

L'ATTENZIONE LEGGERA

Conversazione con Piotr Borowski a cura di Marina Fabbri

Piotr Borowski: musicista, regista, hai cominciato con il parateatro grotowskiano, poi hai seguito «Gardzienice» nelle sue prime spedizioni, e di nuovo sei tornato a Grotowski partecipando alla sua ultima ricerca, il Workcenter. Ci illustri qual è stato il tuo percorso artistico fino alla fondazione di «Studium Teatralne»?

Naturalmente sarebbe un racconto troppo lungo; l'uomo continua ad imparare attraverso tutte le esperienze che fa... Sicuramente la più importante di queste resta per me il lavoro al Workcenter di Grotowski. È qualcosa che si vede anche da ciò che faccio adesso: la base è quella di un lavoro regolare, quotidiano, accurato, sui dettagli, rigoroso, qualcosa che ho imparato a Pontedera e che prima non conoscevo, almeno non così. Non so esattamente come trovare le parole per descrivere ciò che ho appreso: è come se qualcuno mi avesse insegnato a fabbricare un tavolo che sta dritto e io lo sapessi fare perfettamente, ma poi se lo farò a tre gambe o a cinque, è una questione che non conta. Prima ne avevo forse un'idea, ma destrutturata, disorganica. Sette anni di lavoro estremamente sistematico mi hanno insegnato molte cose. Anche se si è trattato di un lavoro non indirizzato alla costruzione di uno spettacolo. Ma c'è una sorta di emanazione comune che viene da quel lavoro e si ritrova nel nostro, oltre alla capacità di realizzare quel tavolo dritto, e si chiama *attenzione*. Questa è una cosa molto importante. E molto rara; pochissimi la applicano, soprattutto nel teatro professionale, ma anche in quello di ricerca. Se il nostro spettacolo funziona, è perché si basa su questo, non su una tecnica particolare, o su degli effetti particolari di azioni veloci, ma su quella che è per noi la cosa più importante: una incredibile attenzione, che noi stiamo ancora imparando, che forse non possediamo ad un livello sufficiente (alcune persone lavorano con noi da appena un anno, è troppo poco ancora)... Noi partiamo dal

presupposto che quello che fa l'attore è dire un testo, produrre un movimento, e tutto questo è un materiale in fondo fatto di aria, si compone come un'onda, e quest'onda viene gettata nella direzione del compagno, e lui deve reagire in qualche modo: come reagirà è affare suo, ma deve reagire, si deve sentire che c'è qualcosa tra quelle due persone, se questo non c'è, noi non esistiamo. Sembra una verità ovvia, ma scoprirla non è tanto ovvio.

E qual è il metodo per scoprirla?

Questo è il punto, non ci sono metodi per scoprirla. Ogni azione, ogni improvvisazione è guidata da proprie leggi. Quando agiscono due persone, è semplice; ma quando sono in quattro, cinque, sei diventa un genere di attenzione assai più difficile da mantenere, come se una *heaviness* impossibile da sollevare si abbattesse su più persone. È difficile dunque spiegarlo, ma è qualcosa che ci muove e si muove tra noi in modo direi *rivoluzionario*, e comunque funziona.

Quanto mi dici mi fa tornare in mente l'enfasi posta da «Gardzienice» sull'attenzione, la collaborazione reciproca, la reattività e l'interazione nel lavoro, a partire dal training fino alla costruzione delle azioni.

Sì, ma non è la stessa cosa.

Per usare una terminologia stanislavskiana, direi che si tratta di «lavoro su se stessi», come chiudere una porta per non fare rumore. Se parliamo del lavoro in sé, non ci sono punti di contatto con Gardzienice, mentre mi sento più debitore nei confronti del Workcenter. Dell'esperienza con «Gardzienice» ho conservato l'idea di «sfida» mantenuta ad un livello non quotidiano. Cioè: le lunghe notti insonni, le lunghe peregrinazioni, un modo di vivere che superava le barriere della normale esistenza umana. Una qualità vibratoria di ciò che si fa completamente diversa da quella quotidiana, stimolata da uno stato di estrema stanchezza. Questo ho preso da «Gardzienice»: la lotta, la sfida. Ma non era sufficiente a cominciare a costruire un ciclo di azioni strutturato. Per farlo avevo bisogno del Workcenter. Che non era una situazione di sfida eclatante, no, al contrario. Ci si chiudeva dentro per lunghi periodi, guidati da Thomas oppure da Grotowski che sapevano benissimo cosa fare e lo facevano con precisione, con un gruppo di gente che eseguiva il proprio lavoro metodicamente, alla perfezione. Erano condizioni di lavoro, rispetto a «Gardzienice», molto protette, in cui la sfida era completamente rovesciata: basata su una grande finezza, su una grande delicatezza;

