

SU LUDWIK FLASZEN

DOSSIER

Leszek Kolankiewicz, *Kaddish*

Marina Fabbri, *Sua Eminenza Ludwik Flaszen*

Leszek Kolankiewicz

KADDISH

«Gente Iudaeus, natione Polonus»: di origine giudea, di nazionalità polacca. Così, all'improvviso, dopo appena tre frasi si era presentato in una intervista a Tadeusz Sobolewski. Ma all'epoca Flaszen abitava ormai da un quarto di secolo a Parigi, e in quanto polacco che viveva all'estero era stato insignito dieci anni prima della Croce di Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Polacca. Nell'intervista con Sobolewski aveva svelato le sue radici familiari e aveva raccontato del nonno, anche lui Ludwik, che abitava a Szczakowa, in territorio di confine e nemmeno uno qualsiasi, visto che si trattava del Triangolo dei Tre Imperi¹. Ma perché aveva usato il latino per presentarsi? Forse perché ne ricordava la formula originaria ancora dai tempi degli studi letterari, dalle lezioni di letteratura rinascimentale, ricavata dagli scritti di Stanisław Orzechowski, anch'egli uomo di confine, e già allora pronta per essere riscritta a proprio uso e consumo. O magari aveva abbreviato la nota presentazione, ripetuta come un proverbio, di un anonimo abitante della Repubblica del XVI secolo, citata in *God's Playground* da Norman Davies: «canonicus cracoviensis, natione Polonus, gente Ruthenus, origine Iudaeus» («canonico cracoviano, di nazionalità polacco, di stirpe ruteno, di origine giudeo»). Una presentazione che forse calzava ancora meglio per lui, anche se non era un canonico e non era nato in Rutenia. Ma era ciò che i francesi chiamano un chierico: un intellettuale indipendente. Era un intellettuale di Cracovia. Era anche un conoscitore e amante della letteratura e della cultura russe: parlava il russo fluentemente, recitava Puškin a memoria, negli anni Sessanta fu il primo in Polonia a tradurre Bachtin. Erano traduzioni di brani da *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, che avevano strettamente a che fare con lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris*, all'epoca *in statu nascendi* al Teatro Laboratorio, e in cui non risuonavano soltanto le accuse del Grande Inquisitore, ma che scaturiva da quel metodo dialogico di sentire il mondo che Bachtin aveva scoperto in Dostoevskij. Del resto Flaszen fu sempre fedele a Dostoevskij, lo adattò e lo mise in scena ostinatamente per tre volte: a Nantes,

¹ A Szczakowa, in territorio polacco, negli anni 1846–1915 si incrociavano i confini dei tre imperi europei di Prussia, Austria e Russia: in tedesco *Dreikaisereck*, in russo *Ugol trëch imperatorov*.

a Palermo, a Cracovia. Era attratto anche dagli ortodossi, i padri orientali e gli esicasti, ma forse erano soprattutto ricordi d'infanzia, quando sovente ascoltava i canti della chiesa ortodossa.

A dieci anni venne deportato insieme ai genitori da Lvov, occupata dall'Armata Rossa, come cosiddetto *spetsposeleniets* ("deportato speciale"): forse appunto per l'origine ebraica, nelle lontane foreste della Repubblica dei Mari, sulla sponda sinistra del Volga, appena prima degli Urali, dove per un po' vissero in baracche di legno sotto l'occhio vigile degli agenti dell'NKVD. Quando una volta d'inverno visitammo insieme il Monastero della Trinità di S. Sergio, in cui Pavel Aleksandrovič Florenskij vide l'"Atene russa" e per il quale Rublov dipinse un'ispirata Santa Trinità – che oggi non è più lì² ed è stata rimpiazzata da un'iconostasi abbastanza fuliginosa, realizzata secondo il disegno di Rublov e forse sotto la sua guida –, pranzammo nel ristorante ormai fuori le mura che circondano il monastero. Quel giorno eravamo gli unici ospiti, perché il gelo e la neve avevano scoraggiato i visitatori, per questo sia il cameriere che la guardarobiera si comportarono con grande enfasi: lei consegnandoci la contromarca del guardaroba come fosse una benedizione. Ma poi ci riprendemmo i nostri cappotti invernali in tutta fretta, per arrivare in tempo a Mosca prima del crepuscolo. E forse quando passammo da Puškino, dov'era la vecchia sede della famosa scuola dell'NKVD, Ludwik si mise a gridare, preso dal terrore: «Non ho restituito il numeretto!». Al che io, come in Mrozek: «Ecco, ora lei andrà in galera per colpa tua». Ma la battuta fu forse troppo crudele. Perché con Ludwik era sempre facile provocare la paura del sopravvissuto per miracolo all'Olocausto, del bambino sorvegliato in una baracca piena di cimici da un agente della sicurezza sovietica col cane. Potevano allontanarsi dalla loro sede nella foresta al massimo per due chilometri: lui andava per frutti di bosco, quello per lui era il paese in cui crescevano sempre le fragole di bosco³.

