

Grzegorz Niziołek
IL SOSIA E L'UTOPIA.
IL TEATRO DI KRYSZTIAN LUPA *

Il teatro ai confini del teatro

Al momento del suo debutto teatrale, Krystian Lupa aveva già alle spalle un vasto bagaglio di esperienze. Al teatro non arrivò immediatamente. E bisogna subito dire che questo generò nel suo caso una particolare distanza nei confronti del teatro: non solo nei confronti delle tendenze sceniche o delle tradizioni teatrali polacche che avevano sempre avuto un forte peso, ma anche – soprattutto – nei confronti di alcuni prevedibili limiti del linguaggio scenico e degli obiettivi che a questa disciplina artistica si è usato attribuire.

Krystian Lupa è nato il 7 novembre 1943 a Jastrzębie Zdrój. Dopo la maturità inizia gli studi universitari alla Facoltà di Fisica dell'Università Jagellona di Cracovia. Già dopo il primo semestre arriva alla conclusione che si era trattato di una scelta fasulla. Un anno e mezzo più tardi (1963) passa l'esame di ammissione per il corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia. [...] Lupa disegnava con grande passione fin da bambino e in effetti fino all'ultimo aveva pensato di entrare in Accademia dopo la maturità. Dei propri disegni dell'infanzia dice che erano funzionali a un certo «progetto» di immaginazione, completavano e concretizzavano fantasie sul tema di regni inesistenti, del loro aspetto, degli abitanti: «Disegnavo per dare corpo a certe immaginazioni»¹.

I suoi gusti plastici e il suo temperamento artistico non trovano

* Tratto da: Grzegorz Niziołek, *Sobotwór i utopia. Teatr Krystiana Lupa* [Il sosia e l'utopia. Il teatro di K. Lupa], Kraków, Universitas, 1997, pp. 11-17, trad. di Marina Fabbri; pp. 122-133, trad. di Raffaella Belletti.

¹ Da una conversazione inedita, registrata nel novembre 1993.

però nell'Accademia un terreno favorevole. I lavori di Lupa vengono accusati di essere troppo «letterari», «simbolici». [...].

Dopo aver ottenuto il diploma dell'Accademia nel 1969 inizia gli studi alla Scuola di Cinema di Łódź. Collabora, come scenografo, con il teatro studentesco «Cytryna», creando le scene per *Szymon Stupnik* di Andrzej Maria Marczewski e per *Lekcja anatomii profesora Tulpa* (La lezione di anatomia del professor Tulp) di Jarosław Marek Rymkiewicz (in questo caso collaborando anche alla regia). Due anni dopo il suo nome viene cancellato dalle liste degli studenti della Scuola di Cinema. Questa volta il modo di lavorare sul film, le regole della professione e i limiti imposti al processo creativo dall'aspetto tecnico della regia costituiscono una barriera. Sull'espulsione di Lupa dalla Scuola di Cinema scrive Andrzej Barański, regista cinematografico, collega di studi: «...decretarono che Lupa non aveva talento, nessuna capacità in generale, venne buttato fuori e basta. [...] Eppure era talmente evidente che Lupa era un uomo incredibilmente dotato (in termini di consapevolezza artistica, di determinate esperienze, lui era già a quell'epoca in territori così lontani, e inoltre era anche un bravissimo scenografo)»². Segue un periodo di «brancolamento», di mancanza di un'occupazione precisa, di un obiettivo chiaro. L'esame di ammissione alla Scuola Teatrale di Varsavia nel 1972 finisce con un insuccesso; come saggio di regia aveva presentato *Le bellocce e i bertuccioni* di Witkacy. Con una nuova elaborazione dello stesso dramma supera invece l'esame alla Scuola Teatrale di Cracovia, dove viene accettato al Corso di Regia Drammatica. Negli anni 1961-1977 Lupa frequenta diverse scuole e indirizzi. Tratta molte delle esperienze di questo periodo come delle «catastrofi», che lo hanno spinto a ricerche e scelte ulteriori. Allo stesso tempo ha occasione di conoscere diversi campi dell'arte dalla parte del laboratorio, delle necessità del mestiere, e anche di osservare da una prospettiva ravvicinata i cambiamenti nell'arte dell'epoca: la caduta delle idee delle avanguardie, la fioritura del cinema artistico d'autore, l'arte teatrale di Kantor e di Swinarski. Della propria biografia, in cui le crisi, la perdita di scopi, la confusione sulla propria strada costituiscono le esperienze più creative e spiritualmente fertili, Lupa farà l'importante ordito tematico dei suoi futuri spettacoli. Dal contatto

² A. Barański, *Nasze «Kręte Ścieżki»*; [in:] Z. Rybczyński, *podróżnik do krainy niemożliwości: wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* [I nostri «Sentieri Tortuosi», in: Z. R., un viaggiatore nel paese dell'impossibile: sull'arte di Z.R.], Warszawa 1993.

diretto con l'ambigua condizione dell'arte contemporanea e la sua multiformità nasce l'originale formula del suo teatro.

«Un vero avvenimento sul piano psichico è stata ed è per me l'arte di Swinarski e di Kantor. E più precisamente: *Wyzwolenie* (La liberazione, di Wyspiański) e *La classe morta*»³. Lupa vide entrambi gli spettacoli già da studente di regia. Konrad Swinarski lo aveva incontrato di persona. Prima alla Scuola Teatrale. Sotto la sua guida gli studenti avevano analizzato per un anno tre drammi: *Le serve* di Genet, *Gli spettri* di Ibsen e *Sędziowie* (I giudici) di Wyspiański⁴. Nell'anno seguente si occuparono di *Amleto* (a quell'epoca Lupa era anche assistente di Swinarski allo Stary Teatr). L'influenza che Swinarski poté esercitare su Lupa non è riscontrabile nel campo del repertorio. Lupa non ha mai fatto regie di Shakespeare, né dei drammi romantici, un canone drammatico di importanza chiave nell'arte di Swinarski. Lo dimostrano non solo i diversi interessi letterari, ma anche i gusti estetici o, in senso più esteso, le visioni del mondo dei due artisti. La consanguineità è invece rintracciabile nel modo di concepire il processo creativo. A distanza di anni, così Lupa ha parlato dell'influenza esercitata su di lui da Swinarski: «...mi ha insegnato una grande diffidenza per tutte le prime idee, per le generiche e immediate classificazioni. Mi ha trasmesso il vizio di penetrare nella struttura di ogni scena, nei suoi atomi. [...] Ho imparato la diffidenza per ciò che so già. Per tentare di dipanare il mistero di una scena ho bisogno sia del contatto con gli attori, con gli altri in generale, sia della solitudine»⁵. E proprio durante le esercitazioni con Swinarski Lupa ha imparato ad attaccare continuamente il testo da diversi lati, per arrivare ai suoi significati più nascosti, e anche la capacità di impegnare gli attori in modo molto personale in questo processo.

