

Adam Mickiewicz  
LEZIONE XVI  
DAL III CORSO DI LETTERATURA SLAVA  
AL COLLÈGE DE FRANCE,  
4 APRILE 1843 \*

[...] Il dramma è la più potente realizzazione artistica della poesia. Il dramma annuncia quasi sempre la fine di un'epoca. Bisogna distinguere in esso due parti differenti: la scrittura e l'allestimento. Il dramma vuol essere piantato in terra: ha bisogno di un edificio teatrale, di attori, gli serve l'aiuto di tutti i generi artistici. Nel dramma la poesia è messa in movimento davanti agli spettatori.

Ho detto prima che il dramma annuncia la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra. Poiché l'idea che anima una nazione ha già trovato i suoi rappresentanti nella realtà, poiché ha già prodotto i suoi eroi, ora ambisce ad immortalare il ricordo delle loro gesta nell'arte, e produce il dramma. Il destino di quest'arte è quello di risvegliare, anzi, se è lecito esprimersi così, di spingere all'azione gli spiriti neghittosi.

All'inizio di ogni epoca una parola ispirata elegge i propri geni perché le diano impulso; la massa però resta a lungo passiva, e allora l'arte utilizza tutti i modi possibili, chiama in aiuto l'architettura, la musica, perfino la danza, per far rivivere questa massa; ma se l'arte degenera in commedia, in farsa, allora finisce per scomparire. Il dramma, nel senso più alto e più esteso del termine, dovrebbe unire tutti gli elementi di una poesia autenticamente nazionale, così come l'istituzione politica di una nazione dovrebbe esprimerne tutte le ambizioni politiche.

\* La presente traduzione, non integrale, è basata sull'originale francese: A. Mickiewicz, *Pisma. Wydanie zupełne* [Scritti. Edizione completa], tom X, *Cours de littérature slave professé au Collège de France. IV, L'Eglise officielle et le Messianisme* (1842-1843). *Seizième Leçon*, Paryż, L. Martinet, 1860, pp. 301-314; e sulla sua traduzione polacca in: *Dzieła* [Opere], tom XI: *Literatura słowianiska. Kurs III i IV. Wykład XVI* [Letteratura slava. Corso III e IV. Lezione XVI], trad. e cura di Leon Płoszewski, Wydanie Narodowe, Kraków, «Czytelnik», 1953, pp. 108-116. Quando

Nei cori di Eschilo e di Sofocle troviamo la sublime poesia lirica dei tempi primevi, nei loro dialoghi l'epopea che si fa azione dei personaggi del dramma, gli Achille, gli Ulisse, fino agli dei che il popolo conosce grazie ai racconti di Omero; troviamo l'embrione di quell'eloquenza politica che doveva aver risuonato un tempo nel foro cittadino. Mai altrove il dramma raggiunse una perfezione uguale, una realizzazione così completa. Tra i cristiani il dramma ha inizio dopo l'epoca eroica, dopo le crociate; e ne troviamo grandiosi esempi nei Misteri. Essi mettevano in scena anche qui il mondo intero, così come lo concepiva la cristianità. Il teatro ci mostrava il *cielo* insieme agli spiriti celesti; la *terra*, cioè il palcoscenico vero e proprio, il cerchio dell'agire umano; nonché l'*inferno*, immaginato come le fauci di satana, da cui uscivano i rappresentanti del male, il male di ogni genere, a cominciare dal tradimento, per finire con la buffoneria. Ma questo dramma, dopo alcuni tentativi, cominciò a decadere. Con l'andar del tempo gli scrittori, prendendo a modello i Greci e i Romani, gettarono via il cielo cristiano insieme all'inferno, confinarono il dramma ai salotti e ai boudoir, dove è rimasto fino ad oggi.

È lecito dedurre che il dramma cristiano ha davanti a sé ancora molte epoche. I misteri costituiscono il suo germe essenziale. Il dramma spagnolo e quello scespiriano hanno perfezionato alcune componenti di questo vasto settore della creazione artistica. Tuttavia il teatro drammatico francese del periodo di Luigi XIV verrà probabilmente rifiutato come qualcosa di estraneo, come una sorta di reazione del paganesimo allo sviluppo del dramma cristiano.