Poi vennero trasferiti a sud-est ad Andijan nell'Uzbekistan, tra il Tien Shan e Altaj. La città era antica, per così dire, ancora fatta di argilla, immersa tra colture di cotone e vigneti, con un bazar orientale, cammelli e asini, con uomini in cappotti colorati, con pugnali alle cinture, con *tubeteike* ricamate in testa, con donne velate. Lì era nato Babur, l'emiro di Fergana, Mawarannahr e Kabul, il padiscià, fondatore della dinastia indiana dei Gran Moghul, che nei suoi diari scrisse: «Non è uomo degno di tale nome chi non abbia visto Andijan e non la ricordi nei suoi peregrinaggi celesti». Era la torre di Babele:

² Poiché si trova nella Galleria Tret'jakov a Mosca.

³ Allusione al film di I. Bergman *Il posto delle fragole*.

uzbeki, uiguri, kirghizi, tagiki, tartari, mongoli, armeni, russi, e poi ebrei di Bukhara. Tuttavia per la maggior parte musulmani. Anni dopo, eravamo insieme a una conferenza organizzata da Yeditepe Üniversitesi a Istanbul, e a un certo punto lui si mise a parlare ai padroni di casa in una lingua sconosciuta. All'inizio loro non riuscivano a credere alle loro orecchie, poi si illuminarono di soddisfazione. Parlava in uzbeko e lo capivano. Gli piacque terribilmente e nei giorni successivi avrebbe ricordato più e più volte parole e frasi. Era raggianti, camminava orgoglioso come un pavone.

Un giorno ci stavamo avvicinando al Museo Adam Mickiewicz nel quartiere di Tarlabası passando da un versante insolito, percorrendo la strada dei bordelli, quindi attraversando il bazar e una piazza dove i polli grattano e beccano per terra. E allora avevamo ricordato quella lettera del poeta in cui scriveva di una piazza del mercato ricoperta da uno spesso strato di fango o letame misto a piume, dove polli e tacchini passeggiavano tra grappoli di cani addormentati, proprio come in Lituania. E poi nel museo in via Tatlı Badem (delle Mandorle Dolci), una replica della casa che Mickiewicz e i suoi compagni affittarono per le ultime (come poi si è scoperto) tre settimane della sua vita: ci ha fatto pensare a quelle taverne in Ucraina i cui interni secondo i nostri ospiti corrispondevano a quell'edificio. Il vate viveva modestamente a Istanbul, perché non voleva che i suoi connazionali pensassero che poteva venderci a una delle parti per un appartamento confortevole e per del buon cibo. Nel seminterrato del museo avevano alloggiato una cripta simbolica, era il luogo in cui il cadavere di Mickiewicz, deposto in tre bare per motivi sanitari, dovette attendere oltre un mese prima che i suoi connazionali smettessero di discutere su dove sarebbe stato sepolto come reliquia nazionale. Ma Flaszen e io avevamo dei dubbi in proposito, poiché Armand Lévy⁴, che aveva partecipato e organizzato quegli eventi, disse che quella enorme bara si trovava davanti alla porta, sulla strada.