perché si trattava di un processo estremamente delicato. Direi che era in qualche modo qualcosa di delicato come la nascita di un bambino. Con «Gardzienice» era stata un'esperienza alla *Ode alla giovinezza* [famosa poesia romantica di Mickiewicz, ndr], piena di slanci e di forza vitale.

Perché ad un certo punto hai lasciato il Workcenter?

Non posso dire perché me ne sono andato, posso solo parlare dei sintomi. Ero pieno di vita, riempito. Da «Gardzienice» ero uscito scarico, cercavo ancora; dal Workcenter sono uscito carico. Sono due stati opposti ma entrambi positivi, necessari. Ero arrivato a periodi insonni, in cui non smettevo di pensare, mi agitavo, ero come una pila troppo carica. Era un processo organico, non intellettuale, e tutti intorno a me lo avvertivano, semplicemente ero arrivato al culmine, per cui *dovevo* andarmene.

E sei tornato in Polonia. E lì cosa è successo?

Non avevo un altro posto dove tornare, quello è il mio posto. Per un po' ho cercato di fare ordine nella mia vita personale, mi sono sposato, sono stato in Uruguay, e quando sono tornato ho sentito che c'era un gran vuoto, e che forse bisognava fare qualcosa. Allora ho chiesto a Wojciech Krukowski, che dirige il Centro di Arte Contemporanea a Varsavia, il Castello Ujazdowski, di darmi uno spazio per fare un semplicissimo laboratorio di un mese. Per me doveva essere come un test cruciale: avevo stabilito con me stesso che se nello spazio di un mese le persone che seguivano il laboratorio mi avessero chiesto di continuare, allora avrei cominciato a lavorare seriamente in teatro da capo, se no, avrei lasciato perdere. L'impresa fu molto semplice, quasi banale. Feci un manifestino molto chiaro annunciando il laboratorio, in cui parlavo di «studi teatrali» individuali e poi di gruppo, training fisico, così, senza tante pretese. Radunai poco più di una ventina di persone, dissi loro che il laboratorio sarebbe stato gratuito, ma che io avrei avuto la facoltà di mandare via chi non si fosse adeguato. Delle circa venticinque persone iniziali, ne mandai via una quindicina che non mi sembravano adeguate. Il lavoro individuale durò due settimane, il lavoro di annessione di azioni in coppia durò una settimana; nella settimana successiva montammo tutto il materiale in uno spettacolo che durava 15 minuti. Alcuni di loro non sapevano nemmeno che io avevo lavorato con Grotowski, ne parlai più tardi. In questo laboratorio avevo un obiettivo principale: volevo che queste persone diventassero molto belle attraverso il lavoro, che fos-

sero orgogliose di quel laboratorio in cui veramente avevano realizzato qualcosa, qualcosa che le aveva fatte «risplendere». Questo obiettivo in realtà è rimasto da allora invariato. Io non mi rassegnò a vedere, nel lavoro, che qualcuno è insoddisfatto, che non è contento del proprio ruolo.

Su che cosa avevate lavorato specificatamente?

Era una cosa molto semplice, il punto di partenza era una parola, in questo caso *addio*. Chiesi loro di lavorare sull'*addio*. La situazione di non conoscenza reciproca assoluta era ideale; io non avevo di loro nessuna immagine, non proiettavo su di loro nessuna aspettativa, li vedevo semplicemente così come erano. E ciò che mi colpì subito fu che li trovai geniali, mi proponevano cose geniali, sicuramente non professionali, tuttavia molto forti. Realizzarono dieci diversi «addii»... dei più incredibili. Chi diede addio a un nonno appena morto, chi a un uccello, chi alla vecchia casa, uno perfino disse addio al campeggio fatto durante l'estate, e che per lui era stato così bello; qualcun altro disse addio alla soffitta che gli avevano bruciato...

