

METAMORFOSI DI UNA RICERCA

Conversazione con Włodzimierz Staniewski a cura di Marina Fabbri

Raggiungi i confini della morte; varcai le soglie di Proserpina; rivissi tutti gli stadi dell'essere, vidi nella notte il sole brillare di candida luce, giunsi al cospetto degli dei inferi e di quelli del cielo, li adorai da vicino. Ecco, ti ho detto, ma tu che hai udito ancora non sai.

(Apuleio, *L'asino d'oro*)

A più di vent'anni dalla fondazione dell'Associazione Teatrale «Gardzienice», in quale fase vi trovate oggi, come sono cambiati, se sono cambiati, il vostro lavoro e la direzione della vostra ricerca?

In effetti, non so se amerei parlare di cambiamenti, o piuttosto di ciò che si è confermato, consolidato nel corso di questo tempo. Sembra incredibile, ma è già passato quasi un quarto di secolo... Un tempo ero un ardente seguace dell'idea di Mircea Eliade della *a-storicità*. Ricordo un anno al festival di Santarcangelo, durante una tavola rotonda in cui si parlava di politica, di storia, di Solidarność, di cambiamenti, io ho espresso la mia idea di *a-storicità*. È un approccio, questo, svincolato da un legame diretto con la storia, che permette di arrivare a valori stabili ed eterni, ossia permette di lavorare con il mito, la mitologia.

In questo sento oggi un cambiamento, o forse una correzione di rotta: il mito adesso è per me legato alla storia. La domanda da porsi è soltanto la seguente: come si fa nell'arte teatrale a rappresentare questa storia, a ricrearla, senza utilizzare mezzi giornalistici? Mi risulta personalmente difficile semplificare tutto ciò che abbiamo vissuto, nella nostra area geo-politica, dal 1980, tutti i terremoti, i cambiamenti radicali, e soprattutto è difficile rispondere chiaramente alla domanda «chi e che cosa siamo in tutto questo»? Se siamo strumenti, oppure piccoli accessori, testimoni, partecipanti. Quelli sono anche gli anni in cui credevamo tutti di essere sull'orlo di una catastrofe (una possibile invasione sovietica...). Tutti quei momenti sono da guardare come la fine di un mondo e l'inizio di uno nuovo. Sono fatti che mi sorprende anch'io ad elencare oggi, mi sono sembrate sempre cose che mi lasciavo lontano, da cui eravamo lontani.

E in effetti questa immagine corrisponde a quella che si è sempre

avuta di «Gardzienice», in Polonia come all'estero, come di un teatro lontano da ogni coinvolgimento di tipo politico o sociale...

Sì, ma io penso che fosse un'immagine falsa. Perché la storia è sempre stata presente nel nostro lavoro, solo che non lo era a livello di impegno cosiddetto politico. Ad esempio, era molto presente in *Avvakum*¹. Ma si tratta di capire quanto è lontana quella parte di mito su cui si sta lavorando e quanto il riferirsi alla mitologia attraverso avvenimenti attuali può essere materia di creazione artistica. Io sono convinto di sì, che il teatro sia una combinazione tra mito ed esistenza prosaica. Su questo tema vorrei davvero lavorare, facendo cioè una riflessione su che cosa ne è stato di noi in questi due ultimi decenni in cui abbiamo attraversato alcuni uragani della storia.

In *Avvakum* questo era detto direttamente. Anche la critica, in Polonia e, soprattutto, all'estero, ha notato che nell'atmosfera cupa e minacciosa in cui si muoveva lo spettacolo vi erano molti riferimenti ai giorni dello Stato di Guerra, perfino alla morte di Popiełuszko². All'epoca, quando lavoravo allo spettacolo, non pensavo in quelle categorie ma evidentemente qualcosa del genere ci deve essere stato.