Nel lavoro su *Amleto*, ancora più fortemente che nei precedenti

³ *Żalostną rzeczą jest naśladować siebie* [È una cosa triste imitare se stessi], conversazione con K. Lupa di A. Sobańska, in «Teatr», 1979, n.15.

⁴ «Alla Scuola tre cose furono per me davvero preziose: l'aver fatto da assistente a Konrad Swinarski, le esercitazioni di Jerzy Krasowski su Fredro e Molière e l'aiuto regia con Jerzy Jarocki». Nella stessa intervista sottolinea ancora: «Mi affascina moltissimo Jerzy Jarocki con il suo lavoro sugli attori, professionale e preciso. E se davvero in questo campo ottengo dei successi, è senza dubbio il risultato dei miei complessi. Mi sembra sempre di non sapere lavorare con gli attori, ho molta paura del lavoro con un nuovo attore, ogni volta è un'esperienza che mi costa tantissimo e alla quale mi devo preparare psicologicamente» (*Żalostną rzeczą*, cit.).

⁵ *Ja służę demonowi* [Io servo il demonio], conversazione con K. Lupa, di J. Boniecka, in «Odra», 1992, n. 4.

spettacoli, Swinarski avvolgeva le reazioni dei protagonisti in una sfera di impulsi e motivazioni di diverso genere. Si rifaceva alla psicoanalisi, ai condizionamenti politici e storici, alle forze cosmiche della natura. Sfumava senza fine tutte le relazioni tra i protagonisti, volendo dare l'impressione della continua ambivalenza che accompagna Amleto nei suoi legami con gli altri. Lupa, ricordando il suo contatto con Swinarski e il suo teatro, mette l'accento tra l'altro su due cose. La prima è appunto la capacità di costruire una realtà scenica densa, «tridimensionale» e l'abilità di muovere – attraverso gli attori – i suoi vivi meccanismi interni: «Lui compì un miracolo, fece entrare gli attori in quel suo mondo pieno di ossessioni, li rese partecipi e coautori di quel mondo [...] capaci di muoversi brillantemente in quel mondo»⁶. La seconda questione è il modello dell'esperienza esistenziale, che Swinarski scoprì nell'*Amleto*: «In quelle esercitazioni ci colpiscono molto anche i tentativi di ricercare nuove relazioni tra i personaggi, tuttavia risultanti da qualcosa di generale, cioè da quello che lui voleva vedere in *Amleto* e con ciò in cui voleva identificarsi. Perché, che Amleto fosse per lui un uomo al limitare tra medioevo e rinascimento, era in fondo solo un punto di partenza, un modello. Un modello che da solo non gli bastava. Così mi sembra. Era importante un altro processo, un processo di cui anche lui si sentiva vittima; questo processo si potrebbe chiamare il crollo di certi dogmi esistenti nell'uomo»⁷. Queste parole, in larga misura, Lupa avrebbe potuto riferirle anche alla propria opera.

Negli spettacoli di Tadeusz Kantor era affascinato dalla dimostrazione delle estreme conseguenze della condizione dell'attore, la spedizione verso i confini del teatro e insieme la messa a nudo degli stati e delle reazioni umane più insignificanti, vergognosi. «L'attore si trovava in uno stato di determinazione, in stati di panico o di estasi, ma dall'altra parte degradato e sbeffeggiato da Kantor, difendeva la propria dignità. La pressione delle richieste era così forte, da far funzionare tutto il tempo l'istinto di autoconservazione»⁸.

Una cosa importante: entrando in contatto con il teatro di Swinarski e di Kantor, Lupa raccoglie esperienze soprattutto relative al lavoro con l'attore. Con Swinarski «spia» il principio dell'analisi te-

⁶ J. Opalski, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i «Hamlecie»* [Conversazioni su K.S. e *Amleto*], Kraków 1988, p. 60.

⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁸ *Aktor w obnażających sytuacjach* [L'attore in situazioni di messa a nudo], conversazione con K. Lupa di G. Niziołek, in «Didaskalia», 1995, n. 10.

stuale dalla prospettiva del personaggio e il raggiungimento dei suoi significati più profondi attraverso lo stimolo e l'incitamento continuo della sensibilità dell'attore. Le esercitazioni con Swinarski gli fanno prendere coscienza di quanto possa limitare l'attore uno sguardo oggettivizzante sul personaggio, manifestato anche solo nella diagnosi clinica di certi stati (in quel caso concreto si trattava della pazzia di Ofelia). In Kantor invece osserva i modi di liberare negli attori stati di estasi impaziente, di forte tensione interiore, di entrata in conflitto con il testo, con il costume, con l'accessorio, con la scenografia⁹. Quanto forte sia stato l'influsso di Kantor lo dimostrano anche i primi manifesti che accompagnavano gli spettacoli. La somiglianza è già nello stile, nella predilezione per certe metafore. Una eco dell'idea kantorianiana del Teatro della Morte la troviamo se non altro nel testo scritto in occasione della prima di *Kolacja* (*La cena*), uno spettacolo scritto dallo stesso Lupa: «Vi propongo di strofinarvi contro l'illusionismo artistico e intellettuale, uno spettacolo simile ad ambigue sedute ciarlatane e clandestine... Ma anche qui si offre un'occasione: l'Arte nelle zone di confine diventa quasi automaticamente autotematica. Toccando i confini si definisce da sola la propria forma, penetra la propria essenza...»¹⁰.

Ma già all'epoca la somiglianza era piuttosto verbale. Diversa era l'estetica, diversi i principi ideologici.

