977. Non è allora che il Teatr Laboratorium si sciolse. A quel tempo duravano le rappresentazioni di *Apocalypsis cum figuris*, che attraverso tre versioni restò in piedi più di 10 anni, dal 1968 fino alle ultime repliche che probabilmente furono quelle a Genova, nel gennaio dell'80. Parallelamente, a partire da un periodo intorno al '74, si svolgevano le attività parateatrali del Teatr Laboratorium, la *Veglia*, l'*Albero delle genti...* Cieslak, con Teresa Nawrot, guidava *Acting Search*.

Questi dati, e gli altri che seguiranno, sono necessari per dar respiro all'idea dei *Sei personaggi* e per mostrarci come essa si sviluppi imprevedibilmente in Dhrtarastra.

Dopo *Apocalypsis*, Grotowski come regista non c'è più. Resta come leader. Nell'81, Cieslak dirige alcuni degli attori di *Apocalypsis* ed alcuni nuovi membri del gruppo, legati alle attività parateatrali. Insieme producono *Thanatos Polski*, un non-spettacolo, con una ben precisa partitura di testi, di canti, di azioni, ma predisposta per immettere nel suo interno le azioni di quegli spettatori che avessero accettato l'invito ad uscire dal ruolo.

Non si perda di vista il contesto: le date che stiamo elencando e che torneremo ad elencare fra poco coincidono con i mesi e gli anni crudeli della catastrofe polacca.

Calendario:

17 ottobre '78: Karol Wojtyła è Papa. Nel giugno '79 torna in Polonia. Nel dicembre, messe di protesta ed arresti di dissidenti. Il 20 maggio dell'80, un decreto senza precedenti destituisce d'un sol colpo 150 direttori ed alti funzionari delle imprese di Stato, sindaci, autorità responsabili di sprechi e ritardi nella produzione. Ad agosto esplose la protesta operaia che paralizza i cantieri del litorale baltico. A Cracovia si fermano le acciaierie di Nowa Huta. Il Papa invia lettere di solidarietà agli operai. Il governo sovietico, tramite la «Tass», denuncia «l'azione di elementi antisocialisti in Polonia»: può essere la premessa all'invasione, come in Ungheria, come in Cecoslovacchia. 5 settembre: Gierek, primo segretario del Partito Comunista, è colpito da infarto. Lo sostituisce Kania, considerato liberale. Intanto il movimento sindacale indipendente, guidato da Walesa, assume il nome di Solidarność. I paesi del Patto di Varsavia iniziano l'isolamento della Polonia e chiudono in parte le frontiere. Con difficoltà (perché non riconosce il ruolo guida del Partito Comunista) lo statuto di Solidarność viene ufficialmente registrato nel novembre dell'80. A dicembre, il 16, a Danzica, 600.000 persone assieme alle più alte autorità politiche e religiose inaugurano il monumento per le vittime della repressione antioperaia del 1970. Il 14 gennaio '81, Walesa è in Vaticano. Il 4 marzo, il generale Jaruzelski, divenuto primo ministro nel febbraio, è a Mosca. Tredici giorni dopo, iniziano in Polonia le esercitazioni delle truppe del Patto di Varsavia. Si protraggono oltre ogni previsione. Molti pensano che sia l'inizio strisciante dell'occupazione. Si parla abbastanza apertamente di resistenza armata e di guerra partigiana sulle montagne. Le esercitazioni delle truppe del Patto di Varsavia si concludono il 7 aprile. Il 10, Jaruzelski e la Dieta vietano ogni forma di sciopero per un periodo di due mesi. Il 1° maggio vengono razionati riso e farina. Già razionati zucchero e carne. L'ala filosovietica del P.C. è contro Kania. Il 18 ottobre, Jaruzelski prende su di sé anche la carica di primo segretario. Invia corpi speciali dell'esercito a presidiare le diverse regioni del Paese. Li ritira il 22 novembre, dopo i colloqui a Varsavia con il cardinale Glemp e con Walesa. Ma il 12 dicembre, alle 5 di mattina, Jaruzelski proclama la legge marziale. Walesa è agli arresti. Molti esponenti di Solidarność finiscono in carcere. Le attività sindacali sono vietate. Le garanzie costituzionali, sospese. I lavoratori dei servizi sociali vengono militarizzati. Vengono licenziati quasi 800 funzionari statali. Scoppiano disordini in tutto il paese. Il 3 gennaio dell'82, lo zloti viene svalutato del 100% rispetto al dollaro. A maggio e giugno scontri a Varsavia e a Wroclav. Centinaia di arrestati e di feriti. In Polonia si respira un'aria deleteria e mista (ribellione, eroismo, compromesso con la dittatura, tradimento possono convivere nella stessa persona). La dittatura cerca di compromettere a suo favore le persone più rappresentative. Solidarność mette tacitamente al bando chiunque abbia rapporto e commercio con la dittatura. Walesa è di nuovo libero a novembre. Il 30 dicembre la legge marziale è sospesa (verrà revocata definitivamente nel luglio '83). Il 19 maggio '83, 200.000 persone partecipano, a Varsavia, ai funerali del giovane Srzegorz Przymyk, arrestato e picchiato a morte dai poliziotti. Il Papa

torna a visitare la Polonia. Ma nell'ottobre riprende lo scontro fra governo e chiesa cattolica. Il 17 novembre, le autorità denunciano i nomi di 61 sacerdoti «estremisti». Intanto Walesa riceve il premio Nobel per la pace e il governo polacco protesta verbalmente presso le autorità norvegesi. Nell'ottobre dell'84, viene rapito e ucciso da corpi irregolari legati alla polizia, il sacerdote Jerzy Popiuluszko. I suoi funerali sono occasione per un'enorme manifestazione di indignazione popolare. Intanto, nel gennaio '84 i prezzi dei principali generi alimentari sono aumentati secondo una percentuale che va dal 10 al 45%. Un nuovo aumento fra il 20 ed il 70% nel marzo dell'85. Aumentano elettricità, gas e carbone...

