

GIULIA RANDONE

Le mani di Jacek Woszczerowicz, attore “di composizione”

«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VI) 6, 2015, pp. 141-154

ABSTRACT ∞ The article aims to draw attention back to the art of Jacek Woszczerowicz, once a well-known and beloved Polish actor. It focuses on his peculiar acting style by analyzing two adaptations of stage dramas and a documentary of a theatrical masterpiece *Richard III* (1960). In particular, the author highlights Woszczerowicz’s work on gesture and the role played by hands in building characters. This brief survey will lead us to re-discover the deep process of cognition and experience realized dramatically by the artist and to understand why Jan Kott considered him “the first contemporary Shakespeare”, while Jerzy Grotowski praised him as the greatest “actor of composition”.

KEYWORDS ∞ Jacek Woszczerowicz, acting, gesture, Jerzy Grotowski, Jan Kott

[...] il teatro comincerà a diventare qualcosa di grande quando l’attore doterà il materiale divino che gli è stato dato di una nuova forma, che la natura non ha donato all’uomo e che solo l’attore può creare in sé, cesellare e mostrare¹.

Autunno 1958. Il Club Krzywe Koło di Varsavia ospita le prove aperte del *Riccardo III* al quale Jacek Woszczerowicz sta lavorando insieme a un gruppo di giovani attori. Tra il pubblico che assiste allo spettacolo, ancora *in progress*, anche il critico teatrale Jan Kott, che così commenta:

L’illuminazione era normale, nessun accessorio. Woszczerowicz si tolse la giacca: indossava un grosso maglione nero a collo alto. Si rimboccò la mano sinistra, scoprendo il moncherino. All’indice della mano destra portava un grosso anello. Nient’altro. [...] Il golf nero che gli copriva parte del mento assomigliava a una corazza. Ma c’è forse biso-

¹ VSEVOLOD E. MEJERCHOL’D, *Les gloses du Docteur Dapertutto en réponse à La négation du théâtre de Iouri Aikhenwald*, in «Ljubov’k trëm apel’sinam», 4-5, 1914, cit. in BÉATRICE PICON-VALLIN, *L’attore mejercholdiano*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, p. 63.

gno di una corazza per assassinare? Uno Shakespeare così non l'avevo mai visto. Così denso. Da quel giorno ho aspettato di vedere Woszczerowicz nel *Riccardo III*².

L'attesa è premiata due anni più tardi, quando al Teatr Ateneum debutta il *Riccardo III* diretto e interpretato da Jacek Woszczerowicz. Una creazione d'attore, che Kott giudica "geniale", dà vita al "primo Shakespeare autenticamente polacco [...] e finalmente contemporaneo"³: grazie all'interpretazione rivoluzionaria di Woszczerowicz, infatti, il critico "vede per la prima volta Shakespeare sulla scena"⁴ e la forza di questa epifania teatrale gli suggerisce una lettura dei meccanismi e delle crudeltà del secolo XX che troverà spazio in un libro di grandissimo successo, *Shakespeare nostro contemporaneo*.

Autunno 1970. Alla notizia della morte di Jacek Woszczerowicz, Jerzy Grotowski dichiara: "È morto l'ultimo attore di professione"⁵. Un'affermazione lapidaria che Grotowski approfondirà vent'anni più tardi, quando a più riprese tornerà a parlare con ammirazione del "grande attore polacco"⁶.

Ma chi è questo artista che si è guadagnato la stima di uomini di teatro del calibro di Kott e Grotowski e l'affetto di generazioni di spettatori teatrali, cinematografici e televisivi?

142

Nato nel 1904 a Siedlce, all'età di vent'anni Jacek Woszczerowicz inizia il suo apprendistato teatrale presso il laboratorio Reduta di Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski, maestri che nel 1927 decide di abbandonare per lavorare al fianco del regista Edmund Wierciński. Nei teatri di Poznań, Łódź, Varsavia e Leopoli, il giovane Woszczerowicz si misura con un'imponente galleria di ruoli di secondo piano, applauditi a scena aperta dal pubblico ma accolti dalla critica in maniera discordante: se c'è chi infatti ne ammira il talento trasformista, altri

² JAN KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it. Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 2006, p. 53 (ed. orig. *Szkice o Szekspirze*, PWN, Warszawa 1961, tradotta l'anno successivo in lingua francese con il titolo *Shakespeare notre contemporain*, trad. fr. Anna Posner, Julliard, Paris 1962).