A Istanbul, ovviamente, abbiamo visitato Hagia Sophia (Santa Sapienza), allora né moschea né chiesa ma ancora un museo. Convinsi Ludwik ad andare alla vicina Moschea Blu, le immediate vicinanze costringono a fare confronti. Ma all'ingresso comincio a esitare: «Vai da solo», mi disse. All'inizio non sapevo se fosse l'esitazione di un ebreo davanti a una moschea, o meglio di un non religioso che, come poi confidò a Sobolewski, si fermava sulla soglia di ogni tempio: chiesa, chiesa ortodossa o sinagoga. Solo dopo un po' mi

⁴ Armand Lévy (12 marzo 1827 – Parigi, 23 marzo 1891) è stato un avvocato, giornalista e attivista francese, amico e assistente di Adam Mickiewicz, era con lui a Istanbul quando il poeta morì, nel 1855.

sono reso conto che si trattava in realtà delle scarpe: la moschea era aperta e dovevi toglierti le scarpe per entrarci. Flaszen aveva allora settantanove anni, era in ottima forma, ma poteva semplicemente avere problemi ad allacciarsi le scarpe. Io avevo appena passato i 50, quindi, senza pensare, mi sono inginocchiato davanti a lui e gli ho slacciato le scarpe. Più tardi mi sono ricordato di questa scena quando ho letto la sua storia sul monumento di Montaigne a Parigi, seduto con la gamba accavallata, la cui scarpa sporgente viene lucidata dal tocco dei passanti fino a farla sfavillare, e che lui, ogni volta che passava per rue des Écoles, non trascurava, onorando così come un santo quello scettico che praticava la sua filosofia basata sull'arte di vivere. Io continuo sempre a passare dall'altra parte della strada, dove davanti al Collège de France c'è lo spiazzo verde di Michel Foucault, il grande critico e archeologo del discorso. Flaszen era anche uno scettico pratico, un saggista ed editorialista critico del discorso. Basta guardare il suo *Cyrograf* [Il chirografo]: i *Pomeriggi di un seccatore* e i *Moralia* lo testimonieranno⁵.

Mi scrisse una dedica veramente barocca sulla terza edizione di *Cyrograf*, modificata e ampliata, includendo ampi frammenti della leggendaria *Głowa i mur* [La testa e il muro], la cui edizione andò al macero nel 1958, in seguito a una decisione della censura di Gomułka: «al vuduista, in un tumulto sciamanico, con amicizia sempre cordiale – un fratello di incantesimi». (Il vuduista è dovuto non solo ai miei contatti con il gruppo haitiano Sen Soley [Saint Soleil], incentrato su Tige e Maud Robart, un gruppo che ho conosciuto ai tempi del Teatro delle Fonti, ma anche alle mie traduzioni di opere classiche sul vudu di Alfred Métraux, Louis Mars e, soprattutto, Maya Deren pubblicate sulla rivista «Dialog»). Tuttavia non è chiaro chi di noi avrebbe dovuto trovarsi in un tumulto sciamanico: forse sia io che lui, entrambi insieme? Ludwik era un appassionato di sciamanesimo almeno da quando, nell'anno in cui iniziò con il Teatro delle 13 File di Opole, aveva acquistato il *Proiskhozhdeniye teatra* [L'origine del teatro] di Arseniy D. Avdeyev, che aveva un terzo capitolo dedicato alle società segrete, alla rappresentazione dei fantasmi, a sciamani e stregoni, che venivano mostrati nelle figure giustapposte di sciamani nativi americani e siberiani. Gli «incantesimi» in questa dedica vengono, ovviamente, dagli *Avi* di Mickiewicz, mentre il «fratello» dal testo *Święto* [Holyday – Il giorno che è santo] di Grotowski. Ma Flaszen non era animato da uno spirito così occulto o magico come Grotowski, anche se nel 1963 scrisse un editoriale dal significativo titolo *Il teatro condannato alla magia*, un titolo che fu