Nel '81 *Thanatos Polski* (Thanatos polacco) conteneva chiari accenni al pericolo di una guerra d'invasione e alla repressione interna. Una veste insanguinata veniva fatta a pezzi. *Thanatos Polski* girò la Polonia, poi venne in Italia, in Sicilia, fra il marzo ed il maggio dell'81. Grotowski, nei mesi della crisi, quando si temeva l'invasione, ha girato in lungo e in largo la Polonia, metà viaggiatore e metà viandante, anonimo, solitario, attivo. Dorme per terra e sui treni. Parla con la gente. Intanto, sul piano professionale, si concentra sul progetto pluriennale del Teatro delle Fonti, per il quale dirige un gruppo internazionale di giovani. Nel settembre 1981, muore Antoni Jahlkowski, un compagno dei primissimi tempi. Nei primi mesi dell'82, Grotowski abbandona definitivamente la Polonia e chiede asilo all'estero. Ha ormai provveduto alla sicurezza dei suoi collaboratori. Ora il Teatr Laboratorium non esiste più. Per evitare di sopravvivere come istituzione svuotata ma propizia al buon nome del regime dittatoriale, il gruppo si scioglie ufficialmente nell'estate 1984 (la notizia viene diffusa prima in Italia, da «il manifesto», poi dalla stampa polacca e da quella internazionale, con alcuni mesi di ritardo).

Cieslak tiene stages qua e là per il mondo. Il suo destino comincia ad assomigliare a quello di molti altri attori solitari reduci da gruppi storici. Poiché non fa one-man show, sembra sparire. Fa regie di piccoli spettacoli d'eccezione, al termine di intensi periodi laboratoriali: *Aleph*, nel 1983, con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera; *Vargtid*, lo stesso anno, con il Kimbri Ensemble, ad Aarhus, in Danimarca; *Noche obscura*, nel 1984, con il gruppo Tema ad Albacete, in Spagna; *Peer Gynt*, nell'86, ancora il Kimbri Ensemble; *Mon pauvre Fedja*, da Dostoevskij, con il

gruppo Labirynt di Parigi, nell'87; *Ash Wednesday*, nel 1989, da *Nel fondo* di Gorki, alla New York University, Alcuni di questi spettacoli (soprattutto *Peer Gynt* e *Ash Wednesday*) vengono molto apprezzati. Ma bastano i diversi idiomi dei titoli e i diversi luoghi per rappresentare la molteplicità di brevi incontri di cui si popola la solitudine di Cieslak.

Alcuni dei giovani che hanno lavorato con lui dicono che egli era capace di trasmettere il «senso» del far teatro. Altri spiegano: Ryszard era in grado di insegnare non solo la tecnica, ma il *coraggio*.

Inutile nascondere: in questo periodo Cieslak beve ancor più del solito. A volte ha bisogno di cure disintossicanti. Fuma parecchi pacchetti di sigarette al giorno. Eppure, dicono, insegna il coraggio.

Era, a ben guardare, la sua specialità. Non fu un attore di talento. Fu un attore di coraggio.

Jan Kott, parlando di ciò che egli chiama il «metodo di Grotowski» scrive:

Cieslak era un giovane senza esperienza quando si diede al metodo di Grotowski. È ora uno dei più grandi attori del mondo.

E aggiunge il senno di poi:

Quattro anni fa Peter Brook ebbe a dirmi che dopo Stanislavskij nessun altro aveva una conoscenza tanto profonda dell'arte dell'attore quanto Grotowski⁸.

Ma quando quel giovane senza esperienza si lanciò nell'impresa, darsi «al metodo di Grotowski» voleva dire puntare tutto, senza prudenze e riserve, seguendo un altro giovane su una strada priva d'ogni garanzia.

Eugenio Barba, testimone dei primordi del teatro di Grotowski, oggi arrangola quando ne sente parlare come d'un'accollita d'artisti superiori fin dall'inizio. Andavano a recitare a Opole, da Grotowski, solo attori considerati di terz'ordine. Attori che avevano poche chances nei grandi teatri e per i quali poteva essere conveniente cercare di mettersi in luce in un bizzarro teatrino di provincia.

⁸ J. Kott, in «The Drama Review», n. 46, cit. Trad. it.: J. Kott, *Il diario teatrale di Jan Kott*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 142.

Cieslak, se non erro, arrivò provenendo dalla scuola teatrale, ma aveva in tasca un diploma da burattinaio.