³ Ivi, p. 132.

⁴ JAN KOTT (in conversation with Allen J. Kuharski), *Raised and Written in Contradictions: the Final Interview*, in «New Theatre Quarterly», 18, 2 maggio 2002, p. 108.

⁵ GRAŻYNA KOMPTEL, *Jacek Woszczerowicz: geniusz? błazen? mag?*, Biblioteka «Tygla Kultury», Łódź 2003, p. 166.

⁶ Grotowski ricordò Woszczerowicz nelle lezioni del 2 giugno e del 20 ottobre 1997, preparate per il Collège de France nell'ambito del ciclo *La «ligne organique» au théâtre et dans le rituel*, ma aveva parlato diffusamente dell'attore alcuni anni prima (14 luglio 1991) in occasione di un dialogo con Anatolij Vasil'ev e Ferdinando Taviani. Cfr. ANATOLIJ VASIL'EV, *Cronaca del Quattordici* (1999), in *Opere e sentieri III: Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 75-96.

sono infastiditi dalla sua tendenza a costruire con pedanteria l’aspetto esteriore del personaggio, soprattutto attraverso gesti marcati e imprevedibili modulazioni della voce. A partire dagli anni Trenta l’attore intreccia la propria ricerca artistica con quella di protagonisti di rilievo della scena teatrale quali Leon Schiller, Stefan Jaracz e Bohdan Korzeniewski. Il contratto con i più importanti teatri di Varsavia, il Polski e il Mały diretti da Arnold Szyfman, le prime interviste e l’avvio della collaborazione con la radio e il cinema testimoniano la crescente popolarità dell’artista.

È però negli anni successivi alla catastrofe bellica che Woszczerowicz porta a maturazione una vocazione del tutto originale, dalla matrice anti-naturalistica e anti-convenzionale. La sua poetica, tuttavia, viene spesso fraintesa dalla critica, che preferisce etichettarlo come attore caratterista e considera le creazioni di Riccardo III o del kafkiano Josef K. (*Il processo*, 1958) pregevoli ma sporadiche deviazioni da uno stile attoriale che resta manierato per alcuni, piattamente naturalista per altri. Proprio a causa di tali definizioni riduttive – tra le più persistenti quelle di comico caratterista, attore realista e *cabotin* – con il passare del tempo l’opera di Woszczerowicz è stata adulterata, ridimensionata e, infine, del tutto dimenticata.

In anni recenti ha visto però la luce un contributo determinante per la riscoperta del suo operato. La monografia di Grażyna Kompel *Jacek Woszczerowicz: geniusz? błazen? mag?*, pubblicata nel 2003 e frutto di anni di appassionata ricerca, costituisce la fonte privilegiata a cui attingere per un primo inquadramento della vicenda biografica e professionale dell’artista. Chi poi volesse approfondire ulteriormente la conoscenza di Woszczerowicz, non avrebbe difficoltà a reperire documenti televisivi, cinematografici e più rari frammenti teatrali⁷ che testimoniano il lavoro di questo “onesto artigiano”⁸. Nonostante il linguaggio di tali filmati risulti nel complesso datato, le creazioni woszczerowiczane mostrano di essere riuscite ad affrancarsi dai condizionamenti dell’epoca e i suoi personaggi

⁷ La maggior parte dei documenti audiovisivi è reperibile presso gli archivi della Televisione Polacca o dell’Istituto Teatrale di Varsavia. Su YouTube si trovano però molti dei film a cui Woszczerowicz ha preso parte prima della guerra: *Jego wielka miłość* (Il suo grande amore, 1935) di Anatol e Alicja Stern; *Znachor* (Il guaritore, 1937), *Profesor Wilczur* (Il professor Wilczur, 1938) e *Rena. Sprawa 777* (Rena. Causa 777, 1938) diretti da Michał Waszyński; *Strachy* (Spettri, 1938) di Maria Ukniewska e *Kłamstwo Krystyny* (La bugia di Krystyna, 1939), per la regia di Henryk Szaro.

⁸ GRAŻYNA KOMPTEL, *op. cit.*, p. 22.

si stagliano ancora oggi con vigore sullo sfondo di regie o scenografie stilisticamente sorpassate.