Significativo invece il fatto che Lupa si sia sempre distanziato da Grotowski, così come dalle diverse declinazioni del teatro alternativo, legato alle idee della controcultura. La cosa è degna di nota per il fatto di appartenere lui ad una generazione che si era generalmente identificata con questo movimento teatrale.

Nel caso di Grotowski Lupa rifiutò soprattutto il suo metodo di praticare il teatro: il culto del metodo, del training, l'idea del teatro-monastero. Sicuramente gli era anche difficile accettare i principi messi in pratica da Grotowski, che il teatro doveva rifiutare completamente l'osservazione della comune realtà quotidiana, che – grazie agli sforzi creativi dell'attore – era possibile un salto immediato nella sfera del mito e dell'inconscio. Da Grotowski, e anche da Swinarski,

⁹ «Ricordo una delle sue osservazioni, che poi ho applicato più volte e ancora oggi applico, una indicazione di primaria importanza per gli attori: Non aspetti! Lei lo vuole dire! Lo può dire in qualsiasi momento! Sta per scoppiare. Non aspetti la fine della battuta, solo lo dica in qualsiasi momento!» (K. Lupa, *Aktor w obnażających sytuacjach*, cit.).

¹⁰ K. Lupa, *Kolacja* [La cena], esemplare del regista, dattiloscritto.

Lupa si differenzia per l'assenza di interesse per il romanticismo polacco, così come l'indifferenza al logoro sberleffo o alla rivendicazione della drammaturgia romantica e dei suoi miti basata sulla «dialettica dell'apoteosi e della derisione».

Nel teatro studentesco o, più ampiamente, alternativo dovevano essergli estranei sia l'impegno politico, l'utopica ideologia della controcultura, sia l'estetica stessa e la concezione del teatro, basata su una visione del mondo abbastanza semplice, se non semplicistica, e sulla facile possibilità di comprensione con il pubblico. Tuttavia, ed è la cosa più importante, sono altri i motivi della controcultura penetrati nel teatro di Lupa: la sua corrente esoterica, ispirata alla psicologia del profondo, alla parapsicologia, alla magia. E anche un proprio genere di culto dell'autorealizzazione, inteso però più profondamente, non più nell'ambito della comune ideologia hippy, ma risalente alle fonti, ovvero al concetto junghiano del processo di individuazione. Il movimento controculturale, dice Lupa, ha infranto un certo rigore del diventare adulti e ha iniziato, soprattutto nel campo della musica, a «rituali» culturali che ponevano in una nuova luce il problema dell'arte, della forma del suo radicamento sociale e della sua fruizione.

Anche tralasciando le sue preferenze artistiche di allora o di oggi, una cosa va comunque sottolineata: Lupa inizia il suo percorso artistico in un teatro la cui situazione era cambiata. È il teatro che segue alle esperienze di Grotowski, Kantor, Swinarski, dopo la rivolta della controcultura. Un teatro dai confini decisamente allargati, con maggiore spazio per la libertà artistica. Che definisce diversamente i propri scopi, diversamente collocato nella realtà sociale. Un teatro diverso tra le forme estreme del teatro d'autore e il teatro della comunità, basato sull'idea della creazione collettiva. Che attinge sia alla sfera delle più personali esperienze del regista, sia alla ricerca di regole «obbiettive» del rituale. Lupa approfitta di molte di queste occasioni, senza avvertire la necessità di creare un modello coerente di arte propria. Il suo teatro nasconde in sé diversi modelli della comunità artistica, non necessariamente teatrale, ma nessuno di essi mostra in primo piano né lo rende un elemento di ideologia artistica. Non acuisce le contraddizioni estetiche, unisce le esperienze dell'avanguardia con le forme più tradizionali di teatro. Non dà luogo infine al conflitto tra l'arte e la vita, piuttosto espone tutte le sfumature di questa relazione e sfrutta i diversi piani della loro penetrazione. [...]

Il sosia e l'utopia

Lupa costruisce le situazioni in modo da farne un campo aperto di opportunità in cui possa inserirsi il caso, l'elemento imprevisto. E lavora con gli attori in modo che essi riescano a servirsi del caso come di un auspicabile segno della realtà, a sottometterglisi e a introdurlo nella struttura della rappresentazione. Molti degli avvenimenti casuali che hanno luogo sia durante le prove che nel corso degli spettacoli entrano definitivamente nella messinscena. Può trattarsi ad esempio di una papera dell'attore. La rappresentazione diventa in tal modo la documentazione di un lavoro comune di molti mesi, un registro di scoperte e di illuminazioni di cui fare tesoro. Le più preziose sono le soluzioni che si sono manifestate spontaneamente, che non sono state programmate, a cui gli attori sono stati sospinti da un complesso di circostanze estemporanee verificatesi durante una prova. È in questi momenti del lavoro creativo che Lupa confida di più, giacché in ciò che è imprevedibile si manifesta la realtà. Compito del regista e degli attori è invece la conoscenza, la comprensione del meccanismo che si è messo in moto e il suo inserimento nello spettacolo.

Durante lunghi mesi di prove Lupa lavora con gli attori non tanto sul perfezionamento di ogni singolo effetto o dettaglio, quanto sul prendere confidenza con lo spazio, i personaggi, i partner, le situazioni. Si preoccupa che gli oggetti, i mobili usati durante le prove non vengano sostituiti da nuovi, estranei agli attori. Tiene conto non solo della loro autenticità, dei segni dell'uso, ma dà importanza anche al grado di «familiarità» che si instaura tra l'attore e l'accessorio teatrale. Considera infatti tutti questi elementi di notevole rilievo per conseguire quella tanto desiderata verità del comportamento dell'attore sulla scena.

Più importante del perfezionamento del gesto è l'individuazione del flusso interiore del ruolo, la coscienza dell'intenzione e dell'orientamento dell'azione. Nell'ambito di una data situazione Lupa segnala precisamente agli attori un punto d'arrivo, i momenti culminanti o i cambiamenti. La loro qualità, l'intensità e i mezzi per raggiungerli nel corso degli spettacoli possono invece variare, portando nuove soluzioni inaspettate. Ne parla lo stesso Lupa e lo confermano gli attori: «Mostra propriamente la condizione dei personaggi, non i gesti obbligatori. Perciò nei miei appunti non c'è scritto: *vado verso la porta*, c'è scritto: *autunno*. Questo vuol dire che la Konradowa è in un certo stato d'animo, in una determinata condizione e fase della

malattia. Ugualmente l'appunto allo studio introduttivo riporta: *scarpe – campanello – finestra – uccelli – coperta quanto pesante*, un flusso di pensieri, non ordini da eseguire». Così parla del ruolo della Konradowa in *Kalkwerk* Małgorzata Hajewska-Krzysztofik¹¹.