Il coraggio di Cieslak non dovette consistere solo nel lanciarsi in un processo senza garanzie. Dovette essere il coraggio di chi sa infrangere l'immagine che ha di sé. È quanto lascia indovinare Eugenio Barba in un suo scritto del '75:

Quando lasciai il teatro di Grotowski, Ryszard Cieslak era già un buon attore, ma che si voleva intellettuale. Era come se un grande cervello avviluppassse quel suo corpo pieno di vita, lo appiattisse, ne trasformasse la vita in bidimensionalità. Lo rividi due anni dopo, quando venne ad Oslo e presentò *Il principe costante*. Sin dall'inizio, sin dai primi secondi dello spettacolo, fu come se tutti i miei ricordi, le categorie sulle quali mi appoggiavo, scomparissero da sotto i miei piedi, e vidi un altro essere, vidi l'uomo che aveva trovato la sua pienezza, il suo destino, la sua vulnerabilità.

Ed aggiunge:

Era come se quel cervello che prima era un filtro che appannava le sue azioni, adesso si fosse sciolto e impregnasse tutto il suo corpo con cellule fosforescenti. La forza di un uragano deciso. «Adesso non ce la fa più». Eppure era come se una nuova onda più forte, più alta, più verde, sorgesse dal suo corpo e si espandesse attorno a lui⁹.

Ora corriamo di nuovo in avanti, nell'82, quando il gruppo di fatto s'è sciolto, la Polonia sembra una grande trappola, Cieslak è solo e André Gregory, l'amico americano di Grotowski, immagina *Sei personaggi*. Fu poco più di un'idea e non si tradusse in pratica. Ma merita d'essere ricordata, perché in essa c'è il senso di un'odissea teatrale¹⁰.

⁹ E. Barba, *Il parco e la riserva*, in *Il libro dell'Odin*, a c. di F. Taviani, Milano, Feltrinelli, 1978², p. 253.

¹⁰ André Gregory mi parlò di questo progetto a Livorno, nel dicembre 1982. André Gregory agli inizi degli anni Settanta era il regista e la guida del gruppo sperimentale Manhattan Project. Di colpo aveva abbandonato il lavoro inseguendo avventure e crisi solitarie. Anche lui s'era lasciato alle spalle attori che non sapevano più con chi far teatro. Racconterà viaggi, esperienze, strappi e ritorni nel film *My dinner with André*, scritto e recitato assieme a Wallace Shawn, diretto da Louis Malle: due amici parlano in un raffinato ristorante di Manhattan, o meglio: André parla e Wallace, fin quasi alla fine, ascolta. Per tutta la durata del film non c'è altro che una conversazione in gran parte monologante. In essa compaiono avventure, colpi di scena, suspenses che legano l'attenzione dello spettatore quanto un buon

Gregory pensava agli attori "abbandonati" dai registi: ai suoi attori del Manhattan Project, ad attori di Chaikin, ad alcuni del Living, e soprattutto agli amici del Teatr Laboratorium. Erano quelli gli attori che avrebbero dovuto fare i Personaggi pirandelliani. Si sarebbero presentati in teatro in cerca d'un autore e avrebbero trovato invece altri attori. Gregory pensava che questo secondo gruppo doveva esser formato da buoni attori Off Broadway. Fra i Personaggi, doveva esserci Cieslak. Forse anche Flaszen nella parte del Padre.

Era un'idea semplice, che traduceva alla lettera Pirandello. Effettivamente, il finesecolo aveva prodotto i correlativi in carne ed ossa di quei Personaggi che Pirandello aveva immaginato di pura sostanza mentale. Certi attori, esuli dalle enclaves, dalle masserie fortificate, carichi d'una storia condivisa da pochi, potevano davvero farsi sulla soglia d'un teatro, al confine fra il laboratorio e la scena, cercare un autore capace di dare una significazione pubblica alla loro maestria. E presentare ciascuno i materiali della propria vita scenica, la materia (mater, la madre) di storie possibili: quel che in gergo si chiama «training individuale». La situazione di base inventata da Pirandello poteva essere messa in scena facendo ricorso alla struttura d'uno stage in cui attori portatori d'una cultura particolare cercano di trasmetterne gli elementi ad altri attori dal mestiere più neutro e più adattabile. I primi sono più forti e più fragili, migranti, sono davvero in cerca d'autore perché nelle loro masserie i registi erano in realtà «autori», proprio nel senso di Pirandello: tessitori di storie, di intrecci significativi in grado di distillare un senso generale da peripezie personali. I secondi sono più deboli e più resistenti: attori interscambiabili sul terreno.

Un progetto semplice e geniale. Non si realizzò perché i Personaggi dovevano essere persone ben precise ed occorreva radunarle sparse fra i mille impegni della sopravvivenza. Cieslak non fu uno dei peregrinanti Personaggi sullo stampo di Pirandello. Malgrado ciò, fece quel che i Personaggi pirandelliani non avevano potuto fare: portò la sua vita scenica ad un autore e lasciò che questi l'adattasse al suo dramma. Lo fece alla lettera.

colossal. Un pezzo di cinema unico nel suo genere (se ne veda la sceneggiatura: W. Shawn and A. Gregory, *My dinner with André*, New York, Grove Press, 1981).