Questi supporti audiovisivi sono preziosi perché ci consegnano una traccia del peculiare percorso conoscitivo condotto da Woszczerowicz per tutta la vita. Attraverso se stesso e i propri personaggi, l'attore sviluppa infatti un itinerario gnoseologico volto a indagare le smagliature dell'essere umano. Non si tratta di scimmiettare i propri simili e le loro imperfezioni, ma di prospettare una rivoluzione di sé che sfidi l'assetto organico fornito all'uomo dalla natura e porti l'individuo a disfarsi del corpo quotidiano per "scolpire un corpo meraviglioso"⁹. Di bassa statura, minuto ma sproporzionato a causa della testa imponente e dell'eccessiva lunghezza delle braccia, Woszczerowicz va instancabilmente in cerca di strumenti per conoscere a fondo e rimodellare il proprio corpo, definendo il lavoro su di sé proprio a partire dalle insufficienze che anche i suoi primi maestri avevano stigmatizzato.

Nell'approccio al ruolo, Woszczerowicz si impegna in un'accurata costruzione dell'esteriorità del personaggio, dalla postura alla gesticolazione, dall'aspetto del volto alla modulazione della voce. Perché tale costruzione risulti efficace, l'attore *scompon*e il proprio corpo e lavora di cesello sui singoli elementi per proporre poi una personale ricomposizione.

Per capire in che modo "l'ultimo attore di professione" crei e componga l'azione sulla scena, può essere utile osservare i filmati concentrandosi su un dettaglio del suo corpo al lavoro. Le mani ad esempio, ritratte in frequenti inquadrature e piani strettissimi, costituiscono uno dei fulcri espressivi della sua recitazione. Prendiamo il caso di *Dożywocie* (Il vitalizio, 1968), adattamento per il Teatro della Televisione della celebre commedia di Aleksander Fredro, che tuttora è possibile incrociare nei palinsesti televisivi. Woszczerowicz, che del film è anche il regista, riveste i panni dell'avidò Łatka, un personaggio che si precisa proprio grazie a una coreografia gestuale esuberante e solo in apparenza naturalistica. Nella sezione centrale dell'opera, in cui Łatka fa una proposta di fidanzamento a Rózia (Barbara Sołtysik) e tenta di convincere l'usuraio Twardosz (Kazimierz Rudzki) ad acquistare il vitalizio, le mani dell'attore sono innervate da un'energia e da una fitta partitura di dettagli che si intrecciano con efficacia al flusso del testo recitato.

⁹ VSEVOLOD E. MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 63.

Analizziamo due sequenze.

Nella prima Łatka e Rózia siedono vicini su un divano: le mani del vecchio frugano nervosamente la giacca in cerca dell’anello, estracono dalla tasca dei calzoncini un involto e iniziano ad aprirlo lentamente; lacerano il primo strato, poi, inumidite di saliva, il successivo, infine strappano la carta rimasta e porgono alla fanciulla il gioiello (fig. 1). La scena si svolge nel più assoluto silenzio, tratto assai raro per una commedia brillante, ed è segnata dall’indugiare della macchina da presa sulla mano dell’uomo e sulle dita della ragazza, esitanti eppure visibilmente attratte dall’oggetto.



Fig. 1

Nella seconda sequenza Rózia esce di scena e Woszczerowicz, rimasto solo, si abbandona a riflessioni a voce alta. Ben presto però le mani ridiventano protagoniste indiscusse dell’azione: corrono a rovistare nuovamente nei calzoncini e questa volta ne tirano fuori un rosario. All’arrivo di Twardosz ha inizio un confronto magistrale in cui l’attore Kazimierz Rudzki – allampanato, dai movimenti minimi, il volto lungo dall’espressione immutabile – è assediato dal dinamismo del collega. I movimenti frenetici e rapaci di Łatka/Woszczerowicz contrastano con l’immobilità di Twardosz/Rudzki: nell’arco di pochi minuti le mani voraci di Łatka palpano l’interlocutore, lo afferrano per il cappotto, lo fanno sedere, gli tolgono il cilindro, lo incalzano molto più delle parole, ritraendo le fasi della contrattazione in una danza aerea che si accorda al ritmo delle battute (fig. 2).