Dopo queste azioni costruite individualmente, li ho presi a due a due e ho fatto interagire le due azioni: qui entra in gioco il fenomeno dell'*attenzione*. I singoli eseguono due azioni diverse, ma lo spettatore deve avvertire che tra loro c'è una *relazione* forte come se facesse entrambi la stessa azione. Poi è venuto il lavoro di montaggio, nel quale io, come regista, operavo una selezione delle azioni che poi venivano montate in una serie.

Il secondo ciclo di lavoro è partito invece da questo slogan: *cosa fare quando non c'è niente da fare*, ovvero: come ottenere la presenza quando non bisogna fare niente. È questo l'obbiettivo più difficile da raggiungere; per dieci giorni si trattò di insegnare a quelle persone come sedersi, come guardare, mentre altri stavano facendo un'azione. Poi, dopo la fine del laboratorio, abbiamo avuto la possibilità di continuare nello stesso luogo il lavoro che tutti mi chiedevano di continuare.

Tuttavia, i desideri di questo «gruppo informale» che si era creato erano tutti direzionati alla fuga dalla città, da questa nostra società che cambiava così velocemente senza piacerci, dalla sua violenza, verso ideali di teatro tipo «Gardzienice» o «Węgaity»¹, in campagna, in viaggio, purché lontani.

¹ Il Teatro Rurale «Węgaity» nasce nel 1987 da un piccolo gruppo proveniente da esperienze con «Gardzienice», e basa la sua ricerca sul teatro liturgico e popolare.

Allora ho proposto di lavorare su uno spettacolo che partisse proprio da questo disgusto per il luogo in cui vivevamo, la città, e abbiamo fatto appunto *Miasto, La città*. La mia proposta scatenò il panico, ma questo è qualcosa che io ho imparato al Workcenter, che non è importante dove sei, e anzi, soprattutto nel caso di persone giovani, che iniziano il loro percorso, è necessario cominciare proprio da ciò che ti fa male per tirare fuori la bellezza; bisogna trovare come una soglia da oltrepassare, una soglia che può essere dolorosa, ma che diventa una sfida.

L'odio per la città è qualcosa che conosco bene, è dal 1975 che scappo da Varsavia; prima andando a fare il militare per due anni, poi andando a Gardzienice, poi a Trinkus², poi Grotowski. Tutte le volte che ritornavo sentivo che non riuscivo proprio a vivere in questo posto. Eppure adesso che abito non lontano da un bosco, a Varsavia, tutte le mattine vado a correre in quel vecchio bosco, e questo mi riporta a Trinkus, mi riporta a quelle esperienze che ho fatto fuori. Non è il bosco, non è il ricordo della foresta di Trinkus, non è Varsavia, ma è la corsa, è il ritmo del respiro, la stanchezza che mi riportano al mio centro, anche se lo sto facendo a Varsavia. Ho capito attraverso quella corsa che quando crediamo di sentirci più realizzati altrove, facciamo soltanto delle speculazioni mentali. Così proposi di realizzare *La città*; non però perché fosse uno strumento di psicoterapia, per guarirci dal male di vivere in città, ma perché diventasse la nostra arma, la risposta a ciò che ci fa male: per affermare che con questa città noi abbiamo un rapporto personale creativo che si concretizza in qualcosa che è un'azione molto molto precisa.

Abbiamo fatto vedere lo spettacolo a molta gente per due mesi, in un montaggio molto veloce, della durata di 20 minuti circa. Anche Krukowski lo vide e decise di darci la sala ancora per un anno. Abbiamo sfruttato quella sala come un limone spremuto, lavorando a costruire in un anno lo spettacolo vero e proprio, che poi abbiamo presentato con molto successo.