Un simile modo di costruire il ruolo richiede un'abile manipolazione del tempo, che tuteli l'organico processo creativo dell'attore. Il tempo scenico aderisce spesso in proporzioni naturali al tempo reale; a tal fine Lupa introduce tra l'altro un certo tipo di azioni sceniche. Accendere una sigaretta, mangiare una mela, ascoltare una musica, bruciare una lettera – tutte queste azioni assegnano agli attori la misura del tempo adeguata e voluta, non lasciando spazio alla fretta.

È desiderio di Lupa mettere in moto a teatro – nell'ambito di una stessa rappresentazione – il maggior numero possibile di meccanismi e stimoli che vadano a plasmare lo svolgimento dell'evento scenico, per renderlo vicino all'avvenimento reale. Durante le prove ogni situazione, ogni scena ed evento è sottomesso a infinite analisi. Sebbene la parola «analisi» forse non sia la più adatta. La conversazione serve innanzitutto a far risvegliare la sensibilità dell'attore, consentendogli di entrare nello «spazio» dell'evento. Le prove di una nuova scena cominciano con una conversazione tra regista e attori sulle possibili motivazioni, sulle emozioni dei personaggi, sullo stato in cui si trovano. Ogni questione viene discussa più volte, impregnata di significato, circondata di un'aura emotiva, profondamente calata nell'evento scenico. Queste prime conversazioni generalmente comportano la scoperta di molte possibilità, di intenzioni potenziali, di stimoli che possono andare a plasmare lo svolgimento della situazione. Rifacendosi spesso all'esperienza personale degli attori, esse seguono spesso un corso di associazioni abbastanza sciolto, non creano l'ossatura di un'analisi logica e conseguente. Attorno alle azioni sceniche si raccolgono svariate ipotesi, congetture sul tema del carattere, delle ragioni di un determinato stato o comportamento. Più che comporre le situazioni, Lupa indaga insieme agli attori sulla loro origine, sui loro meccanismi. Non spinge gli attori a decisioni rapide, ma aspetta piuttosto che certe motivazioni, impulsi, stimoli che gravitano attorno a un ruolo comincino ad agire autonomamente: «Impone molto poco all'attore, racconta con precisione di cosa si tratta, interpreta splendidamente tutti i personaggi. Impregna l'aria

¹¹ *Pofrunąć!* [Spiccare il volo!], L. Koska intervista M. Hajewska-Krzysztofik e A. Hudziak, in «Notatnik Teatralny», 1993/94, n. 7.

in maniera straordinaria, costruisce un'atmosfera. Racconta molto e poi aspetta che tutto si manifesti sulla scena» dice Izabela Olszewska¹².

Durante le prime prove situazionali generalmente Lupa lascia che gli attori recitino tutta una scena, in attesa di scegliere l'orientamento da seguire. Successivamente si svolge tutta una serie di conversazioni: la discussione su quanto è già accaduto, nonché la ricerca di nuovi stimoli che mettano in moto gli attori. Quindi segue una nuova prova situazionale... Lupa cerca fin quasi al momento della prima di non «fissare» le situazioni, le lascia aperte a quanto accade durante le prove. Libera negli attori una continua disponibilità al dialogo, all'analisi, all'approfondimento della situazione che devono recitare. Il lavoro si svolge assai a lungo in sala prove, come se il regista volesse liberare se stesso e gli attori dalla pressione dell'ottica teatrale e dalle esigenze della convenzione teatrale. Le lunghe analisi talvolta suscitano paura negli attori, oppure conducono a interpretazioni a più piani, ramificate. Allora Lupa entra in scena e dà una dimostrazione, ma più di quale sia la temperatura dell'evento o l'intensità del ritmo che non i gesti o l'intonazione. «Quando la spiegazione del problema diventa troppo intricata e dunque inefficace, entra in azione con un impeto e un temperamento che può invidiargli più di un attore, affrontando con assoluta sicurezza il demone, cioè il problema» dice Jan Peszek¹³.

«Gli attori abituati a lavorare con me» racconta Lupa, «hanno bisogno di queste conversazioni. Ciò deriva da una mia personale esigenza, ma non solo... I motivi sono due. Il primo – è banale – a me importa che l'attore sia completamente cosciente di cosa avviene in scena, in modo da poter combattere per certe idee come se fossero sue, da trattare certi problemi in maniera ugualmente intima e personale di quanto lo faccia io. Una tale forma di partnership mi è assolutamente indispensabile.

Il secondo motivo è il tentativo di allargare l'area delle parole. Ciò che cerchiamo di trovare nelle nostre ricerche è spesso difficilmente tangibile per mezzo delle parole. Il reiterato attacco per mezzo della parola collocata nei contesti alquanto mutevoli dell'oggetto recondito conferisce infine alla parola un nuovo valore, una nuova

¹² *Znam smak prawdziwego teatru* [Conosco il sapore del vero teatro], T. Konińska intervista I. Olszewska, in «Teatr», 1994, n.12.

¹³ J. Peszek, *Niezależny* [Indipendente], in «Teatr», 1990, n. 6.

capacità di penetrazione. Per chi non è impegnato, preso dal problema, ciò sarà una ripetizione sterile e faticosa»¹⁴.