Tornando alla relazione tra mito e eventi dell'attualità, oggi la vedo racchiusa in quella magnifica forma estetica che è stata la *chorea* greca, così come l'ha formulata Hoffmanstahl, quando ha detto che in essa si trova e la danza, e il profumo della natura della costa greca, e il suono delle armi delle guerre del Peloponneso, così come il gusto amaro della cicuta di Socrate, o lo sgattaiolare tra i vicoli oscuri del delatore. Questo è per me il teatro, una bellissima e irraggiungibile formula estetica che racchiude in sé tutte le sostanze della vita reale, tutto il suo tragicismo.

Analizzando la sequenza dei vostri spettacoli, vorrei capire a questo punto qual è il percorso che porta, o forse ri-porta, dal Rabelais bachtiniano del primissimo lavoro, Spettacolo Serale, basato sul Gargantua et Pantagruel, attraverso la tappa obbligata de Gli avi con Incantesimi, poi Avvakum che – continuando sulla scia del precedente spettacolo – si confronta con le sorgenti della cultura polacca (il Romanticismo, il

¹ *Żywot protopopa Awakuma* (La vita del protopope Avvakum), spettacolo creato nel 1983, sulla base dell'autobiografia del monaco ortodosso russo del XVII secolo, che venne considerato eretico dalle autorità religiose dell'epoca.

² Padre Jerzy Popiełuszko venne brutalmente assassinato a Varsavia da due membri della polizia segreta nel 1984 a causa del suo impegno militante in favore di Solidarność.

panslavismo), ad entrare poi nel labirinto della cultura antica, prima da un ingresso medioevale, con Carmina Burana, poi con l'ultimo Apuleio delle Metamorfosi.

Vedo in tutto questo percorso, in tutte le tematiche che abbiamo toccato qualcosa di comune. Per semplificare dirò che attraverso il localismo passa la strada più dritta per l'universo. Forse sarà una verità banale, ma è una verità in cui credo. Ricordare Rabelais, e parliamo del Rabelais consegnato dalla lezione bachtiniana, è giusto, perché in fondo ci ha sempre accompagnato in tutti questi anni; e vorrei davvero tornare a lavorarci sopra, non solo sul testo di Bachtin o sul *Pantagruel* ma sul modello del mondo che rappresenta. In esso sta la quintessenza di una problematica che per noi è stata sempre importante: la natura e l'uomo. È un argomento di cui mi sono occupato continuamente, è naturalmente uno dei problemi fondamentali della nostra esistenza. Perché questo è il realismo grottesco: la natura è reale, l'uomo è grottesco. Questo accostamento mi interessa. Tutta la genialità di Rabelais sta nell'aver infranto l'opposizione tra l'intellettualismo raffinato e la semplicità intellettuale, tutto è incredibilmente alto e tutto è al contempo molto basso. Perché vi è contenuta l'intera erudizione dell'epoca, e perfino di altre epoche. Ogni frammento si rifà al patrimonio culturale e alla mitologia; allo stesso tempo egli scrive in modo tale che, se opportunamente spiegato, qualsiasi contadino (sarebbe meglio dire *indigeno*) potrebbe leggerlo. La sua scrittura contiene inoltre un'analisi geniale della natura umana. Tutto questo, e soprattutto il superamento della barriera tra cultura alta e cultura bassa, è ciò che mi interessa di Rabelais e che ritrovo nella nostra filosofia della «spedizione»: un «teatro» in cui va in scena la semplice e originaria cultura contadina, messa in movimento dai protagonisti stessi di quella cultura, ma che allo stesso tempo, a guardar bene, ha anche il profumo di Platone, di Socrate.

Un nostro filosofo contemporaneo, molto popolare e stimato in Polonia, padre Prof. Tischner, ha pubblicato di recente un libretto che contiene le sue conversazioni con i montanari di un villaggio in cui si reca spesso, a cui ha dato loro la foggia di dialoghi filosofici, e agli interlocutori nomi di filosofi greci.

I due cardini della vostra esistenza artistica sono da una parte gli spettacoli, la scelta cioè estetica, e dall'altra la «spedizione», grazie alla quale il vostro lavoro entra in una dimensione forse più etica, o comunque esistenziale. Come sono oggi, dopo vent'anni, le vostre spedizioni?