Subito dopo abbiamo creato l'associazione, voglio dire il gruppo formale, abbiamo trovato un posto e dei soldi per mantenerlo: i ragazzi, tanta era la voglia di continuare il lavoro insieme, facevano dei lavori e con quei soldi mantenevano la sala. E questo è stato il momento in cui mi sono accorto che il periodo della mia fascinazione

² Piccolissimo villaggio della Polonia centrale in cui Borowski ha condotto per diverso tempo un lavoro individuale di tipo parateatrale.

per il montaggio delle azioni, dei canti, delle musiche era finito, e che ora stavo scoprendo qualcosa di molto più importante, che si chiama contatto tra le persone. Non è stata una consapevolezza improvvisa, ma è sorta lentamente. Ho sentito che stavamo creando l'idea di un essere umano che fosse estremamente sensibile, delicato, forte, consapevole di ciò che fa, e insieme capace di ridere.

Come se nello spazio cominciassero a muoversi molte persone in una struttura molto precisa, quasi una orchestra geniale, e tutto cominciassero a mescolarsi, voce con voce, su determinate frequenze, su certe vibrazioni, il movimento con il movimento, lo spazio con lo spazio. È allora che scompare la sensazione di precisione, che chi osserva non vede la precisione, ma vede le persone, ha la sensazione di star vedendo un altro uomo. Questo è in fondo il segreto di questo lavoro: che puoi costruire una struttura molto precisa, un'azione molto precisa ma a che ti serve se sarà molto fredda? Se non ci sarà la capacità di sentirsi a vicenda? Quindi, all'inizio hai una struttura perfetta, e poi tutto questo comincia ad assorbire come una dolcezza, come succede al vino che invecchia. Quello che agisce è un uomo totale, totalmente consapevole di ogni movimento, di ogni suono esterno alla sala, di ogni cambio di musica. Alla fine sopraggiunge una sensazione paradossale: che è chi osserva a guidare l'azione.

A proposito di musica, pensi che la tua formazione e sensibilità musicali influiscano sul tuo lavoro in teatro?

Penso di sì, che influiscano molto e questo dà solo fastidio. Perché è come quel famoso racconto dello studente con l'orecchio assoluto, che impazzisce perché non sopporta lo stridore della normalità; anche a me non piace quando qualcuno alza la voce in modo inopportuno. Non voglio dire con questo che io abbia l'orecchio assoluto, ma certo la mia sensibilità musicale mi fa sentire come è giusto che qualcuno si muova; mi fa avvertire la presenza di uno staccato inopportuno, di un legato quando bisogna invece articolare le frasi più decisamente. Insomma, mi dà fastidio.

Perché Mickiewicz?

Così come era successo con il lavoro sulla città, ho deciso che avrei preteso molto sia da me stesso che dai ragazzi. Di tutto ciò che avevo letto in polacco, c'era un solo testo che interpretava il mio sogno: ottenere attraverso il lavoro su uno spettacolo ciò che di più interessante ci può essere, la metamorfosi dell'attore in una persona bellissima, molto sensibile, molto forte, molto delicata, migliore. E

Gli avi sono per questo il testo perfetto: là c'è questa trasformazione da Gustaw a Konrad. Era un modello, la nostra base. Un poema su una trasformazione cruciale: qualcuno che partendo da una sconfitta personale arriva a trasformarsi in un grande poeta, colui che sente tutto, lotta con Dio, combatte per la nazione. Noi lottiamo perché questo uomo esista.

Di tutto il poema, noi abbiamo utilizzato solo ciò che tocca quest'unica cosa: la costruzione di quest'uomo, la trasformazione.

La prima questione riguarda il protagonista. All'inizio si getta tra le sue gambe un bastone, si cerca di svegliarlo dal suo sonno. Così è all'inizio:

Allietiamo il sonno del caro fratellino
Mettiam sotto il capo assonnato un cuscino di ali³.

È un sonno che gli altri risvegliano perché la trasformazione sia compiuta; e c'è un momento preciso in cui questa trasformazione si compie. Quando il protagonista pronuncia la *Grande Improvvisazione* e poi fa quella corsa sfrenata, e allora il personaggio di Zosia invita tutti gli spiriti ed è come se li invitasse alle sue nozze. Noi qui abbiamo realizzato quello che Mickiewicz nel poema non realizza: lui non ha realizzato la figura di Konrad fino in fondo; Konrad parte per cercare la sua innamorata ma non la trova. Noi gli permettiamo di trovarla in questo sogno che è lo spettacolo, che faccia l'amore con lei durante le nozze, che gioisca, e che gioiamo noi tutti.