Nel luglio dell'85, infatti, Cieslak riemerge come Dhrtarastra ad Avignone, nel *Mahabharata* di Brook e Carrière. È il re cieco, disorientato, padre di figli rovinosi.

All'inizio dello spettacolo, viene il sospetto che Brook l'abbia utilizzato solo per la sua faccia, come al cinema: una faccia devastata e bellissima, scavata dai grandi occhi color dell'aria, invasa dall'anima e persa, come un Tiresia a cui si fosse d'un tratto spenta anche la vista interiore.

Mano a mano che lo spettacolo va avanti, Cieslak, qui attore non protagonista, mostra l'intelligenza del suo mestiere. Questo re è cieco dalla nascita, è vecchio, eppure si comporta come se avesse appena perduto il lume degli occhi, ogni momento come il primo momento. Cieslak mostra un padre due volte cieco. Non recita un cieco, ma l'esperienza che un cieco ha della propria cecità. Sembra chino su un lago interiore buio e vuoto da cui emergono voci che gli paiono e subito svaniscono e si confondono.

Alcuni spettatori si rattristano: dicono che non trovano in questo personaggio alcuna traccia dei prodigi teatrali del *Principe* e di *Apocalypsis*. Dicono che Cieslak è l'ombra di se stesso.

Altri restano impressionati, catturati dalla vita intima di quel personaggio non protagonista.

Altri ancora dicono che secondo gli usi del teatro di tradizione, la presenza di Cieslak andrebbe segnalata nel cast con la formula «partecipazione straordinaria di...». Ed effettivamente Cieslak sembra uno di quei grandi attori che da vecchi partecipano come caratteristi di gran qualità a spettacoli dove restano in posizione decentrata.

In realtà non è vecchio. Ma è come se avesse deposto il suo carisma, questa variante preziosa del fiore di Narciso.

Qualche spettatore, poi, osservandolo con attenzione anche nei momenti in cui è lontano dall'azione principale, nelle cosiddette controcene, nota con stupore che Cieslak, nell'eseguire la caratterizzazione di Dhrtarastra sta tornando al suo vecchio training, ne sta ripetendo in piccolo le sequenze, sicché quel che allora era acrobazia e "danza" diventa ora realismo. Mutano le dimensioni, ma la forma dell'azione torna eguale. È training messo a disposizione d'un autore. È qualità. Insomma: Cieslak non è l'ombra di se stesso. Recita la sua ombra. Attore in cerca d'autore.

5. La macchia rossa

In bianco e nero, il training di Cieslak lo si può vedere in un film del 1972: *Training al Teatro Laboratorio di Wroclaw*¹¹. Sono esercizi messi a punto con Grotowski da Rena Mirecka e Ryszard Cieslak. Si assiste al passaggio dall'esercizio fisico al flusso organico che è pensiero. Si vede come da una postura germogli un'immagine, e da questa un'idea, una linea di pensiero, una situazione, il frammento d'una storia possibile.

Coloro che ancora usano la triste espressione «teatro del corpo» dovrebbero sedersi a lungo davanti a questo film, fino al momento in cui riusciranno a capire che si tratta proprio dell'opposto: «teatro della mente», processi mentali resi palpabili, visibili. A volte, come pesci in un fiume, affiorano dei «contenuti». Ma sempre è il ritmo del pensiero che vediamo. Quel che nella vita quotidiana è «corpo», protezione, nella vita extra-quotidiana del training di Cieslak diventa pensiero del cuore, coraggio.

«Quando lo spettacolo è finito – annota Richard Schechner – Cieslak entra nella fase di raffreddamento. Spesso beve vodka, chiacchiera, fuma una gran quantità di sigarette». E commenta: «Uscire dalla parte a volte è più difficile che entrarvi»¹².

Mentre Cieslak registra per il cinema e la televisione il *Mahabharata* ed il suo Dhrtarastra, nuovi giovani, con Grotowski, stanno esplorando strade circonvicine a quelle che lui – Cieslak – e i suoi compagni avevano aperto. Questo nuovo lavoro non tende allo spettacolo¹³. Ma coloro che eccezionalmente sono ammessi ad osservarlo vedono fra l'altro proprio ciò di cui Schechner lamentava la mancanza quando diceva, subito dopo le parole che abbiamo appena citato, che Cieslak sapeva prepararsi ad esser pronto, sapeva lasciar scorrere il suo processo interiore fra le sponde della partitura, ma che non aveva alcuna idea di che cosa fare dopo. Vedono un passaggio graduale, per sfumature successive, fra il tempo denso

¹¹ Regia di Torgeir Wethal, prod. Odin Teatret Film per i Programmi Sperimentali della Televisione italiana. Al film partecipano due attori dell'Odin Teatret in veste di allievi di Cieslak. Due parti di 50' ciascuna.

¹² R. Schechner, *Performative Circumstances from the Avant-gard to Ramlila*, Calcutta, Seagull Books, 1983, p. 97.

¹³ Cfr. nota 3.

del "rituale" ed il tempo corrente. Un innesto senza scosse del comportamento extra-quotidiano in quello quotidiano e viceversa.

Così come il cadere tutti i giorni più e più volte sulle ginocchia alla fine rischia di rovinare i menischi, anche i tonfi reiterati dal tempo denso dello spettacolo al tempo corrente del dopo, delle sigarette e dell'alcool, rischiano di ammaccare o di gonfiare qualcosa di intimo?