Fig. 2

In *Martwa królowa* (La regina morta, 1967), trasposizione televisiva del dramma di Henry de Montherlant andato in scena al Teatr Ateneum nel 1964, assistiamo a un trattamento del gesto a prima vista differente. Lo squilibrio tra il ridotto movimento scenico degli interpreti e la sovrabbondanza delle battute penalizza l'ensemble ma è sfruttato con sapienza da Woszczerowicz. Si ha l'impressione che l'attore, un sovrano dalla cui staticità emana una forza misteriosa, riduca al massimo i propri movimenti per affidare azioni e reazioni a canali differenti: al flusso continuo e innaturale della voce e al suo dialogo con le mani. L'attore si serve di queste ultime per accentuare i momenti più drammatici ed elaborare una gestualità trattenuta e all'apparenza più artificiosa di quella studiata per il personaggio di Łatka.

Tali differenze sono in realtà varianti di un medesimo approccio al gesto, che coniuga strutture formali e impulsi organici¹⁰. Tutte le creazioni di Woszczerowicz incarnano infatti una precisa dialettica tra forma esteriore e processo interiore del personaggio (e dell'attore) anche quando, come in *Martwa królowa*, l'equilibrio appare sbilanciato a favore di un apparato di segni particolarmente ricco.

¹⁰ Ludwik Flaszen, sodale di Grotowski, ricorda che Woszczerowicz "lavorava cercando gesti che potessero funzionare simultaneamente a diversi livelli. Per esempio l'eroe mostra le sue preoccupazioni disponendo le mani a forma di croce. È una reazione organica al sentimento della paura ma è anche il segno della croce. Si trattava, allora, di un gesto di demarcazione che univa l'organico e il simbolico. Non si tratta di qualcosa di puramente calcolato. Nei suoi ultimi lavori cercava le reazioni fisiologiche più semplici, per esempio lo sbadiglio di un gatto, una specie di ruggito animalesco di pancia, cose a cui lui si allenava e che poteva utilizzare quando era necessario. A parte questo, più avanti nel tempo, costruiva una struttura (artificiale) che creava una tensione tra il fisiologico e l'artificiale. E a un certo punto ciò si connetteva con il simbolismo. Faceva un lavoro magnifico. Noi lo abbiamo conosciuto quando era anziano; ci era molto vicino". *Conversations with Ludwik Flaszen*, a cura di Eric Forsythe, in «Educational Theatre Journal», XXX, 3, ottobre 1978, pp. 314-315.

Nell'intraprendere l'ultimo dialogo con Donna Ines (Aleksandra Ślaska), re Ferrante è combattuto tra il desiderio di uccidere la donna, poiché solo con la sua morte il figlio potrà contrarre un nuovo matrimonio politicamente vantaggioso, e la volontà di non macchiarsi dell'omicidio di un'innocente. In un momento di intimità si confida con la donna: “Tutto ciò che ho fatto giace tra le macerie. Muoio e mi sembra che tutto sia ancora da realizzare e di trovarmi nello stesso punto in cui ero a vent'anni. Le mie mani sono vuote, tutto da esse è caduto”. Nel pronunciare quest'ultima battuta l'attore porta le mani al volto, le dita aperte lasciano filtrare una sabbia immaginaria, poi si muovono a cercare i fori di un flauto (fig. 3), un passatempo che il re aveva coltivato in gioventù. Le mani si chiudono poi sul petto dell'uomo, che china la testa frapponendo tra sé e la donna la mano destra in posizione orizzontale, mantenendo le dita leggermente separate (fig. 4): dopo qualche secondo di sospensione il gesto viene reso esplicito dalle parole di Ferrante, che ammette di provare piacere nel confessarsi di fronte alle donne.

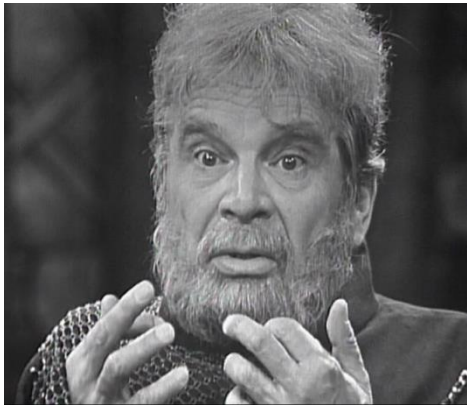


Fig. 3



Fig. 4

Poi le braccia si distendono, facendo scomparire le simboliche grate del confessionale, e Ferrante rivela attraverso una metafora tattile il proprio stato d'animo: la sensazione che nulla di ciò che appartiene al mondo lo “tocchi” è conseguenza di una vita trascorsa “toccando” a malapena il mondo. Il re prosegue il flusso di coscienza, dapprima avvicinando le mani con lentezza al collo della donna, in ginocchio ai suoi piedi, e poi allontanandole. Quando Donna Ines annuncia di aspettare un figlio dal principe, la mano del sovrano si avvicina al volto di lei, come se desiderasse sfiorarlo con una carezza. Poi, repentinamente,