⁵ Si riferisce al volume, inedito in Italia, di Ludwik Flaszen, *Cyrograf* [Il chirografo], Kraków 1971, (poi 1974, ed. ampl. 1996); il volume raccoglie due cicli di articoli, uno dalla rivista «Odra» dal titolo *Popołudnia pieniacza* [I pomeriggi di un seccatore] (1965-1970), l'altro dal titolo *Moralia*, (ndt).

successivamente assegnato all'intero volume di recensioni e commenti teatrali. «Il teatro, alla luce della ragione, è un'istituzione sospetta», aveva scritto; ed è così perché crea una comunità in cui «la collettività conferma la propria identità» esattamente come succede ovunque si generino forze collettive: «Il teatro per sua natura si compenetra nella sfera, per noi civilizzati vergognosa, della magia»⁶. Tuttavia, anche se è Flaszen l'autore del *Cyrograf*, egli vide piuttosto in Grotowski l'artista pazzo del *Dottor Faust* di Mann che, per accrescere le sue capacità creative, firma un patto con il diavolo, mentre a se stesso assegnò modestamente il ruolo dell'umanista che descrive con terrore l'ascesa e la caduta del dannato.

A ogni modo, Flaszen ha svolto questo compito magnificamente, scrivendo il suo capolavoro: *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*. Ci lavorò per molti anni: l'edizione polacca, l'edizione italiana e l'edizione francese furono pubblicate quattro anni dopo l'edizione inglese, il cui spiritus movens fu Eugenio Barba, e raccolsero testi scritti nell'arco di oltre mezzo secolo: il più antico è del 1957, il più recente è probabilmente del 2011 (successivamente, traduzioni in portoghese furono pubblicate in Brasile e in spagnolo in Argentina). L'edizione italiana, curata dal professor Franco Perrelli, ha preceduto l'assegnazione della Laurea Honoris Causa all'autore da parte dell'Università degli Studi di Torino⁷. E la francese è stata tradotta da Erik Veaux, il traduttore di Witkacy, Borowski e Białoszewski⁸, insignito anche con l'Ordine al merito della Repubblica di Polonia, che Flaszen aveva incontrato a Opole, dove era arrivato grazie a Barba nel 1963. Quando vivevo a Parigi, li incontravo entrambi, Flaszen ed Erik Veaux: dopo cinquant'anni erano ancora insieme, un tandem curioso. *Grotowski & Company* non è solo uno degli studi più importanti sul teatro di Grotowski, di cui Flaszen è stato un co-fondatore e commentatore congeniale – ha coniato lo slogan “teatro povero” – ma è anche un eccezionale commento della storia della cultura polacca di quegli anni che vanno dalla fine dei '50 alla metà degli '80: i tempi di Gomułka, Gierek, Kania e Jaruzelski. Per scoprirlo vale la pena leggere gli ampi saggi *I figli dell'Ottobre guardano all'Ovest e Grotowski ludens*, o il più breve *Sullo*

⁶ Ludwik Flaszen, *Il teatro condannato alla magia*, traduzione di C. Pollastrelli, in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 93-95.

⁷ Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, con una nota di Eugenio Barba, Bari, edizioni di pagina, 2014.

⁸ Si tratta del drammaturgo, filosofo, scrittore e pittore Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy, 1885-1939); dello scrittore Tadeusz Borowski (1922-1951) sopravvissuto all'internamento ad Auschwitz come detenuto politico, esperienza che fu al centro della sua opera letteraria; e infine del poeta Miron Białoszewski, una delle figure più originali della letteratura polacca del dopoguerra.