La seconda questione riguarda gli altri personaggi: la giovane pastorella Zosia e lo spirito pesante (un signorotto crudele), anch'essi non realizzati da Mickiewicz. Il poeta dice di Zosia che dovrà volare ancora per due anni, e noi invece la facciamo morire subito: si suicida, per poter andare oltre. Con lo spirito pesante abbiamo fatto ancora di più: in Mickiewicz lui non può uccidersi perché deve spiare i suoi peccati soffrendo fino in fondo, da noi si uccide, ma chi è veramente? Noi ne abbiamo fatto una figura diversa: in Mickiewicz è accusato di essere stato crudele con la gente del suo villaggio, gli vengono ricordati i suoi torti (*Non conoscesti pietà, signore!*)⁴. L'attore che lo interpreta nel nostro spettacolo non risponde però alle accuse degli altri con il testo di Mickiewicz, ma con un frammento di *Wyzwolenie* (*La liberazione*), che Wyspiański scrisse proprio in risposta a

³ A. Mickiewicz, *Dziady*, p. III, sc. IV, vv. 22-23. La trad. è mia [M.F.].

⁴ Cfr. *Dziady*, p. II, vv. 252 e sgg.

*Gli avi*⁵, preso dal monologo di Konrad, qui spirito bello e non pesante, in cui dice:

In un giorno d'estate,
in un afoso giorno d'estate
davanti a me un campo di grano mietuto,
voglio ascoltare il fruscio delle falci sonanti
e dei grilli il bisbiglio chiassoso
e sotto gli occhi miei
mietere zizzania e grano nei covoni.
Voglio vedere, ascoltare nel torrido giorno,
il tempo della falciatura delle erbe buone e cattive
e come dai fulvi campi tagliati
gli uccelli si sollevano sul pasto⁶.

E dunque egli è il simbolo di quel poeta contemporaneo che è totalmente incompreso. La gente gli dice: «non conoscesti pietà», e lui è completamente da un'altra parte, non può capire questo.

In che modo avete lavorato sul testo?

È stato un lavoro gigantesco, ognuno di noi ha praticamente imparato a memoria tutto il poema. Ho condotto la selezione dei frammenti di testo cercando le corrispondenze con le diverse azioni. Così come avevamo fatto per *La città*, all'inizio del lavoro su *Mezzanotte* ho seguito quello stesso percorso, partendo dai malesseri che ognuno individuava nelle proprie esistenze, ed era venuto fuori che molti degli attori avevano problemi famigliari. Così, un po' meccanicamente, abbiamo pensato di chiamare lo spettacolo *Rodzina* (Famiglia), ma per tre mesi non ne era venuto fuori assolutamente nulla. Di quel lavoro oggi sono rimaste le azioni più belle, interessanti, riferite che so a una lotta con il fratello, a un personaggio che si veste e se ne va lontano dalla famiglia ecc..

⁵ In effetti il dramma di Wyspiański (che tra l'altro fu il primo a mettere in scena *Gli avi* nel 1901) dipinge una lotta simbolica contro un monumento di pietra dedicato ad un Genio che in ogni sua caratteristica assomiglia a Mickiewicz. All'inizio dell'azione drammatica vediamo il palcoscenico su cui gli attori hanno appena terminato una rappresentazione e se ne stanno andando. Solo uno, che guarda caso si chiama Konrad (dall'eroe de *Gli avi*), rimane nel teatro vuoto, a ingaggiare una lotta solitaria e simbolica con una folla di Maschere che finirà con un duello con lo stesso Genio.

⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, Kraków, Druk. Związkowa, 1918, p. 137. La traduzione è mia.

Un altro esempio di lavoro sui personaggi del poema è quello con il personaggio della signora Rollinson⁷, che noi presentiamo dieci anni dopo la morte del giovane figlio (prigioniero della polizia zarista, viene ucciso dagli sgherri, ndr.), completamente impazzita per il dolore.