Benché di tutto ciò non sappia nulla, mi si permetta di lasciar emergere la domanda.

C'è un film anche del *Principe costante*, anch'esso in bianco e nero, girato di straforo, ricostruito con intelligente filologia¹⁴. Il tocco finale di perfezione ectodica sarebbe, però, una macchia rossa al posto giusto, introdotta fra il bianco e nero, come la bandiera finale nella prima copia del *Potëmkin*.

Osserviamo ancora una volta Cieslak nel *Principe costante*. È uno degli spettacoli capitali del secolo. Numerose vite, professionali e no, hanno mutato rotta dopo l'incontro con questo spettacolo. Se la proiezione del filmato è davanti a tanta gente, non possiamo sottrarci ad una vaga sensazione di disagio, come se si stesse compiendo un'azione inverecconda. L'esterno di Cieslak, il «corpo», sembra trasparente. L'azione è estrema, ma controllata come una partitura musicale. Rantolo, tortura, disperazione e morte hanno la precisione d'una danza. La messinscena di Grotowski dava agli spettatori l'esperienza d'osservare qualcosa di proibito o segreto. Nel film questo voluto imbarazzo del guardare si perde, e quindi la situazione può apparire davvero leggermente imbarazzante.

Ma osserviamo Cieslak. Forse è stato Stefan Brecht colui che s'è reso conto con maggior precisione che tutte le azioni dell'attore attraversano senza soffermarvisi il mondo mediano, quello della

¹⁴ Il film viene presentato come una «ricostruzione audiovisiva dello spettacolo» basata su una ripresa anonima in 16 mm., camera fissa, postsincronizzata a cura dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma nel 1974, con la supervisione di Ryszard Cieslak. Per il sonoro ci si è serviti di una registrazione audio eseguita a Spoleto nel 1967. Nei rari casi in cui la sincronizzazione non è possibile, la lacuna viene resa evidente, secondo un corretto uso del restauro. Una ripresa di migliore qualità – perché compiuta appositamente – degli ultimi 10-15 minuti dello spettacolo, a cura della Televisione Norvegese, è conservata presso l'archivio dell'Odin Teatret.

psiche e delle emozioni. Non sono attinenti ai fantasmi personali e alle personali passioni, sono invece attinenti all'oggettività della vita fisica ed all'oggettività dello spirito¹⁵.

Forse questo è un altro aspetto del coraggio che fa parte di una tale arte: affacciarsi sull'orlo d'una situazione in cui per ragioni tecniche e di mestiere si rischia di dover vedere come l'"io", il buco della ciambella, sia una consistente nullità.

Ascoltiamo Cieslak spiegare a Schechner quel che sta accadendo:

La partitura è come un vaso di vetro dentro il quale c'è una candela accesa. Il vetro è solido, sta lì, puoi farci assegnamento. Contiene e guida la fiamma. Ma non è fiamma. La fiamma è il mio processo interno ogni sera. La fiamma è ciò che illumina la partitura, ciò che lo spettatore vede attraverso la partitura. La fiamma è viva. Così come la fiamma dietro il vetro si muove, fluttua, cresce, si abbassa, sta per spegnersi, all'improvviso brilla con forza, reagisce ad ogni alito di vento, anche la mia vita interna varia di sera in sera, di momento in momento... Ogni sera comincio senza anticipare nulla. Questa è la cosa più difficile da imparare. Non mi preparo a provare nulla. Non mi dico: «La volta scorsa, questa scena era straordinaria, cercherò di rifarla». Voglio soltanto essere pronto per ciò che potrà accadere. E mi sento pronto a cogliere quel che potrà accadere se mi sento sicuro nella mia partitura, se so che anche quando non sento quasi niente, il vetro non si romperà, che la struttura obiettiva, lavorata per mesi mi aiuterà. Ma quando viene la volta che posso ardere, brillare, vivere, rivelare – allora sono pronto perché non ho anticipato. La partitura rimane la stessa, ma ogni cosa è diversa, perché io sono diverso¹⁶.

Chi è l'autore e chi l'esecutore? Non ci sono opere su cui l'uno o l'altro possa mettere una firma. Solo nella fissità anagrafica, Grotowski e Cieslak possono essere visti come due collaboratori. Nella realtà, non esistono entità che collaborano, esiste solo un'interazione, un divenire, una scorza sapiente e ben fissata, un canale necessario e di per sé insignificante. Al suo interno, un fluire.

Quella scorza non è né di Grotowski né di Cieslak.

Quel fluire non è Cieslak e non è Grotowski.

Per lo spettatore, così come per la cinepresa, esiste il

¹⁵ Cfr. S. Brecht, in «The Drama Review», n. 46, cit. Trad. it.: S. Brecht, *Nuovo Teatro americano (1968-1973)*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 205.

¹⁶ Questo brano viene riportato da Schechner, *op. cit.*, p. 96. Proviene da una sua intervista a Cieslak, credo inedita.

Principe, personaggio preciso perché preciso e fisso è il suo nome. Ma ancora una volta: dietro quella fissità di carta non c'è né morte né tortura.