Sono sempre le stesse e se ne volessi parlare qui dovrei usare ar-

gomenti e strumenti che ho ampiamente esplorato ed espresso in tanti articoli e interviste. Non direi certo nulla di nuovo. Forse oggi facciamo meno spedizioni, alcuni anni siamo stati senza farle, sono legate ad opportunità che evidentemente non possono essere create troppo artificialmente. Ciò che è sempre restato nella spedizione, il processo delle prove che avviene durante la spedizione resta sempre straordinario. Quando io ho cominciato, all'inizio della nostra attività, a parlare della «naturalizzazione dello spettacolo», mi sembrava che fosse una concezione intellettuale interessante, ma poi ho sperimentato che ciò che succede veramente in quei giorni, con la gente che viaggia, giorni e notti, incontra gli abitanti dei villaggi, mostra loro delle piccole prove di spettacolo, poi di nuovo si rimette in marcia, è totalmente confuso, indecifrabile, e si dimostra una concezione completamente astratta. Ma non lo è. Proprio quando si prova; quando si ha del materiale pronto, una sequenza di scene, di musiche, succede qualcosa di straordinario che è la più prossima possibile alla formula della «naturalizzazione». È un denudamento dei comportamenti, del recitare, di certe falsità; è a volte una rivelazione dolorosa che viene dal confronto diretto con la natura, che è certo l'ambiente, ma è anche l'uomo, la natura umana. La rivelazione per l'attore del grado della sua inautenticità. La rivelazione per il regista di quali mezzi di espressione saranno troppo deboli, non arriveranno al pubblico, ma non in senso tecnico, pratico, in senso sostanziale. Questa rivelazione viene unicamente dal confronto diretto con la natura, quella ambientale e quella umana, che in questo caso, durante la spedizione, diventano i co-registi dello spettacolo. Il nostro materiale artistico, la voce, il gesto, la musica, il canto sono amalgamati dalla natura circostante, e dagli abitanti del luogo, veri testimoni. E giudici anche, del valore del nostro lavoro. Quando portiamo i nostri spettacoli nei villaggi, ci accorgiamo subito quando questi funzionano o no. Viene subito messa in luce la validità della loro struttura: se i movimenti hanno una valenza figurativa, se i canti possiedono una loro drammaturgia, se si stabilisce una comunicazione insomma. Inoltre l'attore quando è verificato dalla natura ha una sensazione diversa da quando a compiere questa verifica sono il regista o lo spettatore abituale.

Voi avete sempre lavorato con i giovani, annettendo ai vostri spettacoli giovani stagisti, tenendo seminari per i giovani attori in tutto il mondo, e ora aprendo anche un'Accademia nella vostra sede di «Gard-

zienice», destinata alla didattica. Vorrei chiederti com'è la nuova generazione teatrale in Polonia, come la giudichi.

Mi sembra molto buona. Nonostante tutti continuino a lamentarsi per le difficoltà in cui versa il paese, trovo che i giovani che fanno teatro sono molto vitali. Ci sono molti nuovi gruppi, molti festival, che non hanno punti di appoggio, ma esprimono una enorme voglia di muoversi, una grande vitalità. C'è intorno una certa atmosfera dionisiaca che mi fa molto piacere. Noi cerchiamo in tutti i modi di stimolare ulteriormente questo processo, attraverso l'Accademia che hai citato, e che stiamo sperimentando con successo, o anche grazie ai festival. Quest'anno siamo promotori, ad esempio, di un festival per i giovani talenti rivolto anche ai non professionisti. I nuovi fenomeni del nostro teatro non hanno un carattere estemporaneo, ossia di gruppi sorti sulla scia del bisogno di stare insieme e fare qualcosa di impegnativo. Sono invece imprese serie, continuamente in viaggio per il paese e all'estero; e tutto questo a dispetto della misera situazione economica del nostro paese, che destina alla cultura una percentuale del budget statale addirittura inferiore a quello albanese, mentre la sponsorizzazione privata è ancora difficile da catturare. Per il festival che organizziamo ho dovuto indagare il fenomeno, e mi sono trovato davanti una lunghissima lista di nomi di gruppi quasi fossero gruppi rock. Ho visto diverse presentazioni e molte le ho trovate interessanti. C'è qualcosa che manca, però. Un rapporto serio con il mestiere del teatro, con il lavoro. Spesso la materia viva è provocante, ma non è sostenuta dalla struttura del lavoro, di una disciplina. Tuttavia, quello che noto di più è il linguaggio del corpo, che oggi è cambiato, si è fatto più esplicito, forse più selvaggio, violento: può essere un riflesso dei tempi.