Insieme agli attori il regista non costruisce tanto una partitura di intenzioni, quanto crea una sfera di influenze a cui è sottomessa l'azione del personaggio. Lupa si preoccupa di stabilire con gran precisione il tipo di inclinazione psichica con cui il personaggio entra in una situazione. Può trattarsi di euforia, irritazione, apatia, attesa... Il più delle volte questa condizione di partenza determina un indebolimento del controllo della coscienza e della volontà. Allora il personaggio cede più facilmente ai transitori stimoli interni, ai capricci dell'emozione o della fantasia. D'altra parte si fa più facilmente influenzare da quanto è causato dalla realtà esterna, e ciò nelle sue manifestazioni che generalmente non sono registrate dalla coscienza. Deriva da qui la sensibile reazione alla sfera dei suoni, giacché l'udito contrariamente alla vista non sceglie gli oggetti della sua percezione. Ma anche la vista o il tatto diventano spesso una funzione involontaria. Per Lupa la relazione tra l'uomo e l'oggetto diviene interessante quando l'uomo dirige inconsapevolmente la propria attenzione su di esso. Spesso lo spazio in Lupa è una realtà attiva, dinamica, che incalza e modella gli eventi, mentre l'uomo è il suo tramite passivo. Un oggetto che cade, la luce che filtra da una finestra, un suono che echeggia – tutto questo può cambiare l'andamento della situazione, pur trattandosi di episodi generalmente rimossi a livello inconscio. Ma proprio su questo tipo di impulsi Lupa cerca di sensibilizzare l'attore.

Lupa chiama questo modo di costruire la situazione «rottura della letteratura», «rinnovato approccio al dialogo». La messa in moto di tutta questa complicata e ricca sfera di pressioni e impulsi non è direttamente legata a ciò che nel dialogo è chiaramente registrato. Perciò gli accenti cominciano a disporsi diversamente da come potrebbe indicare l'analisi del testo stesso. Per questo si genera inoltre l'impressione che ogni situazione nelle rappresentazioni di Lupa segua un corso imprevedibile: «...la conversazione tra due persone nello spazio reale è qualcosa di estemporaneo, imprevedibile e irripetibile. Nessuno riuscirebbe a rappresentarla né a progettarela»¹⁵.

¹⁴ E. Ratajczak, *Teatr osobisty* [Il teatro personale], conversazione con K. Lupa, in «Teatr», 1984, n. 2.

¹⁵ K. Lupa, *Utopia a jej mieszkańcy* [L'utopia e i suoi abitanti], Kraków 1993, p. 46.

Uno dei mezzi per liberare i reali meccanismi dell'evento è l'apertura allo spazio reale al di fuori del teatro. Un esperimento in cui ci si è spinti ancora più avanti in questo campo sono stati gli *Schizzi da «L'uomo senza qualità»*. In questa rappresentazione lo spazio teatrale aveva le vere proporzioni di una stanza e vere finestre che davano su un cortile. All'interno si trovavano autentici mobili e accessori, dalle finestre si vedeva un albero e una vecchia casa di pietra. Lo spazio sembrava spogliato di qualsiasi «teatralità», gli attori erano inscritti nella realtà, con cui dovevano fare i conti e che non potevano stravolgere. Una serie di finestre con le tende tirate su, e in molte scene aperte, legava la realtà scenica a quella situata al di fuori del teatro, impossibile da mettere in scena. Ogni eco dall'esterno diventava un ingrediente casuale, ma al tempo stesso integrante della rappresentazione. Durante uno degli spettacoli la pioggia impose al dialogo tra Agata e Ulrich un diverso ritmo e una diversa cadenza, gli attori intenti ad ascoltarne il rumore allungavano le pause, abbassavano la voce. In un'altra scena, quella della lite tra Ulrich e Bonadea, il forte abbaiare di un cane all'esterno accentuò la comicità della situazione. Dalla finestra Ulrich osservava quello che succedeva nel cortile parlando contemporaneamente con la sua amante, facendola in tal modo arrabbiare ancora di più. Si trattava, è evidente, di casi estremi. Ma sempre, anche se non in modo così spettacolare, la realtà esterna influenzava profondamente gli attori, spingendoli magari a un modulo recitativo più intimo, non teatrale.

Lupa cerca di creare il mondo scenico in modo che lo spettatore si trovi davanti a qualcosa che sia altrettanto complicato e difficile da comprendere della vita, della realtà. In questa sua ambizione sembra vicino a Swinarski. Ma quest'ultimo cercava di richiamare sulla scena la materia della vita mediante un abile impiego del principio del contrappunto, che collega azioni contemporanee. Lupa ottiene ciò con altri mezzi, poiché non cerca tanto di catturare, come Swinarski, le contraddizioni della vita, quanto la sua ricchezza, la sovrabbondanza, il caos. Chi negli *Avi* non ha notato i contadini che mangiavano uova sode durante la Grande Improvvisazione ha perso un'importante traccia interpretativa. Invece durante le rappresentazioni di Lupa lo spettatore viene colpito da un'ondata di segnali, impulsi, suoni, gesti che non deve tutti registrare e interpretare a livello cosciente. Essenziale è piuttosto l'espressione stessa della «realtà», che aggredisce con la sua abbondanza di stimoli. È importante anche lo spostamento del campo di osservazione dalla sfera dei «macro» a quella dei microeventi. La ricchezza del dettaglio non è racchiusa

nella scenografia, ma innanzitutto nelle azioni degli attori. Lupa distende attorno a loro tutta una rete di possibili stimoli che modellano il comportamento del personaggio. Quasi ogni reazione è determinata da una notevole quantità di fattori contemporanei, come le emozioni del personaggio, le sue intenzioni, l'atteggiamento (cosciente o meno) nei confronti del partner, un suono echeggiato, un oggetto che è rientrato nel campo visivo, la luce del sole che ha illuminato all'improvviso la stanza, etc. Nelle rappresentazioni di Lupa ha luogo tutta una serie di «episodi» da poco, di avvenimenti incidentali: «per caso» vengono sfiorati oggetti, avvengono urti, inciampi, le cose cadono di mano, ci si guarda di sfuggita. In realtà non si sa cosa sia a decidere l'azione umana, le scelte dei protagonisti. Forse un segnale casuale, un capriccio emotivo o un imperativo del subcosciente? O anche la forza complessiva di tutta una trama di circostanze, stimoli, pressioni. Scavando in tal modo nei meccanismi degli avvenimenti perfino più banali, Lupa ne svela le innervazioni più delicate. Lo spettatore deve essere colpito dalla «verità» dei comportamenti del personaggio, ma non deve – e non sempre può – coglierne l'intenzione o la causa. Come ad esempio in una delle scene di *Schizzi da «L'uomo senza qualità»*, quando Clarissa comincia a raccontare a Ulrich un ricordo che la tormenta, e all'improvviso si alza di scatto dal divano per aprire la finestra. Solo ora è in grado di continuare il suo racconto. È un segno della sua nevrosi? Oppure la vista che le si presenta stando alla finestra le ha permesso di pronunciare ciò che fino ad allora non aveva confidato a nessuno? O ha voluto in tal modo liberarsi di una situazione troppo confidenziale, indirizzando le sue parole non a Ulrich seduto accanto a lei ma allo spazio aperto? O forse la finestra chiusa le ha ricordato in maniera penosa l'avvenimento narrato? E si potrebbero fare molti altri esempi. Per ogni situazione Lupa crea una rete estemporanea e irripetibile di impulsi che la determinano, casuali sì, ma che si intrecciano in un insieme indivisibile. In modo che ogni momento mostri la sua eccezionalità e la ricchezza di dettagli che la compongono.