spirito delle feste nella Polonia Popolare, o tutto il breve capitolo dei *Testi aggiunti*, e l'intervista di Sobolewski, qui citata più volte, *La scarpa di Montaigne*⁹. I *Testi aggiunti* includono anche una nota sulla famosa scuola di critica di Cracovia, a cui Flaszen aderì insieme ad Andrzej Kijowski, Konstanty Puzyna e Jan Błoński; tutti avevano seguito nel dopoguerra il seminario del professor Kazimierz Wyka alla facoltà di Lettere dell'Università Jagellonica a Cracovia. Nell'*Epitaffio per Wyka*, che pubblicò sulla rivista «Odra» nel 1975 dopo la morte del suo insegnante, scrisse che erano orgogliosi di aver potuto dialogare, da studenti, con un grande storico e critico che «ha reinterpretato la tradizione, mostrandone la sua vitalità, e ha legalizzato l'innovazione trasformandola in tradizione». Cosa che Flaszen ha ripreso come autore di *Grotowski & Company*. Proprio come Wyka, egli era un letterato con una conoscenza profondamente radicata nel modernismo e allo stesso tempo aperta a tutte le avanguardie del XX secolo. Quasi in ogni nostra conversazione mi metteva in imbarazzo con la sua vasta erudizione storica e letteraria, seppellendomi di citazioni a memoria da Schopenhauer e Nietzsche, nelle traduzioni dei modernisti Berent e Staff, da Wyspiański e Żeromski, e ovviamente da Brzozowski, ma anche da Witkacy e Gombrowicz.

Sembrava persino che lui, critico che successe a Mrozek nelle recensioni teatrali per l'«Echo Krakowa», preferisse la letteratura al teatro. Lo ammise indirettamente, confessando quanto la sua educazione teatrale dovesse alla sua amicizia con Puzyna, che già da studente godeva della reputazione di eccellente critico teatrale. Ammirava Puzyna, che in seguito restò affascinato dal teatro studentesco, socialmente radicato e politicamente impegnato, e che era fino al midollo un uomo del teatro romantico degli archetipi. In una certa misura era simile al personaggio principale di *Studio su Amleto*, che misero in scena a Opole nel 1964, un Amleto che, a loro avviso, era un tipo da libro, un saputone disprezzato dai popolani della Vistola, uno tzadik che profferiva frasi saccenti: un ebreo!

Flaszen era un uomo del verbo. Il suo testamento è il *Libro*. Conservo una copia della sua prima edizione del 1973 su «Odra» coperta di sottolineature febbrili, e sui margini stretti tre o quattro citazioni di Schulz, con le cui fantasie sull'Autentico del *Sanatorio all'insegna della clessidra* l'ho subito associato. Le ho mostrate all'autore in una nostra conversazione a Wrocław: lui ne riprese una e l'aggiunse in seguito come motto nel *Libro*. Sull'edizione polacca di *Grotowski & Company* mi scrisse una dedica: «con amicizia e gra-

⁹ L'intervista di T. Sobolewski: *Trzewik Montaigne'a* [La scarpa di Montaigne], apparsa in «Gazeta Wyborcza» (suppl. Duży Format), 17 gennaio 2010, è stata ripubblicata in Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, pp. 316–325, ma nell'edizione italiana del libro non è presente.

titudine per le nostre conversazioni, per il dialogo». Quel dialogo era come un livello superiore di conversazione intellettuale, un'allusione a Bachtin, una spinta al reciproco essere in presenza. Qualcosa che tra noi ebbe inizio già negli anni '70, quando condussi una conversazione con lui per il canale di Wrocław della TV nazionale, ed è durata per diverse dozzine di anni. (Nel 1978 Flaszen scrisse una prefazione al mio libro d'esordio *Na drodze do kultury czynnej* [Sulla via della cultura attiva]). La nostra conversazione *Una parola sul teatro povero* inaugurò a Wrocław l'attività dell'Istituto Jerzy Grotowski; fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Didaskalia», poi Flaszen lo ristampò in *Grotowski & Company*. Dopo alcuni anni, «Didaskalia» pubblicò un altro nostro colloquio tenuto presso l'Istituto: *Dostoevskij – Il Grande Inquisitore – il teatro*.