Per noi il contatto con le giovani generazioni è importante, essenziale direi. Oggi si verifica nel nostro gruppo questa specie di miracolo per cui i vecchi attori (che dovrebbero piuttosto andare in pensione ormai) lavorano con i giovani e tra loro si instaura un rapporto di scambio di energie e conoscenze alla pari, basato su un grande rispetto reciproco, un rispetto che non significa una formula di comportamento, ma significa attenzione, uno stato di concentrazione. La cosa più difficile da ottenere.

Cos'ha in comune lo «stato di concentrazione» con la cultura classica antica?

È esattamente ciò che racchiude la formula della chorea greca,

un'incredibile carica di contenuti, emozioni e mezzi espressivi, e che deve essere ovviamente legato all'*apostrophé*, ovvero al riferimento alla trascendenza. Se l'uomo diventa l'alfa e l'omega, l'ultima Thule, come avviene nel postmoderno, abbiamo a che fare con il caos culturale e intellettuale; ci deve essere un punto di riferimento, e questo è la trascendenza. Può essere la divinità, possono essere gli incancellabili valori della cultura antica che appartengono al patrimonio permanente della cultura, ovvero i miti, la mitologia. E qui ritorno a Bachtin, e con lui spiego Apuleio.

Bachtin parla dell'idea innovativa di metamorfosi in Apuleio. Prima di lui l'argomento era stato trattato come un processo cosmogonico ciclico. L'individuo era una piccola particella di quel processo. Tutti gli ordini temporali erano integrati e i ritmi delle loro rappresentazioni correvano paralleli. In Apuleio la metamorfosi assume un carattere magico. La condizione umana non viene rappresentata linearmente, integralmente e secondo i cicli cosmici. La condizione umana è mostrata come frammentaria. Vengono scelte sequenze estreme di conoscenze ed esperienze, che costituiscono particelle drammaturgiche separate. Sono come momenti di crisi, brevi tratti che conducono al passaggio, al divenire qualcun altro. Viene introdotto il principio: crisi - salto - rinascita. Attraverso l'elucidazione di questi brevi, straordinari momenti, di questi casi a effetto, viene mostrata tuttavia l'immagine completa e definitiva dell'uomo. Bachtin la chiama la logica delle sequenze superiori. Si sfiora qui il prototipo del miracolo.

Questo ragionamento come è stato accolto nel vostro spettacolo Metamorfosi?

La struttura stessa dello spettacolo riflette la struttura delle *Metamorfosi*. Anche in precedenza ho lavorato in questo modo. Permette di liberarsi dalle sospensioni degli psicologismi o, per essere cattivi, dalle psicomachie dell'attore. Permette inoltre di avvicinare tra loro il piano del mito e quello delle situazioni comuni, generiche, tratte dalla trivialità del quotidiano. È, come ho detto prima, quello che mi ha sempre intrigato di più: l'associazione tra il mito e la prosa della vita. Da questo punto di vista si può dire che il nostro spettacolo è «da Apuleio».

Come avete lavorato sul testo de L'asino d'oro e sul confronto con la cultura greca antica?