compie un movimento rotatorio e si chiude a pugno, quasi a volere strappare il feto dal grembo della nuora. E proprio con questo gesto, il re decreta la condanna a morte della donna.

Più tardi, quando l'assassinio è ormai compiuto, Ferrante chiama a sé i cortigiani e finge di venire colpito dalla spada di Dio; nel momento in cui tutti credono che sia in procinto di morire, si riprende e dichiara di volere smettere di fingere. Ribadisce che presto, comunque, morirà e implora Dio di sciogliere le contraddizioni in cui è aggrovigliato e di mostrargli, prima della fine, che uomo in effetti egli sia. In quel preciso istante gli occhi si rovesciano all'indietro, il capo vacilla e il re crolla sul pavimento. Il corpo ormai inerme è scosso da un ultimo fremito, il braccio destro si leva al cielo e la mano si contorce fino a formare un tremendo artiglio. Questo gesto conclusivo di Woszczerowicz segnala l'apogeo della tragedia ben prima della chiusura ufficiale dello spettacolo, affidata all'immagine della mano senza vita di Ines, poggiata sulla corona che qualcuno le ha depresso in grembo.

Per la sua potenza espressiva la mano del sovrano moribondo ricorda l'arto deforme che sette anni prima Jacek Woszczerowicz aveva creato per Riccardo III, raffigurando il personaggio come un crudele tiranno-buffone, un omicida meschino e terrificante. L'importanza di questo dettaglio fisico, che si era impresso indelebilmente nella memoria di chi aveva assistito allo spettacolo, è confermata da un racconto di Jan Kulczyński, all'epoca giovane aspirante regista. Una sera del 1956, mentre camminavano insieme verso la fermata dell'autobus, Woszczerowicz aveva afferrato Kulczyński per il gomito e gli aveva chiesto:

“Vuole curare la regia di *Riccardo III*? Perché io ho un'idea”.

Ero allibito. Jacek Woszczerowicz, [...] uno dei più grandi attori polacchi, chiedeva [...] a me, uno sbarbatello, se volevo fare la regia di *Riccardo III* [...]. Come il più stupido sulla faccia della terra, al posto di baciargli l'orlo della veste, ossia l'orlo dei calzoni, gli ho chiesto: “Quale idea”?

In quel momento Woszczerowicz ha tirato su la manica sinistra, ha atteggiato la mano a un artiglio incredibilmente incurvato, simile all'uncino di un pirata, e ha risposto: “Un'idea del genere”.

Mi sono fermato e l'ho fissato a bocca aperta, rapito da quell'avambraccio legnoso che Woszczerowicz muoveva come una protesi inerte, aiutandosi con il braccio destro. Ha sollevato in alto il moncherino e ha cominciato a parlare. Nella sua voce bassa, lievemente nasale, risuonava il torto incolpevole dello storpio, colmo di odio, pronto a sbudellare le

donnacce che lo avevano conciato in quel modo. Trattenendo un singhiozzo, ha pronunciato dapprima il nome della regina Elisabetta e poi è passato alle rime gridando in modo che si diffondesse per tutta la piazza:

“...insieme a quella puttana, squaldrina, Shore, così diabolicamente mi hanno marchiato”. Alla parola “Shore” ha prolungato il suono *oooo*, dopodiché con la mano destra ha tirato verso il basso l'avambraccio sinistro, l'ha ricoperto con la manica e ha domandato con l'espressione innocente di un angelo: “E allora? Vuole curare la regia di qualcosa del genere”?¹¹

Lo spettacolo teatrale che consacra la fama di Woszczerowicz nasce, dunque, da un particolare fisico, dal torcersi violento e magnetico di una mano. È l'attore stesso a illustrare le fasi della trasformazione in un filmato muto che lo ritrae mentre esce dal camerino nei panni di Riccardo III. In testa indossa la corona, una spessa corazza appesantisce i suoi movimenti. Sale faticosamente le scale che portano al palcoscenico e qui si ferma per qualche secondo a mostrare alla macchina da presa i movimenti con cui crea l'arto deforme: mentre il pollice scompare nel palmo della mano le altre dita si incurvano lentamente contraendosi in un artiglio (fig. 5).