Per tutto il tempo in cui visse in Polonia non parlò mai della sua origine ebraica, nemmeno per allusioni. La prima volta che ne fece menzione fu quando ci incontrammo a Parigi. Ma all'epoca si comportava piuttosto come un emigrante russo e teneva sotto braccio un pacco di quotidiani stampati in cirillico. Scriveva:

Santa Russia maledetta
 sedicente madre dei miei anni tra il bambino
 e l'adolescente
 perché assali l'immaginazione
 di un uomo che invecchia...?
 Con la madre Russia abbiamo patito la fame allo stesso desco
 mi tirava l'orecchio sussurrandomi versi
 nella dolce lingua di Puškin
 e da allora nessuna lingua mi canterà abbastanza
 il vero e il falso intonandoli con la stessa irresistibile musica
 come se la musicalità fosse l'essenza delle cose.

Ho visto l'ebreo, e forse anche il Rebbe chino su una qualche intricata questione talmudica in una yeshiva, solo quando ci siamo incontrati una volta nel 2014 al Sip Babybone, né un bar né una pasticceria sul Boulevard Raspail, di fronte allo slargo Boucicaut, dove Flaszen usava dare appuntamento, perché abitava a due isolati di distanza. In una cartelletta lui aveva portato con sé la stampa di una conversazione pubblicata da «Widok», sollevando più volte la questione che si trattasse di una rivista dell'Istituto di Ricerche Letterarie dell'Accademia Polacca delle Scienze (era di una certa importanza per lui, probabilmente perché il professor Wyka era stato il direttore dell'IRL per quasi due decenni). Insistette nel citare tutte le frasi in cui veniva menzionato il *queering*: pronunciava la parola non in inglese, ma ostinatamente in slavo,

e oltretutto precisamente, senza tralasciare alcun suono. Poiché c'erano molte citazioni, la nostra conversazione iniziò a protrarsi come mai prima d'ora. E allora notai – dopo quarant'anni di dialogo – che, terminato il suo *opus magnum*, era diventato un uomo di scrittura e di lettere, rinchiuso nella tradizione che aveva legalizzato.

Cinque anni prima, il destino ci aveva portato a Delfi insieme. Nel famoso centro culturale della città (ECCD), abbiamo entrambi tenuto discorsi nell'ambito del 14 ° incontro internazionale sull'antico dramma *Xsénos - métoikos* (Straniero - immigrato). La mattina presto, prima che le pendici del Parnaso venissero sopraffatte dal caldo di luglio, uscimmo in esplorazione: ecco la sorgente sacra di Castalia, anche se non eravamo poeti (sebbene Flaszen avesse scritto poesie, chiuse in un cassetto, all'inizio degli anni '50 e poi avesse messo in scena *I sognatori*), ma di certo uomini di parole; ecco il quartiere sacro di Apollo; e un giorno – per gentile concessione di Michał Klinger, un teologo ortodosso e ambasciatore ad Atene a quel tempo – persino la Grotta Coricia, di cui avevo letto così tanto in passato nell'emozionante libro di Kerényi su Dioniso. La strada santa, che conduceva alle rovine del tempio, dove nell'*adyton* la Pizia sedeva su un treppiede, si arrampicava su per la collina, ma Ludwik affrontò la salita sorprendentemente bene. Arrivammo nel luogo in cui si trovava l'ombelico della Terra, situato vicino alle due aquile di Zeus, dove si trovava la statua d'oro di Apollo e dove avrebbe dovuto essere la tomba di Dioniso. Pausania aggiunge che sui frontoni del secondo tempio di Apollo c'erano da un lato dei bassorilievi raffiguranti Artemide, la sorella gemella di Apollo, la loro madre Latona e naturalmente Apollo con le muse, dall'altra Dioniso con le Tiadi, e dunque, come racconta nel suo affascinante saggio Walter Otto, il dio sopraffatto dalla frenesia. Perché d'inverno, pur essendo Delfi un santuario di Apollo, invece di peana apollinee si cantavano i ditirambi dionisiaci. E mentre eravamo lì, cercando di discernere dove fosse cosa, su una delle colonne dell'antico periptero, che ora sporgevano come ceppi, un uccello si sedette e cantò.