L'asino d'oro era alla fine del II secolo uno dei testi più letti e discussi dell'epoca, e per i quasi duemila anni successivi è stato oggetto

di numerose interpretazioni (basta ricordare i problemi che ebbe con lui Sant'Agostino), fonte di ispirazione per molti grandi autori, come Shakespeare per il suo *Sogno di una notte d'estate*. *Metamorfosi* è la rappresentazione in forma letteraria della filosofia platonica, nell'accezione popolare pitagorica. Il vecchio, sempiterno discorso, derivato già da fonti orfiche, sul tema del rapporto anima-corpo, psiche-soma. Apuleio mostra il viaggio da farsi, le iniziazioni attraverso cui passare per assurgere alle alte sfere della spiritualità. È questo che si può trovare nella storia dell'uomo trasformato in asino e, dopo molte peripezie e sventure, tramutato di nuovo in uomo, ma ad un grado superiore di iniziazione. Abbiamo qui un tipico modello di iniziazione, solo che Apuleio, svelando alcuni segreti dei misteri eleusini (nel Libro XI), ha indicato il percorso che condurrà quasi venti secoli più tardi ai fondamenti dell'antropologia moderna. Molto fortunato è stato per me l'incontro con Maciej Rychły, musicista e compositore eccezionale. Lui si è dedicato a penetrare e a studiare la musica dell'epoca di Apuleio. Di quella musica si sono conservati i resti di diversi frammenti, su papiri, su tavole di pietra. All'epoca esisteva una certa forma di trascrizione dell'altezza del suono, ma non c'erano annotazioni su tempo e ritmo. Esiste sull'argomento una ricca letteratura. Di fronte a tutta la documentazione, quando abbiamo cominciato a provare, ci è sembrato subito che sarebbe stato impossibile tirar fuori uno spettacolo vivo, emozionalmente caldo, da quelle formule musicali. Abbiamo cominciato a lavorare su qualcosa di impossibile. Avendo poi padroneggiato la musica, abbiamo visto che la difficoltà, l'energia e l'attenzione necessarie a cantare quelle strutture prese dalle pietre e dai papiri erano così grandi, da impedire l'esecuzione di qualsiasi azione. E qui è cominciato il lavoro sulla drammaturgia e la creazione teatrale. È stato molto difficile all'inizio, la musica era complicata, non possedeva una struttura interiore, come se il tempo l'avesse completamente incenerita, lacerata. Non riuscivo a trovare la drammaturgia dei canti. Molte delle cose già acquisite dagli attori subirono poi molte modifiche, vennero trasformate, trasposte in tempi, ritmi, cambi d'accenti interiori, per far sì che un dato canto potesse ispirare il movimento, dei gesti, dei modi di «arrivare a se stessi e allontanarsi». Per raggiungere modi di dialogare o (secondo la nostra definizione data ad *Avvakum*) la antifonalità della presenza scenica ovvero l'essere «in risposta».

Da noi, all'inizio di ogni compito dell'attore c'è un canto, una sequenza musicale. Non una canzone d'autore, soltanto un canto, vecchio, tradizionale, arcaico, cantato di generazione in generazione.

Come fare perché non diventi soltanto un «numero spettacolare»? Come fare per estrarre dal canto, dalla musicalità tutti i poteri e le energie raccolti, per arrivare a tutti i significati in esso contenuti? L'attore può domandare al regista: «senti, che cosa devo fare»? Canta, canta. Va bene, e che cosa ancora? Fai degli atti di scongiuro. Uno scongiuro che impone di servirsi di altri mezzi di espressione oltre alla voce. Impone di ritmare quel canto, impone di danzarlo, di gesticolarlo, impone di agire il canto, di «scongiurarlo».

NOTE SU «STUDIUM TEATRALNE»

Dal 1975 Piotr Borowski, fondatore dello «Studium Teatralne», è attivo nel campo del teatro. Le prime esperienze importanti risalgono alla partecipazione al progetto dell'Università delle Ricerche del Teatro Laboratorium di Wrocław, svoltosi nell'ambito del Teatro delle Nazioni nel 1975.