Questo è stato il nostro approccio a *Gli avi*: un po' abbiamo colto i personaggi a una certa distanza di tempo, un po' – e ci è stato segnalato molto bene anche da un amico critico – abbiamo tentato di realizzare *Gli avi* come il sogno di Mickiewicz, quello che sta all'origine del poema, quello che il poeta ha poi trasformato nel poema che conosciamo. Abbiamo realizzato l'idea integrale, come una sinossi, abbiamo unito tutte le parti che lui poi avrebbe sviluppato nell'intero poema.

Questo è stato possibile grazie all'attualità del testo, che continua a significare per noi polacchi ancora moltissimo oggi. Perché parla di un processo di perfezionamento, di una lotta, nel poema molto fortemente codificata, contro la schiavitù (come ha rilevato Swinarski), una schiavitù pensata già dai Romantici non in relazione soltanto ai russi, quanto in relazione all'idea, in relazione a se stessi e agli altri, oppure in relazione alla fede (da cui il crocifisso che è presente nello spettacolo all'inizio).

Molto interessante mi è parso l'accostamento tra i motivi mickiewicziani e le problematiche giovanili contemporanee, da cui evidentemente siete partiti nel vostro lavoro di costruzione dello spettacolo. Questa commistione delinea assai efficacemente, a mio avviso, il profilo di un malessere contemporaneo delle giovani generazioni, forse comune a tutte le latitudini, magari più disorientante in una società in transizione come la vostra. La difficoltà di determinare un'identità certa e un ruolo dell'individuo nel mondo mi sembra un carattere comune al poema e ai giovani che avete colto in pieno.

Abbiamo cominciato dalla cosa più semplice di tutte: farsi delle domande essenziali. E i ragazzi hanno cercato di individuarle e metterle insieme. Come nel testo recitato da Ania verso la fine: «Se mi avessero dato di vivere due o tre volte, forse infine sarei arrivata a qualcosa, se mi avessero dato di vivere tre o quattro volte, avrei infine lasciato una qualche traccia, se mi avessero dato di vivere cinque o sei volte, avrei capito qualcosa, ma così...». Sono parole sue, che

⁷ Cfr. *Dziady*, p. III, scena ottava.

poi si trasformano in una sorta di mantra quotidiano: «dalla nascita alla morte, hop! un ostacolo!» Anche Marcin ha un testo simile, in cui si domanda se esista anche una schiavitù della vita quotidiana («dall'andare in biblioteca al lavarsi i denti»); lui e Ania hanno due personaggi chiave. Ania riveste molti ruoli in realtà: è Zosia (la pastorella de *Gli avi* morta senza aver conosciuto l'amore), è lo spirito di un bambino, è tra le dame al ballo del Senatore, è sulla croce e dice il testo del «44»⁸; lei è lo *spiritus movens* dello spettacolo, il motore di tutte le azioni, spinge tutti gli altri all'azione. Lei e Marcin si distinguono dagli altri, sono come quegli angeli invisibili in Mickiewicz; il loro compito è essere invisibili agli altri, e sono indipendenti. Dawid è l'eroe. Jola è il Guślarz (lo stregone), vedi? da noi è una donna... Per capire meglio però forse bisogna prima raccontare cosa succede nel poema di Mickiewicz. Nel giorno della festa dei morti si svolge il rito del banchetto per evocare gli spiriti dei defunti che vagano senza aver ancora trovato pace. Subito appare uno spirito che sorge dal suo sepolcro e vaga alla ricerca della sua innamorata, e questo si trova nella *Digressione* che ha per titolo *Upiór* (Lo spettro). La discussione verte sull'identità dello spettro che fa la sua apparizione nei *gusta* (incantesimi), cioè nel rito della festa dei morti; dovrebbe essere il protagonista, Gustaw, ma non è detto in modo inequivocabile, anche se tutti gli indizi portano alla sua identità. E questa parte, la sua apparizione e la caccia a lui da parte degli altri spiriti, l'abbiamo realizzata. Lui è l'eroe che vorrebbe guidare alla salvezza i milioni del suo popolo, e gli spiriti intorno gli sussurrano: *Allietiamo il sonno del caro fratellino/ Mettiam sotto il capo assonnato un cuscino di ali, e corrono intorno a lui, mentre egli fa esercizi ginnici e ripete una serie di numeri, 120, 121, 122*. Quei numeri stanno ad indicare il numero dei morti che conosciamo personalmente, la nostra Auschwitz personale.