Fig. 5

Un artificio semplice e di effetto, che potrebbe però sollevare un dubbio: si tratta di un gesto puramente esteriore o di una risposta viva del corpo? Siamo testimoni di una banale trovata scenica o dell'esito di un laborioso processo creativo?

Una risposta a questi interrogativi si trova in un appunto trascritto da Woszczerowicz su un quaderno intitolato *Materiali per “cosa vuol dire essere attore”*:

¹¹ JAN KULCZYŃSKI, *Co ma reżyser w środku*, PIW, Warszawa 2011, pp. 163-164.

Si dà il caso che io abbia requisiti insoliti per interpretare il Riccardo III di Shakespeare. Non ho le qualità adatte ad altri suoi noti personaggi, anche se la mancanza di qualità per interpretare altri personaggi shakespeariani non determina di per sé che si abbiano i requisiti per Riccardo III.

a) La mano rattappita [lett.: secca] (la sinistra). Quando mi è venuto in mente di esporre la mano sinistra rattappita alla maniera che si vede nello spettacolo, non ho voluto controllare con i medici, e non ho controllato se la mia idea concordasse con le loro perizie. Consideravo l'idea talmente efficace sotto il profilo artistico da desiderare di conservarla anche qualora non si fosse rivelata veritiera da un punto di vista clinico.

b) Questo accento è estremamente importante, non solo dal punto di vista plastico. Nel corso delle azioni di Riccardo III, quelle proposte dall'autore e quelle proposte da me, estrarre questo campione necrotico rende dinamici, in modo straordinariamente incisivo, tutti gli altri elementi del ruolo e... dello spettacolo.

c) La scelta del modo in cui questa mano debba rattappirsi [lett.: essiccarsi], di che aspetto debba avere questo moncherino, è importante. Racconta K. Brandys: "Ognuno ha una mano rattappita [lett.: secca] che vorrebbe utilizzare come se fosse sana". Questo significato metaforico del "moncherino". Il moncherino: la mano morta cattura l'attenzione anzitutto come elemento visivo all'interno della composizione del ruolo. Ma non è tutto: questa immobilità, questa morte quando tutto si muove, vive, si consuma, passa, ma anche grida, invoca, cigola, fa risuonare Baird, solo questo moncherino è inerte, e morto, "silente". Accentua il suono, il tempo e il ritmo del suono. È un elemento ritmico: tace. C'è addirittura un momento di sincronizzazione di due *fortissimo*: della voce alta e della mano morta, sollevata con l'aiuto della destra. La voce e la mano, entrambe gridano, non solo in senso metaforico¹².

Jacek Woszczerowicz di certo non pensava di pubblicare queste annotazioni, né di proporsi come maestro di teatro (ha accettato di insegnare sporadicamente su invito, ma non ha mai aspirato a tale ruolo). Si tratta, dunque, di un "foglietto illustrativo" a uso del tutto personale, che riassume in maniera schematica il significato di quello che a prima vista poteva sembrare un puro espediente scenico. Scopriamo così che la costruzione del moncherino non obbedisce a una poetica di stampo naturalistico ma abbraccia un significato metaforico, e soprattutto che questa mano – che si segnala anzitutto come elemento visivo – racchiude una qualità ritmica fondamentale e duplice: con la sua immobilità e il suo silenzio evidenzia il frenetico tempo-ritmo della scena, ma è anche in grado di conformarsi a esso, e di "gridare".

¹² JACEK WOSZCZEROWICZ, *Zapiski o Ryszardzie*, a cura di Wojciech Darda-Ledzion, in «Teatr», 7/8, 1997, p. 112.