Questa parcellizzazione del mondo rappresentato può sembrare ispirata da una parte dal film, dall'altra dagli esperimenti ventennali nel campo del romanzo. Deriva tuttavia dalla capacità di osservare in maniera sensibile e penetrante la realtà. «Toccare attraverso il teatro gli enigmi dell'avvenimento quotidiano»¹⁶ – così Lupa definisce il

¹⁶ *Teatr to wzmozone istnienie* [Il teatro è un'esistenza accresciuta], intervista di E. Morawiec a K. Lupa, in «Tygodnik Solidarność», 1992, n. 17.

fine dell'arte da lui praticata. Egli sa mostrare avvenimenti banali con letteralità naturalistica (ad esempio quando la Konradowa si alza dal letto in *Kalkwerk*), e questo sia che si tratti della verità di un gesto, di un'azione, di un attrezzo teatrale, che della lunghezza della situazione rappresentata. Ma sa anche «riassumere» l'evento servendosi di un'azione convenzionale, di un montaggio veloce e della narrazione fuoricampo (la spedizione di Esch e Hentjen sul Reno nei *Sonnambuli*), accentuando in tal modo unicamente il culmine «interiore» di tutto l'avvenimento.

Questo far vacillare le proporzioni tra la «lunghezza» del tempo dell'azione e il carattere dettagliato della narrazione è un metodo che permette di «rendere reale» il mondo rappresentato, di conferire alla finzione artistica l'impressione della realtà¹⁷. Qui interviene anche il contrasto tra la banalità dell'episodio rappresentato e il suo significato nella prospettiva delle vicissitudini interiori, la ricchezza di emozioni, la tensione¹⁸. Da qui deriva un'altra violazione della costruzione temporale: l'impressione che la sostanza intima dell'avvenimento si collochi con difficoltà nell'ambito di una situazione normale, perciò in alcuni casi le situazioni sceniche in Lupa vengono introdotte dalla narrazione soggettiva fatta partire all'improvviso. Operazioni di questo tipo con il tempo scenico orientano l'attenzione dello spettatore su ciò che è la microstruttura dell'avvenimento, sulle particelle più minute che ne costituiscono la motivazione. Nella sfera della «micromotivazione» Lupa permette al caso di sorgere e lo inserisce nell'ambito dello spettacolo (può trattarsi sia di un vero incidente che di una inclinazione psichica dell'attore).

Con le sue rappresentazioni in un certo senso Lupa mette alla prova i limiti della percezione dello spettatore. Da una parte costruisce situazioni da minimi dettagli, adombra ogni reazione del personaggio sulla scena, entra nella microstruttura degli avvenimenti,

¹⁷ Ecco cosa scrive sul romanzo Ortega y Gasset: «...meno avvenimenti vengono descritti, meglio è; devono essere relazionati molto dettagliatamente, 'trasformati in realtà'» (J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, p. 342; *La deshumanización del arte*, Madrid 1925; in it.: *La disumanizzazione dell'arte*, Roma 1998).

¹⁸ Ecco cosa scrive Erich Auerbach sul romanzo contemporaneo in *Mimesis* (Bern 1946): «Questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino; [...] si ha fiducia maggiore nelle sintesi, ottenute con l'esaurire un fatto quotidiano [...]». E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, t. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 332.

dove l'azione umana è priva di una causa univoca. Ma dall'altra parte allunga il tempo delle rappresentazioni al punto che la loro composizione diventa difficilmente afferrabile. Inoltre le scene che si susseguono non vengono più collegate dalla tensione della trama¹⁹. Alla fine lo spettatore entra nell'ampio flusso del tempo, fatto di attimi, di abbagli fuggevoli, di una durata spesso sterile, apparentemente priva di direzione. Lupa scalza coscientemente certe regole del teatro affinché lo spettatore non solo segua i destini dei protagonisti, lo sviluppo della trama, ma sia in grado di concentrarsi sulla degustazione di ognuno dei momenti, sulla scoperta della sua ricchezza. La ricezione delle rappresentazioni deve ricordare il contatto con la realtà: complessa, caotica, fatta di momenti unici, irripetibili. E deve diventare anche qualcosa di più: la scoperta della realtà, che oltrepassa la sua percezione quotidiana, corrente.

Questo modo di plasmare la materia e il tempo della rappresentazione serve a far sì che lo spettatore si astenga dall'attribuire affrettatamente determinati significati a ciò che guarda. Affinché la realtà non si irrigidisca in segni, ma si manifesti nel suo carattere mutevole, baluginante, di processo – imprevedibile nei suoi mutamenti.

Lupa è pronto a fare ricorso a quasi tutte le convenzioni, perseguendo esclusivamente per quanto possibile l'espressione desiderata.

La messa in scena di *Malte* è diventata una particolare torre di Babele di lingue teatrali. Nella prima scena dello spettacolo il giovane Ewald percepisce la sua famiglia come i personaggi di una farsa borghese ed è in questa convenzione che essa viene rappresentata. Per Malte l'ennesimo ricordo del soggiorno a Urne ha il gusto di un orrore favoloso. Perciò i personaggi in queste scene appaiono con tratti demoniaci. La visita al palazzo incendiato – angosciata nella sua oscurità – acquista un'espressione surrealista. Il girovagare di Malte per le vie della città e la folla di personaggi che lo circonda con i volti deformati dalle maschere si riallaccia allo stile del teatro espressionista. Ci sono anche scene il cui realismo non è per nulla turbato, o che sono rappresentate soltanto attraverso un'immagine immobile e da un testo letto fuoricampo. Ma non è soltanto un gioco

¹⁹ Il rifiuto della trama è la realizzazione della convinzione che il mondo è un intreccio di possibilità, e che l'opera d'arte deve riprodurre questo suo aspetto (U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962; trad. polacca *Dzielo otwarte*, Warszawa 1994, p. 209).

con le convenzioni, bensì una ricerca di mezzi d'espressione che siano in grado di rendere diverse esperienze e diversi modi di vedere la realtà.