In pratica, il lavoro di selezione operato sul testo è stato il seguente: la parte II è stata lasciata interamente (Zosia, le apparizioni dei vari spiriti, leggeri e pesanti, del Guślarz ecc.); della parte IV, ovvero la conversazione con il Prete, sono rimasti i frammenti più importanti che chiariscono il personaggio principale. Della parte III, abbiamo lasciato ampi frammenti della *Grande Improvvisazione*, all'inizio e a metà. Noi l'abbiamo realizzata come fosse una disputa tra

⁸ Cfr. la n. 15 del testo qui pubblicato di Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, alle pp. 62-63.

due persone che alla fine si mettono d'accordo, invece che come il monologo del protagonista com'è nell'originale. Perché inizia così:

Sono solo!... Che m'importa della folla?... Sono forse il poeta della folla?... Dov'è l'uomo che abbraccerà tutta la profondità dei miei canti, che afferrerà con lo sguardo il lampo che è nella loro anima?⁹

E l'altro gli risponde: *Sventura a chi dà alla folla la sua voce e la sua lingua!...*

I due cominciano a discutere e finiscono però con il trovare un comune accordo, alla fine si amano, e l'uno dice all'altro: *Io vi calpesto voi tutti, poeti, voi tutti, saggi e profeti...*

Così abbiamo realizzato questa parte, poi il ballo dal Senatore quando loro parlano in francese, e inoltre ampissimi frammenti ancora della parte IV che viene saltata da tutti, con l'apparizione dell'Eremita-Gustaw che racconta le sue pene d'amore, in cui si dice: *V'è nell'uomo un'unica scintilla che una volta sola si accende nell'età giovanile...* È la parte più giovanile del poema, scritta da Mickiewicz quando aveva 22 anni.

Alla fine, tutto si conclude con la sola risposta possibile a tutte le domande poste: un atto d'amore tra due persone pure, interpretate da Ania e Marcin, che in conclusione si amano, con accanto il fuoco acceso nell'elmetto. E quest'atto è anche una metafora di ciò che i ragazzi stanno vivendo in questo momento, con il gruppo di teatro, grazie al quale possono fare quello che fanno, adesso, e solo adesso, qualcosa che per loro è la cosa più importante da fare, un atto d'amore appunto.

Senza dubbio il lavoro che avete fatto sul testo è imponente. Sarei curiosa di sapere quali effetti ha sul pubblico polacco, che ha una familiarità con il testo originario che a noi italiani è ovviamente negata.

Qui posso solo riportare i commenti ascoltati dai critici, o dal pubblico più specializzato. Alcuni hanno detto che si tratta di un manifesto del nostro gruppo, che ha utilizzato il testo di Mickiewicz per raccontare ciò che sta ora avvenendo in Polonia e ciò che loro ne pensano. Altri ritengono, come ho ricordato, che abbiamo realizzato

⁹ Questo e i frammenti seguenti da *Il monologo di Corrado*, in: A. Mickiewicz, *Opere scelte*, Varsavia, Edizioni «Polonia», 1955 [trad. di Tommaso Gallarati Scotti, 1915], p. 55.

«il sogno di Mickiewicz»; altri ancora hanno detto che avremmo dovuto buttar via Mickiewicz e lasciare le cose che abbiamo scritto noi.

Io penso che in Polonia c'è una generazione di giovani, la stessa a cui appartengono gli attori, che forse si identifica con il grido di dolore che questi ragazzi lanciano attraverso le parole del poema e, ancor più, attraverso le proprie parole, i propri ricordi personali. Sono ragazzi sconfitti, perché sono nati ed erano bambini durante lo Stato di Guerra, nel periodo peggiore della Polonia, quando i loro genitori pensavano che non valeva la pena fare niente, e rinunciavano a lottare. È la generazione dell'81. Cresciuta con i negozi vuoti, con intorno adulti sfiduciati ecc. In questo spettacolo loro hanno realizzato una cosa importante, grande, hanno cominciato a credere, prima di tutto in se stessi, svegliandosi dalla sfiducia e dalla passività.