Dal 1977 al 1983 è membro dell'Associazione Teatrale «Gardzienice», compagnia di spicco nel campo della ricerca teatrale e della sperimentazione, forse la più importante in Polonia e ben nota anche all'estero (in Italia: tre partecipazioni al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo e diversi progetti in Toscana, Molise, Emilia-Romagna, Liguria, Piemonte). Borowski è attore e musicista (flauto), e partecipa alle due produzioni *Spettacolo Serale* e *Incantesimi*. Nel corso della sua permanenza a Gardzienice realizza anche diversi progetti di ricerca indipendenti.

Dal 1985 al 1993 lavora al Centro di lavoro di Jerzy Grotowski a Pontedera, come uno dei leader dei diversi gruppi di lavoro.

Nel 1993 torna in Polonia per intraprendere un'attività teatrale indipendente. Grazie al Centro di Arte Contemporanea di Varsavia, diretto dal regista Wojciech Krukowski, trova uno spazio per i primi laboratori che porteranno alla formazione di un proprio gruppo teatrale.

Nel 1996 nasce la compagnia «Studium Teatralne», formata da giovani studenti e diretta da Borowski, e trova sede in una ex fabbrica nella vecchia zona operaia di Varsavia, un luogo di particolare interesse architettonico.

Tra il '96 e il '97 viene prodotto il primo spettacolo, *Miasto* (La città), che ottiene il premio della critica attribuito dal maggior quotidiano di Varsavia, «Gazeta Wyborcza» al II Festival Teatrale di Lublino (ottobre '97). In breve tempo il gruppo si trova al centro dell'attenzione di critica e pubblico in Polonia: riviste specializzate

Come fare perché non diventi soltanto un «numero spettacolare»? Come fare per estrarre dal canto, dalla musicalità tutti i poteri e le energie raccolti, per arrivare a tutti i significati in esso contenuti? L'attore può domandare al regista: «senti, che cosa devo fare»? Canta, canta. Va bene, e che cosa ancora? Fai degli atti di scongiuro. Uno scongiuro che impone di servirsi di altri mezzi di espressione oltre alla voce. Impone di ritmare quel canto, impone di danzarlo, di gesticolarlo, impone di agire il canto, di «scongiurarlo».

NOTE SU «STUDIUM TEATRALNE»

Dal 1975 Piotr Borowski, fondatore dello «Studium Teatralne», è attivo nel campo del teatro. Le prime esperienze importanti risalgono alla partecipazione al progetto dell'Università delle Ricerche del Teatro Laboratorium di Wrocław, svoltosi nell'ambito del Teatro delle Nazioni nel 1975.

Dal 1977 al 1983 è membro dell'Associazione Teatrale «Gardzienice», compagnia di spicco nel campo della ricerca teatrale e della sperimentazione, forse la più importante in Polonia e ben nota anche all'estero (in Italia: tre partecipazioni al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo e diversi progetti in Toscana, Molise, Emilia-Romagna, Liguria, Piemonte). Borowski è attore e musicista (flauto), e partecipa alle due produzioni *Spettacolo Serale* e *Incantesimi*. Nel corso della sua permanenza a Gardzienice realizza anche diversi progetti di ricerca indipendenti.

Dal 1985 al 1993 lavora al Centro di lavoro di Jerzy Grotowski a Pontedera, come uno dei leader dei diversi gruppi di lavoro.

Nel 1993 torna in Polonia per intraprendere un'attività teatrale indipendente. Grazie al Centro di Arte Contemporanea di Varsavia, diretto dal regista Wojciech Krukowski, trova uno spazio per i primi laboratori che porteranno alla formazione di un proprio gruppo teatrale.

Nel 1996 nasce la compagnia «Studium Teatralne», formata da giovani studenti e diretta da Borowski, e trova sede in una ex fabbrica nella vecchia zona operaia di Varsavia, un luogo di particolare interesse architettonico.

Tra il '96 e il '97 viene prodotto il primo spettacolo, *Miasto* (La città), che ottiene il premio della critica attribuito dal maggior quotidiano di Varsavia, «Gazeta Wyborcza» al II Festival Teatrale di Lublino (ottobre '97). In breve tempo il gruppo si trova al centro dell'attenzione di critica e pubblico in Polonia: riviste specializzate