Bisogna riflettere qui ancora una volta sul problema del *meraviglioso*. Già una volta, parlando dell'epopea, abbiamo spiegato che il *meraviglioso* non è una macchina poetica introdotta per acuire la curiosità del lettore o per rendere il poema più interessante; è invece una parte fondamentale di ogni grande opera che abbia in sé una qualche vita. I naturalisti dicono che una pianta, che ogni essere organico mostra, ad una analisi definitiva, un qualche miracolo impossibile da spiegare. Questo miracolo è parte costituente della sua vita organica. Con la poesia è lo stesso. In ogni opera poetica si trova in profondità quella vita organica e inspiegata, quell'elemento misterioso, conosciuto nel linguaggio scolastico come meraviglioso il quale, crescendo insieme alle proporzioni dell'opera, nelle poesie ci si

non altrimenti indicato, le note qui riportate sono del curatore dell'edizione polacca [M.F.].

mostrerà come un'ispirazione di una regione superiore, come un vago ricordo o un presentimento del mondo soprannaturale, mentre nell'epopea e nel dramma assumerà la forma visibile di un essere divino.

Da quanto detto, vedrete come sia difficile creare un dramma slavo, un dramma che possa riunire tutti gli elementi della poesia nazionale, che mai come qui si sono mostrati con una tale ricchezza e diversità. Un dramma del genere dovrebbe essere lirico e ricordarci le bellissime note dei canti popolari. Dovrebbe altresì farci ascoltare i racconti, di cui abbiamo splendidi modelli nella poesia degli Slavi danubiani, nella poesia dei Serbi, dei montanari del Montenegro. Dovrebbe inoltre trasportarci nel mondo soprannaturale.

E adesso cerchiamo di ricordare le fantasie poetiche dei diversi popoli sul mondo soprannaturale e i mezzi più disparati con cui essi lo avvicinano e comunicano con lui. Abbiamo detto che la razza celtica è dotata del doppio sguardo; questo fenomeno del doppio sguardo domina le poesie degli antichi Celti, e anima talvolta anche le creazioni popolari di epoche più recenti. Abbiamo detto che il popolo germanico, una razza che ha tanti legami con la celtica, possiede il particolare dono di comunicare con gli spiriti. Sono noti i racconti sugli spiriti, consegnati alle leggende religiose, alle descrizioni dei fenomeni magnetici. Il popolo slavo ha sempre creduto soprattutto nell'esistenza dei cosiddetti spettri [*vampires*] e ne ha perfino sviluppato una teoria filosofica [*vampirisme*]. Di questa credenza negli spettri abbiamo già parlato in passato. Ma dal punto di vista filosofico, questa credenza non è altro che la fede nell'individualità dello spirito umano, nell'individualità degli spiriti in generale, e mai come nel popolo slavo questa fede è stata così forte. Anche per questo nessuna teoria panteista può mettervi radici: l'istinto nazionale la respinge. Dalla storia e dalla mitologia sappiamo che il culto degli spiriti costituiva una parte importante della religione slava: fino al giorno d'oggi si invocano là gli spiriti dei defunti, e fra tutte le festività slave, la più grande, la più solenne era la festa dei morti. Se in mezzo a quel popolo ci sono individui che, per esser venuti a contatto con le classi illuminate, hanno trascurato le pratiche religiose o hanno dimenticato del tutto il catechismo, non ci sarà però nessuno che avrà perso la fede nell'esistenza individuale degli spiriti dopo la morte.

E così dunque, per creare un dramma che possa venir accettato come nazionale da tutti le classi della nazione slava, dal popolo slavo, bisognerebbe far vibrare tutte le corde più diverse, percorrere tutti i gradini della poesia, dal canto all'epopea.

(...) [Tra tutti i drammi slavi, ndr.] il dramma polacco è quello che si leva più alto; è più nazionale, e insieme più slavo. Innanzitutto l'elemento meraviglioso, il mondo soprannaturale è qui non solo poetico e popolare nello spirito, ma viene inteso come lo concepisce oggi la nostra epoca. Allo stesso modo, nella sfera terrena, il dramma solleva tutti i problemi che travagliano la stirpe slava; per questo non è un'opera soltanto nazionale; anch'esso introduce il coro degli spiriti inferiori, vera festa dei morti, anch'esso si chiude con una profezia.

Ma non basta scrivere un dramma; il problema è infatti la sua messa in scena. Non aspettiamoci di vedere realizzato un dramma slavo nel prossimo futuro, poiché nessun teatro sarebbe sufficiente a mettere in scena *La non-divina commedia*<sup>1</sup>. Tuttavia la si potrebbe mettere in scena almeno in parte, se si abbandonassero le attuali abitudini teatrali; bisognerebbe introdurre sulla scena il poeta stesso. Il racconto, che costituisce una parte assolutamente fondamentale di questo dramma, dovrebbe essere recitato al pubblico dal poeta e accompagnato da rappresentazioni panoramiche. Infine, il cielo e l'inferno possiamo prenderli dagli spettacoli operistici di oggi. In generale, l'architettura teatrale è rimasta molto indietro rispetto al movimento drammatico. In Francia, soltanto il Cirque Olympique si presta ad allestimenti di pièce teatrali più serie. Lì sarebbe possibile rappresentare scene di una vita eroica tempestosa e introdurre le masse, oggi così importanti nella vita sociale.