Grotowski ha raccontato più volte: tutto il lavoro fra lui e Cieslak per *Il principe costante* non partì dal testo. Partì dalla costruzione d'una partitura d'azioni fisiche e vocali che emergevano verso l'obiettività a partire dalla memoria emotiva dell'attore. Esse avevano relazione con alcune sue rimembranze legate all'adolescenza. Nessuna di esse era dolorosa. Le azioni che formano la partitura di Cieslak riaffiorano dal passato (dettaglio dopo dettaglio) di un'esperienza amorosa, la prima, in quell'età in cui il sesso sta in una terra di nessuno fra sensualità e preghiera, dove gli impulsi biologici si confondono con un'esperienza spirituale. Fu un lavoro meticoloso di rammemorazione fisica e di paziente ricostruzione. Quando la partitura fu costruita, quando la sua forma fu stabile e precisa – quindi: obiettiva – su di essa vennero posati con cautela i riferimenti al personaggio del Principe Costante. Sulla partitura vocale vennero posate le parole del testo. Alla partitura fisica vennero intrecciati i segni che gli spettatori avrebbero poi riconosciuto come speranza, amarezza, disperazione, tortura, intimo gelo, agonia, morte. Venne preparato il contesto: le relazioni fra il Principe e gli altri personaggi, l'intreccio, cioè, che dà forma al significato del dramma.

Tutto ciò è sapiente tessitura di un'illusione. Ma non è cosa da niente. È anch'esso un vaso di vetro, quello su cui può far affidamento lo spettatore per il suo processo nel corso dello spettacolo.

Ma torniamo a Cieslak: possiamo immaginarcelo mentre agisce e sa perfettamente, freddamente, la storia crudele che sta rappresentando. Così come, nello stesso tempo, sta nella luce d'una rimembranza d'amore.

Questa è ubiquità dell'attore. È a-topia.

Forse è per questo che Grotowski, spettatore professionale dell'attore, ma anche spettatore degli spettatori, sapendo gli incroci delle illusioni ricamate, poteva apparire ad alcuni come abitato da un sorriso ribaldo¹⁷.

¹⁷ Cfr. ad es. Stefan Brecht, cit.

Tutto ciò non è altro che filosofia? Se lo è, si tratta della filosofia che il fare teatro contiene di per sé.

E la macchia rossa di cui parlavamo? Era un mantello rosso che compariva con diversi usi nello spettacolo (flagello, sudario, coperta, mantello...). Anche lo spettacolo dava l'impressione d'essere in bianco e nero. Negli schizzi a carboncino che schematizzano le scene nodali per la ricostruzione del *Principe costante* nel primo volume de «Les Voies de la création théâtrale» (Paris, CNRS, 1970), si è ritenuto significativo infrangere il bianco e nero riproducendo la macchia rossa del mantello, un po' come un emblema del tono fondamentale assunto dallo spettacolo per gli occhi. Ancor più bello sarebbe se un effetto simile potesse ottenersi sull'ombra filmica.

Alla fine, quando il principe è morto e l'attore si riposa, la coperta rossa lo nasconde.

L'ULTIMA INTERVISTA DI RYSZARD CIESLAK

Con il titolo «In corsa per toccare l'orizzonte» questa intervista è stata pubblicata nel numero del 2 maggio 1990 del supplemento letterario del giornale americano in lingua polacca «Nowy Dziennik». Cieslak è intervistato da Marzena Torzecka. Il punto di vista è quello dell'attualità: la presentazione a Los Angeles a maggio, e in altre città americane a giugno, del film di Brook Mahabharata.

Il testo in italiano è a cura di Giuseppe Struś, che qui ringraziamo, e di F.T.

DOMANDA – Lei attualmente sta curando la preparazione di giovani attori in un corso di teatro sperimentale dell'Università di New York. Che cosa vuole insegnare?

CIESLAK – Innanzi tutto: come essere autentici in scena. Mi sforzo di trasmettere loro il principio che mi è stato trasmesso da Grotowski: recitiamo talmente nella vita, che per fare teatro basterebbe smettere di recitare. Un'altra cosa molto importante da capire è che l'attore deve concentrarsi sul proprio corpo. Lo strumento dell'attore non è la parola e la voce, ma l'intero corpo. Il teatro può anche essere una combinazione di arti diverse – musica, danza, pittura, letteratura – ma è innanzi tutto arte della visione del movimento. Finché l'attore ha dei problemi col proprio corpo, è limitato. Così come un musicista deve esercitare ogni giorno le proprie dita, anche l'attore deve esercitare il proprio corpo fino a non aver più bisogno

di pensare al corpo, fino al punto, cioè, in cui lo domina completamente.

DOMANDA – Come è avvenuto il suo primo incontro con Peter Brook?

CIESLAK – Ho incontrato per la prima volta Peter Brook nel 1967, quando lui stava lavorando allo spettacolo sulla guerra in Vietnam intitolato *U.S.* Invitò me e Grotowski al suo laboratorio teatrale, a Londra, perché nel corso del suo lavoro s'era trovato di fronte al problema di come mostrare un monaco vietnamita che si brucia per protesta contro l'asservimento del proprio paese. Brook si era ricordato di me nel *Principe Costante*: diceva che lì io nell'immaginazione degli spettatori bruciavo, benché non ci fosse fuoco.