Studiando i quaderni di lavoro dell’attore possiamo allora prendere le distanze dal giudizio del critico Jan Paweł Gawlik, che descriveva l’interpretazione di Woszczerowicz con queste parole:

Riccardo III ci ha affascinato. No, è stato Woszczerowicz ad affascinarci. Ci ha affascinato con la tecnica, con la maestria, con la leggerezza della trasformazione. Eppure si nascondeva in quel personaggio un rischio non indifferente [...]. Il rischio della perfezione. La tentazione del virtuosismo. [...] Riccardo III è un invalido, ha una mano paralizzata, rattappata. Ho fissato lo sguardo su questo moncherino deforme, senza vita, ero affascinato in maniera ossessiva, non sapevo se fosse una mano vera o finta, tanto incredibile era quella deformazione, a tal punto era autentica quella patologia. È poi venuto fuori che si trattava della mano viva dell’attore, abilmente “costruita” attraverso il gesto e il movimento delle dita. La destrezza tecnica ha oscurato la funzione drammatica del progetto, l’equilibrio tra espressione e contenuto si è incrinato. [...] In tutta la sua grandezza [*Riccardo III*] sembrava, a tratti, pericolosamente vuoto: le virtù della tecnica prevalevano sulla verosimiglianza psicologica¹³.

A Gawlik dobbiamo riconoscere il merito di essere stato, nel 1960, il primo a tentare uno studio approfondito del lavoro di Woszczerowicz e di avere rilevato in più di un’occasione l’autonomia recitativa delle mani e il loro essenziale contributo nel costruire il personaggio. Il suo giudizio su *Riccardo III* ci sembra tuttavia frutto di un fraintendimento. Il critico loda le grandi doti trasformistiche di Woszczerowicz ma lo accusa di avere ceduto a un virtuosismo di maniera: la perfetta padronanza tecnica lo avrebbe condotto a offuscare la verosimiglianza psicologica e a incentrare su un gesto tutto lo spettacolo. L’obiettivo ultimo di tale operazione sarebbe stato quello di sorprendere lo spettatore e piegarlo all’ammirazione di sé.

Se Gawlik avesse ragione, l’interpretazione di Woszczerowicz si ridurrebbe all’esibizione narcisistica del proprio virtuosismo ed egli cadrebbe in pieno nella trappola individuata da Jerzy Grotowski, che metteva in guardia dalla degenerazione degli esercizi gestuali in prodotto estetico:

Esiste una nozione sbagliata dei gesti: i gesti sono movimenti espressivi della mano. È sbagliato dire che ci sono movimenti che sono, di per sé, espressivi. Se la reazione ha inizio nella mano e non all’interno del mio corpo è, in effetti, un “gesto”, ed è falsa. Ci sono attori che lo fanno. Se è una reazione viva, comincia sempre all’interno del corpo e

¹³ JAN PAWEŁ GAWLIK, *Twarze teatru*, Ossolineum, Wrocław 1963, pp. 176-178.

termina nelle mani. Credo che in tutti i problemi degli esercizi il malinteso derivi dall'errore iniziale: che sviluppare le diverse parti del corpo libererà l'attore, libererà la sua espressione. Non è vero. Non dovrete allenarvi, né in modo ginnico né in modo acrobatico, né con la danza né con i gesti. Invece, lavorando separatamente dalle prove, dovrete mettere a confronto l'attore con il seme della creatività¹⁴.

Grotowski chiarisce come la preparazione dell'attore, scissa da impulsi vivi, diventi una sorta di ginnastica che non libera il corpo, all'opposto lo "imprigiona [...] in un certo numero di movimenti e reazioni perfezionati"¹⁵. Alla fine degli anni Sessanta, forse presagendo l'utilizzo manualistico sollecitato, suo malgrado, dal libro *Per un teatro povero*, il fondatore del Teatr Laboratorium sottolinea con fermezza che la sola pratica dell'allenamento non conduce l'attore alla creatività e si dichiara sfavorevole a ogni esercizio che nasca dalla pretesa di rendere più espressiva una parte del corpo.

L'allenamento cui si sottopone Jacek Woszczerowicz non è però orientato all'ipertrofia espressiva né tantomeno all'efficienza muscolare dell'atleta, bensì mira a esplorare i sottili processi organici che connettono il corpo e il suono, il gesto e il ritmo.