Probabilmente la stirpe slava non vedrà presto realizzato il proprio dramma; prima dovrà attendere il perfezionamento delle arti ausiliari al dramma, come l'architettura, la pittura, il gioco delle luci e così via, che ora sono applicate come mezzi panoramici, e dovrà in seguito servirsi di tutti questi mezzi per risuscitare la storia antica.

<sup>1</sup> Il dramma *Nieboska komedia* venne scritto nel 1833 dal conte Zygmunt Krasiński (1812-1859), uno dei maggiori esponenti del Romanticismo polacco, ed è sicuramente l'unica opera europea del tempo a trattare della lotta di classe in termini marxisti ancor prima di Marx. Il problema centrale del dramma, influenzato dalle idee della Rivoluzione francese del 1789, da quella del 1830 e dall'insurrezione polacca dello stesso anno, è universale, e l'azione ha luogo in una nazione indefinita. Per la sua forte dimensione simbolica, il suo soggetto non comune, i suoi potenti elementi visivi e l'introduzione di folle nell'azione, la *Non-divina commedia* si presenta difficilissima da allestire, anche se proprio Mickiewicz vide in essa il più alto risultato del teatro slavo. Nel suo Corso al Collège de France, Mickiewicz aveva dedicato all'argomento le quattro conferenze precedenti alla XVI (Lezioni VIII, IX, X e XI) [ndt].

Nel frattempo i poeti slavi creatori di drammi farebbero meglio a dimenticare del tutto il teatro e la scena. Bisogna rammentar loro spesso questo suggerimento, perché da un lato i Polacchi si lamentano di non avere una scena nazionale, dall'altro invece i Boemi danno troppa importanza alla costruzione del loro teatro nazionale. Si rallegrano assai di possedere un edificio, palcoscenici e decorazioni, cosa che al momento mancano in molte province ai drammi polacchi. Questi accessori sono indubbiamente necessari, ma pur sempre non essenziali. Un autore tedesco, Tieck<sup>2</sup>, ha analizzato la questione in uno dei suoi scritti. Ha dimostrato come il perfezionamento delle decorazioni e del teatro, e soprattutto l'importanza che gli si attribuisce provano la decadenza del dramma. Quando il sentimento del poeta non è abbastanza forte da rapire tutti gli uditori e trasportarli nel regno delle illusioni; quando la sua parola non ha abbastanza potere da abbellire le mura e ad ogni momento cambiare le scenografie del teatro; quando deve chiamare in aiuto il decoratore e il macchinista, dimostra con ciò o la propria impotenza o l'estremo degrado del suo pubblico. Com'è noto, le più fantastiche scene di Shakespeare vennero rappresentate in edifici in rovina, dove non c'erano né decorazioni né macchine. Alcune di quelle opere vennero perfino allestite per la prima volta in granai. Ma la magia del poeta inglese è tale che anche alla sola lettura vediamo le luci e le ombre, gli spiriti e i cavalieri, i castelli sorgere dalla terra; e al lettore sembra infine di essere stato in scena con gli attori. Ripeto che è cosa di grande importanza meditare su questi consigli, e che i poeti che oggi scrivono drammi dovrebbero allontanare ogni preoccupazione, soffocare in sé il desiderio di vedere i propri drammi sulla scena.

In conclusione dirò che perfino sotto questo profilo i poeti dovrebbero prendere a modello i narratori di fiabe slavi, i contadini slavi. Come voi sapete, nessun popolo possiede fiabe così ricche e fantastiche e forse non si troverà mai un uditorio più attento di quello

<sup>2</sup> Ludwig Tieck (1773-1853), scrittore romantico tedesco, critico, autore di novelle e drammaturgo. Ha sempre contrastato l'eccessiva importanza degli apparati esterni del teatro: questi devono unicamente servire il lavoro drammatico, e non schiacciarlo. Mickiewicz ha sicuramente in mente l'articolo *Dekorationen* nella raccolta *Dramaturgische Blätter* [Schizzi drammaturgici], Wroclaw 1826. Tieck sognava una scena vicina architettonicamente a quella inglese antica dei tempi di Shakespeare, ma con l'apporto della pittura e della scenografia. Proprio nel 1843 mise in scena un *Sogno di una notte d'estate* su un palcoscenico tripartito, modellato sui misteri medioevali.