Nelle sue rappresentazioni Lupa prova a cogliere il modo in cui la realtà si manifesta all'uomo. In *Kalkwerk* ad esempio i colori sono limitati al bianco e al grigio, mentre è stata inserita una sorprendente ricchezza di suoni, come se a tutta la rappresentazione fosse stata imposta la prospettiva di Konrad, che è dotato di un udito finissimo e dunque percepisce il mondo secondo registri tutti suoi. Nell'ambito di una sola scena Lupa riesce a passare da una narrazione oggettiva, non legata alla prospettiva di nessuno dei personaggi, a una narrazione soggettiva, se essa è necessaria a svelare un aspetto dell'avvenimento in corso. Non traccia un confine netto tra esperienza *interiore* ed *esteriore*. Da qui l'impressione che tutto nel suo teatro diventi simbolico, carico di un gran numero di significati spesso mutevoli, baluginanti, fuggevoli. Toccare una mela, tenerla in mano, aprire una finestra, accendere una sigaretta, passare attraverso una stanza sono tutte cose che appaiono nelle sue rappresentazioni come fatti fuori del comune, misteriosi, mentre partecipano ai mutamenti della realtà che avvengono sotto gli occhi degli spettatori. Infatti là nulla esiste di per sé, ma è uno degli elementi di una delicata rete di concatenazioni. Il suono si riflette nel gesto di un personaggio, la musica suscita emozioni, la luce conferisce colore alle parole. Gli oggetti comuni, i luoghi legati alla nostra esistenza quotidiana – una finestra, una porta, uno specchio, un armadio, la frutta sul tavolo, un quadro alla parete – nonché i gesti apparentemente banali, sembrano impregnarsi di un significato simbolico.

Nelle rappresentazioni di Lupa la realtà è vista in modo nuovo, come attraverso gli occhi di un bambino. «Imparo a vedere» dice Malte, uno dei protagonisti del suo teatro. «Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva»²⁰. L'apparizione della palla rossa nello spazio monocromatico dei *Pragmatisti* – in mezzo al nero e al bianco, tra oggetti dalla struttura denudata, austeri nella loro funzionalità – diventava uno choc sui generis, era la scoperta del colore e della forma. I significati simbolici dell'attrezzo teatrale nascono solo dopo che esso viene coinvolto nella situazione scenica. Per questo Lupa preferisce

²⁰ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 1974, pp. 2-3.

usare la parola «feticcio» piuttosto che «simbolo». Infatti l'oggetto viene riempito di significato dall'uomo, perché soltanto allora diventa suo «partner», elemento attivo della realtà scenica. E contemporaneamente «significa» qualcosa in quanto è in grado di provocare agitazione interiore: suscitare un ricordo, un'emozione, orientare la fantasia o divenire oggetto di contemplazione. Ma deve prima concentrare su di sé l'attenzione, essere «visto» e «abbagliare» con la sua esistenza. Tutti i fenomeni della realtà capaci di risvegliare la fantasia e la percezione sensibile si riempiono di significato e al tempo stesso si manifestano nel pieno della loro concretezza sensoriale: forma, odore, colore, densità, peso. L'esperienza sensoriale è al tempo stesso esperienza interiore, e nei fatti e negli episodi banali è racchiusa l'essenza della vita spirituale: «Si potrebbe raccontare» scrive Bachelard, «tutta la propria vita ricordando tutte le porte che abbiamo chiuso e aperto, e tutte le porte che avremmo voluto aprire una seconda volta»²¹.

Nelle rappresentazioni di Lupa non si rintraccia una coerente e conseguente concezione del simbolo. Vi si mescolano ordini troppo diversi di realtà ed esperienza interiore. Il mito si incontra con la quotidianità, il sintomo della nevrosi con l'epifania mistica, il simbolo con l'allegoria, i feticci estemporanei con la simbolica religiosa. Lupa non disprezza nulla che aggiunga significato, che riempia di senso la realtà creata sulla scena e che al tempo stesso annulli il confine tra le sfere dell'esperienza umana, trattate in generale non separatamente ma in maniera antitetica: sonno e veglia, coscienza e subcosciente, intelletto e intuizione, legami causali e caso. Tutti gli elementi della «realtà» concepita in modo così totalizzante diventano significanti in un duplice senso. Come qualcosa su cui è diretta l'attenzione dell'uomo (spesso a livello non cosciente), e come componente del mondo legato ai molteplici legami tutt'intorno. Diventano sintomi (denudano la sfera incosciente del contatto dell'uomo con il mondo) e simboli che completano la realtà come unità misteriosa. Due ordini, due aspirazioni – il desiderio di conoscenza e il desiderio di evocazione della «realtà» – penetrano nel teatro di Lupa in modo tale che spesso è difficile distinguerli.

²¹ G. Bachelard, *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz* [Dialettica esteriore e interiore], in: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji* [Antologia della critica letteraria contemporanea in Francia], a cura di W. Karpiński, Warszawa 1974, p. 298.

Alle origini del teatro di Lupa c'è l'idea radicale di fare del teatro il sosia del mondo. Lo ha scritto lui stesso in occasione della prima della *Stanza trasparente*: «Dobbiamo rimanere con noi stessi e con l'immagine del mondo dentro di noi, con il sosia del mondo creato nella nostra immaginazione. Esso è più facile, anche se non si sottomette affatto facilmente alle nostre indagini»²². In rapporto all'opera più tarda di Lupa queste parole contengono una verità soltanto parziale. *La stanza trasparente* è stata costruita sul procedimento ancora relativamente semplice della drammaturgia soggettiva, la drammaturgia dell'«io». In seguito sia le immagini del mondo e dell'uomo che i metodi della sua presentazione sono divenuti molto più complessi.