DOMANDA – Come mai lei è entrato a far parte del *Mahabharata*? Lei, in quel periodo, aveva smesso di far l'attore e si occupava soprattutto di regia.

CIESLAK – Per molti anni non ho più avuto contatti con Brook. All'improvviso ricevetti un suo telegramma che mi invitava a Parigi. E solo quando arrivai a Parigi seppi che si trattava del *Mahabharata*. Brook mi chiese se fossi disposto a partecipare allo spettacolo. Avevo bisogno di un po' di tempo per riflettere, perché in quel momento stavo occupandomi della regia di un mio spettacolo in Spagna. Chiesi a Brook che mi lasciasse sei mesi per la risposta e lui accettò.

DOMANDA – Le venne proposta una parte precisa? Lo chiedo perché Andrzej Seweryn non ha saputo quale personaggio avrebbe interpretato fin quasi alla fine. Anche durante le prove della versione francese dello spettacolo, la prima versione, per molto tempo non seppe con certezza quale sarebbe stato il suo personaggio. È un modo di lavorare con gli attori che per Brook è quasi una regola.

CIESLAK – Penso che fin dall'inizio Brook mi vedesse come Dhrtarastra. Malgrado ciò, durante le prove questo personaggio sembrava che non mi si confacesse. Ho dovuto lottare per conquistare questa parte. Mi dettero quattro fogli dattiloscritti e nient'altro. Lo spettacolo durava nove ore. Allora, ho cominciato a condurre per mio conto delle ricerche sulla mia parte. In particolare mi sono chiesto che cosa voglia dire nascere non vedenti. Per questo mi sono recato in un centro per non vedenti, a Versailles, e lì ho trascorso più d'una settimana, imparando, osservando, cercando di capire. Le racconterò un fatto, per mostrarle come sono penetrato in questa situazione. Passavo molto tempo in compagnia d'una signora d'una certa età, non vedente fin dalla nascita. Durante una delle nostre conversazioni le chiesi che cosa succeda a un non vedente quando sogna. Noi quando sogniamo vediamo immagini. Ma voi cosa sognate, voi che non avete mai visto colori e figure? La signora si mise a ridere: «Ma guarda un po'! Sognamo voci!».

DOMANDA – Quale teatro polacco le ricorda di più il teatro di Brook?

CIESLAK – Dal punto di vista formale, il teatro di Kowrad Swinarski.

DOMANDA – Andrzej Seweryn ha invece paragonato il teatro di Brook al teatro studentesco polacco.

CIESLAK – Andrzej parlava del modo di lavorare. Io ho parlato dei risultati. Ma se dico che il modo di lavorare di Brook può essere paragonato a quello dei teatri studenteschi non intendo certo parlare di un'assenza di professionalità tecnica, assenza di professionalità che spesso caratterizza il teatro studentesco, appunto. Intendo parlare della passione di creare. Brook ha una straordinaria passione. Durante il lavoro preparatorio per *Mahabharata* è stato sottoposto ad un serio intervento chirurgico. Eppure, tornato al lavoro, non mi ricordo che si sedesse neppure una volta, benché le prove durassero ore e ore. Gli altri si cambiavano, entravano, uscivano, e lui imperturbabile continuava a vegliare su tutto. Fare teatro è un modo particolare di lottare. Nel caso dello scrittore, l'arte consiste in una lotta con la scrittura. Il pittore lotta con il pennello e la tela. Noi, dovevamo lottare con lui, con il regista. Brook è un regista difficile, e io sono un attore difficile. Grazie a questo, la situazione era interessante. Quando le persone si servono di un linguaggio facile, allora è facile giungere ad un accordo. Ma è quando il linguaggio si fa difficile che nasce l'arte.

DOMANDA – È vero che Peter Brook ha cercato attori difficili?

CIESLAK – Certamente sì. Ma soprattutto ha cercato persone con una forte determinazione. Una volta, qualcuno ci ha chiamato «lo zoo di Peter Brook». Se si tratta davvero di qualcosa di simile, bisogna dire che questo giardino zoologico è di un tipo del tutto particolare.

DOMANDA – Assistendo al *Mahabharata* alla Brooklyn Academy of Music, per 9 ore, mi sono chiesta come gli attori potessero reggere alla fatica di queste micidiali serate. Avete dato spettacolo per ore e ore, e quasi ogni giorno.

CIESLAK – Lei però deve sapere che io ho alle spalle l'allenamento delle attività para-teatrali, quel periodo di lavoro prima con Grotowski e poi per mio conto, in cui non c'erano «spettatori», ma solo persone compartecipi. Per due giorni e due notti lavoravamo senza intervalli, senza dormire. Facevamo una sorta di percorso comune, con uno o più leaders. A parte ciò, quando si è presenti in scena, quando si produce, vi è una particolare tensione che permette di dimenticare che si è stanchi. Una specie di trance, un particolare stato di coscienza che dispone l'attore ad un altro livello d'energia. Quando lo spettacolo è concluso, allora sì che ci si sente stanchi, esausti. Ma non durante lo spettacolo. Allora non c'è tempo per la stanchezza.

DOMANDA – Potrebbe spiegare che cosa le ha dato il lavoro con Grotowski e che cosa il lavoro con Brook? È possibile un paragone?