152

In Woszczerowicz la gestualità della mano, qui brevemente ripercorsa, presiede alla ricerca di quella "mimica della parola"¹⁶ che l'essere umano ha progressivamente perduto e che "traduce con esattezza una condizione antica dell'uomo, la memoria dei suoi sforzi per inventare un modo inedito"¹⁷. I personaggi da lui interpretati sono il riflesso di questa auto-creazione dell'uomo e del suo linguaggio, al quale "i gesti della mano diedero slancio, contribuendo ad articolarlo, a distinguerne gli elementi, a isolarli nell'ambito di un ampio sincretismo sonoro, a dare ritmo al discorso e a colorirlo di inflessioni sottili"¹⁸. La posta in gioco è alta: attraverso la mano l'attore indaga la possibilità di creare forme, si muove alla ricerca dell'autentico gesto creativo che, come evidenzia Henri Fo-

¹⁴ JERZY GROTOWSKI, *Esercizi* (1969), in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 192-193.

¹⁵ *Ivi*, p. 192.

¹⁶ HENRI FOCILLON, *Elogio della mano*, in *IDEM, Vita delle forme*, trad. it. Sergio Bettini ed Elena De Angeli, Einaudi, Torino 1972, p. 111 (ed. orig. *Vie des formes, Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

cillon nell’*Elogio della mano*, “esercita una azione continua sulla vita interiore”¹⁹.

Nella poetica di Woszczerowicz la fisionomia esteriore custodisce e determina i processi interiori e la maestria dell’artificio diviene lo strumento della piena organicità. In tal modo l’esperienza della trasformazione non conduce alla dispersione di brandelli di sé in eroi fittizi, ma disegna un autoritratto composto da molteplici volti e posture, tutti appartenenti a un medesimo asse interiore: maschere di un “personaggio” che è in definitiva l’attore stesso.

Come abbiamo detto, Jerzy Grotowski fu tra i pochi a cogliere il delicato manifestarsi della vita interiore nella recitazione di Woszczerowicz. Oltre ad ammirarne la professionalità lo definì il più grande “attore di composizione” e lo contrappose a Ryszard Cieslak, da lui considerato il massimo “attore di processo”²⁰. Pur sottolineando la distanza tra i rispettivi approcci creativi e ribadendo che quella con Woszczerowicz era “un’amicizia basata sulla curiosità reciproca e sul rispetto, non sulla somiglianza del lavoro”²¹, Grotowski riconobbe che i vertici ai quali era giunta l’arte dell’attore di Siedlce consentivano anche a due percorsi profondamente diversi, quali il processo e la composizione, di fondersi in una polarità organica. Pur seguendo un cammino del tutto differente, Woszczerowicz aveva infatti realizzato pienamente l’invito di Grotowski a “dare al corpo una possibilità. Dargli la possibilità di vivere e di essere raggiante, di essere personale”²².

La pratica attoriale incarnata da Woszczerowicz corrisponde a un lavoro intransigente alla costante ricerca della propria verità, lontano da ogni approssimazione o scorciatoia. Si tradusse in una lotta durata tutta la vita, in una sfida a se stesso per ri-crearsi in un organismo nuovo. Credo che questa sfida egli l’abbia vinta e che di ciò fosse orgoglioso: divenne un attore magnifico e un uomo vittorioso nei confronti della malattia cardiaca che da anni lo affliggeva.

Quando era già molto sofferente, la Polska Kronika Filmowa gli propose di realizzare un cortometraggio²³ dedicato al celebre *Minute Waltz* di Chopin. In uno stadio deserto Woszczerowicz siede al pianoforte e ingaggia una lotta contro il tempo, rappresentato da un grande orologio che segna lo scorrere dei secondi.

¹⁹ IVI, p. 130.

²⁰ ANATOLIJ VASIL’EV, *op. cit.*, p. 79.

²¹ IVI, p. 80.

²² *Ibidem*.

²³ Il cortometraggio, diretto da Adam Kamiński e Marian Marzyński, è parte del ciclo *L’uomo e il mondo*, presentato al V Festival del Cinema di New York (20-30 settembre 1967) e all’XI Festival del Cinema di Londra (20 novembre-3 dicembre 1967).

Poco conta che l'esito della sfida sia falsato, poiché è evidente che nel filmato l'esecuzione è stata accelerata artificialmente, tantomeno che nelle intenzioni di Chopin il valzer non dovesse essere suonato in un minuto. Ci interessa invece fermare l'attenzione sull'istante in cui l'attore, al termine della maratona pianistica, solleva le mani dalla tastiera e le osserva. Sul suo volto un misto di stupore e gratitudine per averlo, ancora una volta, fedelmente sostenuto (fig. 6).



Fig. 6