Mi piacerebbe esaminare adesso alcuni oggetti che usate nello spettacolo, che appaiono da subito molto significativi.

Le cinghie. Sono gli staffili usati nella Russia zarista per punire i ribelli: si davano frustate con cinghie di cuoio che bisognava ogni tanto cambiare perché si impregnavano di sangue e si ammorbidivano, mentre dovevano essere dure per fare male. Ho pensato che fosse un'immagine che si accordava con il contesto e lo spirito di Mickiewicz.

La bottiglia. È legata alla scena della prigione. È descritto da Mickiewicz: cosa facevano quei giovani, che poi erano i Filomati¹⁰, in prigione? Bevevano, mentre Konrad (il poeta romantico) declamava la *Grande Improvvisazione*.

L'elmetto. È forte? Mickiewicz a un certo punto parla di grano (*Gli avi*, parte III, scena della prigione); è una storiella di sapore biblico, in cui si dice: *Non invano il Signore Iddio ha sparpagliato qui del grano/ Deve esserci in questi semi una qualche forza nascosta.* È subito prima della *Grande Improvvisazione*; sono in prigione, bevono, il poeta sta per declamare il suo monologo, la notte di Vigilia, qualcuno racconta la storiella sul grano. Da qui la nostra azione con la semina del grano. E gli elmetti sono un'idea molto semplice. Vengono dalla mia biografia.

Io sono cresciuto in campagna, e in quel periodo (la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta) ho sempre visto centinaia di el-

¹⁰ Sul circolo dei Filomati cfr. il testo di L. Kolankiewicz già citato, e in particolare la nota 33, a p. 75.

metti da guerra abbandonati nei campi, come chiunque del resto sia vissuto in campagna. I contadini li usavano per raccogliere il grano, funzionavano da misura... Ancora adesso nelle campagne si dice «un elmetto di frumento per un cavallo, due elmetti per due cavalli»... Ciò che sembra una bella idea teatrale che abbiamo avuto, viene dunque da una semplice realtà che ho conosciuto personalmente! Quando abbiamo dovuto lavorare con l'immagine del grano evocata da Mickiewicz, ho subito pensato a quegli elmetti della mia campagna; forse sono stati inventati proprio per questo...!

Qualcuno vedendo il vostro spettacolo ha notato una relazione stretta fra il modo di muoversi dei tuoi attori e quello che si è visto in Action del Workcenter. Come commenti questa osservazione?

La precisione, la leggerezza, senza dubbio sono un patrimonio che proviene da quell'esperienza, ma devo dire che per me non sono la misura della riuscita del mio lavoro, o perfino della «fedeltà» all'insegnamento di Grotowski. Più che i movimenti, ciò che ho imparato è una particolare sensibilità che nasce dal fare silenzio, dal non pretendere ciò che ti sembra immediatamente dovuto soltanto perché lo stai cercando.

Quando costruisci uno spettacolo, il costruire dipende dall'uomo, ma come poi questa costruzione funzioni, non so se dipenda più dall'uomo o da qualche altra cosa. Quando mi alzo la mattina, a volte so benissimo se il nostro lavoro andrà bene, o se andrà male. I poeti sentono un po' allo stesso modo. Credo che questo sia il grande segreto dell'arte, questa capacità di sentire se una direzione è buona o no. Noi poi ci prepariamo come monaci per fare questo spettacolo. A volte ci sembra che tutto è stato perfetto, gli attori sono stati perfetti, eppure io sento che non abbiamo raggiunto quello che volevamo. Con questo non voglio dire che dobbiamo essere passivi, perché al contrario molto dipende dalla nostra volontà di fare e dall'impegno con cui facciamo. Ma c'è qualcosa, che trasforma un buon lavoro in un lavoro che funziona, che non sono sicuro dipenda sempre da noi. Riconoscere questo qualcosa è ciò che ho imparato, una sensibilità che prima non avevo mai conosciuto.