CIESLAK – Grotowski mi ha fatto attore. Quando sono arrivato da lui, subito dopo la scuola teatrale, ero del tutto impreparato. Da bambino (devo ricordarle che sono stato bambino nel periodo della seconda guerra mondiale) ero incredibilmente chiuso. Il contatto con Grotowski è andato al di là di un insegnamento teatrale, al di là del lavoro per diventare attore. È stato con lui che, un poco per volta, mi sono aperto. È lui che mi ha fatto uscire dal mio guscio. Ero come in una rappresentazione: da una parte mi sentivo tranquillo e allo stesso tempo sicuro, isolato da tutto ciò che succedeva intorno. Quando sono arrivato da Brook ero ormai un attore formato. Attore e uomo.

DOMANDA – Lei conosce Grotowski da anni. Da qualche tempo si sente dire che l'ideatore del Teatro Laboratorio è in uno stato di crisi creativa. Alcuni affermano che ormai è completamente pazzo.

CIESLAK – A mio modo di vedere, Grotowski lavora oggi assai più di prima. Forse che Bohr, in Danimarca, o Jung, in Svizzera, non stavano facendo niente, nei periodi in cui i risultati del loro lavoro non erano conosciuti? Grotowski non fa show-business, non dà spettacoli, non realizza qualcosa di immediatamente visibile. Da quando è partito dalla Polonia, Grotowski sta conducendo delle ricerche nell'ambito delle tradizioni teatrali. Lavora soprattutto per sé e con una ristretta cerchia di persone. Tuttavia, ciò che fa si diffonde in un ambito più vasto. Oggi le sue ricerche sono molto più profonde, ancor più perspicaci di quanto non fossero prima.

DOMANDA – Se per caso Grotowski o Brook avessero iniziato il loro lavoro qui negli Stati Uniti, crede che avrebbero raggiunto la stessa qualità di risultati?

CIESLAK – Certamente no. I nostri inizi difficili sono stati, per noi, una delle cose più importanti. Il «Teatro delle 13 file» a Opole e poi l'Istituto-Laboratorio a Wroclaw sono stati sul punto di esser chiusi almeno una decina di volte.

Venivano delle commissioni per verificare quel che facevamo. Avevamo pochi spettatori. Accadeva che facessimo spettacoli davanti al teatro vuoto. Tuttavia, questo fu un periodo pionieristico. Forse fu il periodo più importante. Fu quello che ci dette il capitale per gli anni a venire. Non penso ad un capitale materiale. Se Van Gogh, per esempio, invece di lavorare in una soffitta avesse cominciato la sua attività in un dignitoso studio di Manhattan non sarebbe stato il Van Gogh che conosciamo. Molte persone sono passate per il teatro di Grotowski. Molte se ne sono andate. Io stesso l'ho abbandonato tre volte. Adesso, quando ripenso a quei miei periodi di allontanamento li vedo come qualcosa di infantile, come uno che

dicesse: mi faccio del male per far soffrire la nonna. Malgrado tutto, noi che siamo rimasti possiamo essere considerati un seme. Penso che sia l'unico esempio, nella storia del teatro, dove il seme costituito da sette attori, un gruppo ed il suo leader, è rimasto unito per un quarto di secolo.

DOMANDA – Ogni attore ha i suoi sogni. Alcuni sognano di interpretare Amleto, o Re Lear. E lei?

CIESLAK – In me c'è una curiosità quasi morbosa per le cose nuove. Mi sembra, fin da quando ero bambino, d'essermi sempre chiesto; chi sono? Che cosa ho davvero voglia di fare? Qualche mese fa, ho passato alcune settimane con un indiano in Canada, imparando a vivere in totale isolamento nella foresta. Ho imparato alcune cose che prima non avevo mai sperimentato. Ad esempio: come seguire le tracce degli animali. Come fabbricarsi in pochi minuti un bicchiere con la corteccia di un albero. Ma riprendiamo il filo del discorso legato alla professione: non sono diventato attore di colpo. Prima ho studiato per un anno al Politecnico di Cracovia. In seguito ho pensato di dedicarmi alla psichiatria. Infine, ho scelto di studiare teatro, per i suggerimenti di un mio amico attore. Più tardi, quando sono andato da Grotowski, pensavo di dedicarmi agli studi di regia alla Scuola Superiore di Cinematografia di Lodz. Quando ho firmato il contratto con Grotowski, mi premurai di dichiarare che sarei rimasto solo un anno. Ma dopo un anno, avevo capito che non ero riuscito ad imparare nulla, e così è passato un secondo anno, poi un altro e così via. Ho l'impressione, anzi: sono certo che soprattutto nella professione d'attore nulla è mai concluso. L'attore non può mai dire di aver finito il periodo dell'apprendistato. Una volta, al tempo in cui andavo a scuola, lessi in un'antologia di poesia americana una poesia di Crane che rende bene l'idea di queste mie ricerche. È una poesia su un uomo che corre verso l'orizzonte per toccarlo, credendo che potrà stringerlo saldamente con le mani. Così accade in questa nostra professione. Corriamo verso l'orizzonte credendo di toccarlo, alla fine. Ma in realtà la lontananza è sempre la stessa. Non lo si può toccare. Forse per questo è tanto affascinante.