Nella rappresentazione del sosia si nasconde sia l'elemento dell'artificiosità che la somiglianza illusoria. Non è un mondo autentico, ma a sprazzi dà questa impressione. Un simile mondo si sottomette a manipolazioni e a trasformazioni. In esso, ad esempio, si può fermare il tempo e osservare con esattezza ogni dettaglio come in una fotografia. Si può sospendere l'azione interiore e vedere cosa accade nelle teste della gente, nella loro psiche. Ma questo sosia del mondo deve anche dare spazio al caso, all'avvenimento impreveduto e non pianificato. Per verificare quanto dipende dal caso. Il grande sogno di Lupa è fare del teatro un luogo di conoscenza – di penetrazione della realtà fino ai suoi nervi più delicati. Far sì che nel teatro si riveli qualcosa che nella vita è sempre nascosto. Rendere tangibile e visibile ciò che si fa solo presentire. Viviamo, dice Lupa, in un'epoca di grande confusione per l'uomo, in un'epoca di caos, di balbettio e sfacelo. In un'epoca di passaggio. Forse nascerà una nuova forma del mondo, ma per ora esso rimane nebuloso, incerto. Le rappresentazioni di Lupa parlano sempre di questa confusione e di questo smarrimento dell'uomo. E parlano sempre anche della prova della conoscenza, che deve riguardare sia i contatti intricati, non univoci dell'uomo con il mondo, sia il cuore umano, sia infine il mistero di quella grande crisi che ha cacciato l'uomo dalla sua sicura patria spirituale. Questa conoscenza è un atto totalizzante, che cerca di afferrare tutti i fenomeni nella loro contemporaneità e nelle loro reciproche concatenazioni. Ed esige non solo intelletto, ma innanzitutto

²² K. Lupa, *Kim jest bohater?* [Chi è il protagonista?], in: K. Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, cit., p. 88.

sensibilità, intuizione, prontezza a capire e a registrare gli abbagli, le visioni e i presentimenti frammentari.

Nelle sue ultime rappresentazioni ci sono sempre più varie sfumature di comicità, che conferisce ai ritratti dei protagonisti un disegno più acuto ed espressivo e oggettiva l'immagine del mondo. Nei primi spettacoli, magari nelle messe in scena dei drammi di Witkacy, l'effetto comico sorgerà innanzitutto dall'urto dell'aspirazione spirituale dei protagonisti con la sfera di un diverso genere di automatismi psichici. La comicità sorgerà da una parte dall'abile osservazione di comportamenti inadeguati agli scopi che i protagonisti si prefiggevano, dall'altra parte era legata alla dipendenza dei personaggi agli impulsi casuali, il che svelava un certo modo inconscio di comportarsi. Ora invece nel teatro di Lupa ci sono più elementi di tipico istrionismo, e grazie a questo è disegnata con più forza la fisicità, la corporeità dei personaggi (a volte fino al limite di un certo schematismo, rigore). La comicità di Esch nei *Sonnambuli* consiste nella sua dipendenza spirituale, nel ripetere giudizi altrui, nel trarre conclusioni troppo pratiche da idee di cui ha solo sentito parlare. Troviamo in Lupa molte forme classiche di comicità, perfino soluzioni farsesche, mentre cambia il contesto e la funzione di certi procedimenti. Il riso, che coglie la gente nelle sue reazioni spontanee, nei comportamenti vergognosi, diventa uno dei mezzi di conoscenza e di scoperta della natura umana²³.

Le singole rappresentazioni sono trattate come «frammenti di un insieme più ampio», una prova di autodeterminazione sostenuta ad ogni atto successivo, la variante strutturale di un'intera creazione – dinamica, aperta a nuove esperienze a ogni spettacolo: tutto questo fa sì che il concetto di «sosia» (quell'immagine del mondo riflessa nell'esperienza interiore) si possa legare anche alla persona del creatore stesso, e considerare il teatro un documento, una replica o un potenziamento della vita.

Oggi Lupa chiama il suo teatro Utopia. E davvero il suo mondo teatrale ha molti tratti dell'utopia. Lupa sembra usare il concetto di «utopia» in parte metaforicamente, rifacendosi innanzitutto ai meccanismi della fantasia fanciullesca, alla magia dei giochi che creano un altro mondo, una realtà a parte. L'effetto è una sensazione poten-

²³ Bergson tratta la comicità come un fenomeno al confine tra arte e vita (Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900; una trad. it. recente Roma-Bari, Laterza, 1999).

ziata dell'intensità dei fenomeni del mondo umano: delle sue possibilità simboliche, della percezione del tempo e dello spazio. Tutti gli aspetti e i meccanismi della realtà richiamati da Lupa si integrano in un unico processo: quello del cambiamento spirituale dell'uomo, che si impadronisce, inghiotte, influenza il modo di sperimentare tutta la realtà interiore ed esteriore. Gli elementi utopici sembrano anche essere racchiusi nel teatro stesso – come fenomeno, e nell'opera di Lupa – come sua realizzazione particolare. Infatti Lupa vuole evocare una realtà artificiale che però sarà governata da processi vivi, organici e che hanno luogo una sola volta. Vuole che nel teatro, nell'ambito del suo proprio mondo, si compia l'atto della conoscenza (inteso innanzitutto come «rivelazione dell'esistenza»).

L'essenza del teatro di Lupa è l'avventura particolare dell'uomo, che privato di qualunque certezza riguardo al mondo e alla propria vita viene posto davanti alla realtà che lo circonda con la sua abbondanza, la sua ricchezza e il suo caos. L'artificialità del teatro dovrebbe guadagnare da questa nuova funzione organica. La manipolazione della materia della vita, uno dei tratti costitutivi del teatro, sarebbe subordinata alla sensibilità magica, alla sensibilità affine del bambino, che da una parte assorbe tutte le sfere del mondo più della coscienza dell'uomo adulto, dall'altra traccia sempre nuove vie simboliche, che non avendo il rango di verità universali permettono di ambientarsi nel caos del mondo.

«Questa duplice struttura dell'utopia» scrive Lupa, «ricorda l'onesto modello strutturale *signifié-signifiant* – cioè il teatro, quella creazione che crea segni e li decifra, prima che li decifri qualcun altro – un estremo, affascinante esempio di complicazione del modello. Un modello che si complica fino alla rinnovata chiusura sull'altra sponda nel misterioso magma della vita stessa?»²⁴.

²⁴ K. Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, cit., p. 84.