che circonda il povero contadino che nella sua casupola racconta una favola. Come alcuni poeti greci, quale Aristofane, come alcuni autori di misteri, il narratore di fiabe quasi sempre entra lui stesso nel racconto e interpreta un qualche ruolo nel dramma; alle volte allude a una sua partecipazione a certe vicende e a determinate azioni dei suoi eroi, e nei racconti più meravigliosi si serve a volte di mezzi molto semplici per tener viva l'attenzione degli ascoltatori. I Polacchi e i Russi presenti in questa sala conoscono sicuramente la fiaba in cui il protagonista è alla ricerca di un favoloso uccello misterioso, del genere della fenice. L'uccello, volando su un qualche paese slavo, lascia cadere un'unica penna, l'eroe la prende, e questa, una volta portata in casa, splende talmente da illuminare tutta la capanna. In quel preciso momento, il narratore di solito accende una manciata di trucioli, e il lampo che ne scaturisce fa trasalire l'uditorio. In un'altra fiaba, in cui si parla di un castello di vetro abitato da maghe che si assomigliano come stelle, e così difficili da distinguere per l'eroe che ne deve scegliere una; il contadino allora socchiude la porta e mostra agli ascoltatori il cielo invernale sfavillante di stelle e le nuvole, le cui forme fantastiche possono ricreare il castello di vetro meglio di qualunque decorazione teatrale.

Cito questi esempi per svelarvi il segreto dell'arte che possiedono i contadini, poeti dalla nascita. Essi hanno conservato la capacità più preziosa, quella di meravigliarsi. Secondo un filosofo francese<sup>3</sup>, l'uomo si differenzia dalle bestie unicamente per la sua capacità di meravigliarsi. È il contrario di quanto pensavano alcuni filosofi antichi, che come prova della superiorità umana indicavano la capacità di disprezzare tutto: *nihil admirari*<sup>4</sup>.

Il popolo possiede questa capacità di meravigliarsi, indubbiamente così difficile da soddisfare e, cosa rara, quello stesso contadino polacco o russo, che così facilmente resta incantato dalla fiaba popolare, ammira sì i palazzi, le opere di architettura, le decorazioni teatrali, ma senza trasporto, senza rapimento. Sopra ogni cosa egli ammira la parola, ammira i sentimenti, i pensieri espressi dalla parola; ecco la caratteristica poetica del popolo slavo. [...]

<sup>3</sup> Si riferisce certamente al *Trattato delle passioni* di Cartesio (1649).

<sup>4</sup> *Non meravigliarsi di nulla*: sono le parole di Orazio (*Epistole*, I, 6) che esprimono l'atteggiamento stoico verso la vita.

Zbigniew Osiński

GROTOWSKI AL COLLÈGE DE FRANCE.  
PRIMA LEZIONE, 24 MARZO 1997 \*

Nel tardo pomeriggio di lunedì 24 marzo, nel teatro parigino dei Bouffes du Nord, si è tenuta la prima lezione del neonominato professore del Collège de France. Il titolo di tutto il ciclo di lezioni di Jerzy Grotowski, che inaugurava l'attività della cattedra di Antropologia del Teatro appositamente creata per lui, era: *La «ligne organique» au théâtre et dans le rituel* (La «linea organica» in teatro e nel rituale). Quello stesso giorno era apparso sul quotidiano «Libération» un enorme articolo intitolato *Grotowski, le théâtre en chaire. Pour son entrée au Collège de France, leçon inaugurale du maître polonais aux Bouffes du Nord* (G., il teatro in cattedra. Per il suo ingresso al Collège de France, lezione inaugurale del maestro polacco ai Bouffes du Nord), a firma di Jean-Pierre Thibaudat, da molti anni attento osservatore delle attività del Teatro Laboratorio. Fondato nel 1530 dal re Francesco I come nuovo centro di ricerche scientifiche indipendente dalla Sorbona, il Collège de France conta attualmente cinquanta professori ed è sinonimo del massimo livello intellettuale, nonostante non conferisca diplomi ai suoi frequentatori. I nuovi membri sono scelti dai professori della scuola.

Quando alle diciassette e trenta, mezz'ora prima dell'inizio della conferenza, sono uscito dalla stazione del métro La Chapelle, davanti all'edificio del teatro in rue du Faubourg Saint-Denis 209 c'era già una lunga fila di persone di età diversa, senza invito.

Nella sala si trovavano molte persone conosciute: il padrone di casa del teatro, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Anatolij Vassilijev, l'ex ministro della cultura francese Jack Lang, l'autrice del primo libro su Grotowski apparso in Francia, Raymonde Temkine, la direttrice del-

\* Tratto da: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* [J.G. Fonti, ispirazioni, contesti], Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1998, pp. 217-232, trad. di Marina Fabbri.