In quel momento entrambi comprendemmo che Nietzsche si era sbagliato nel contrapporre, ne *La nascita della tragedia*, l'elemento apollineo al dionisiaco: l'elemento pittorico a quello musicale. Non credo di aver mai avuto in vita mia sogni così vividi e colorati come nella guest house di quel centro culturale europeo a Delfi, con una bellissima vista sul Golfo di Corinto. Era un elemento pittorico, di sogno. Ma l'uccello sul capitello della colonna che punta al cielo ricordava l'elemento musicale, l'ebbrezza. Ci trasformò con la forza del suo fascino negli involontari compagni di Dioniso. Fu un momento memorabile. Così, quando in seguito salimmo ancora più in alto, alle rovine del teatro di pietra, guardammo l'intero cerchio sacro di Apollo come baccanti nietzschiane che si inseguono per le montagne osservando l'immagine di Dioniso nella valle. Nell'offrirmi una copia della prima edizione inglese del

suo *opus magnum* nove mesi dopo, Ludwik nella sua dedica – probabilmente la più bella che mi ha scritto – lo ricordò: «per non dimenticare cosa – e come! l’uccello ha cantato in cima al Tempio di Apollo a Delfi». Non ho dimenticato, e ora lo racconto.

Nel Przejście Żelaźnicze [Passaggio di Ferro] della piazza del mercato di Wrocław si trova la Biblioteca “Ludwik Flaszen”. Comprende, tra l’altro, la collezione di libri privata del mecenate, ma solo di Wrocław, non ancora parigina: ci sono settemila volumi in diverse lingue, tra cui, ovviamente, francese, russo e persino uzbeko. Quando il longevo Flaszen lasciò il mondo a Parigi, portava già la sua nona croce. Ma in questa biblioteca è ancora come se stesse vivendo la sua esistenza a Wrocław, vivendovi forse una specie di vita relativa. Oscurato dall’ombra della morte, ma non completamente morto, immerso nella lettura del cantore del Libro, sogna ancora – incorreggibile *mechtatel’* [sognatore] – un sacro originale, perlustra la propria collezione di libri, e però trova solo copie contaminate, falsificazioni inefficaci, apocrifi che collassano nella nostra apocalisse quotidiana. Ora sto recitando il kaddish per lui. Lasciate che il vento passi attraverso le pagine di questi libri – *ruah*: vento, alito, respiro e spirito, lasciate che da esse balzino fuori le immagini, liberando tra le colonne di lettere stormi di rondini e allodole¹⁰, e di quell’uccello che torna in cima alla colonna del tempio di Delfi per cantare l’inebriante ditirambo dionisiaco.

Traduzione e note di Marina Fabbri

¹⁰ Cfr.: Bruno Schulz, *Il Libro*, in: *L’epoca geniale e altri racconti*, trad. di Anna Vivanti Salmon, con un saggio di David Grossman, ET Einaudi 2009, p. 394. Racconto originariamente pubblicato nella raccolta *Sanatorium pod Klepsydrą* [*Il sanatorio all’insegna della clessidra*], 1937.

Marina Fabbri

SUA EMINENZA LUDWIK FLASZEN

Nato il 4 giugno 1930 a Cracovia, Ludwik Flaszen è morto il 24 ottobre 2020 a Parigi. È stato saggista, scrittore, critico letterario e teatrale, traduttore, co-fondatore e co-animatore del Teatro Laboratorio per tutta la sua esistenza (1959-1984), infine negli anni '80 anche regista. Infanzia e studi sono ben accennati da Kolankiewicz nel suo ricordo qui pubblicato. Ha debuttato come critico nel 1948 sulla rivista «Przekrój», insieme a Jan Błoński, Andrzej Kijowski e Konstanty Puzyna apparteneva alla rinomata Scuola di critica di Cracovia. Autore di un testo fortemente critico nei confronti del realismo socialista pubblicato nel 1952 sul settimanale «Życie Literackie», fino al 1956 fu associato a questa pubblicazione, per la quale diresse una rubrica, scrivendo tuttavia anche su diverse altre riviste le sue sempre puntuali e originali osservazioni sulla vita letteraria e soprattutto sulla vita sociale del suo paese. Nel 1956 fu licenziato dalla redazione di «Życie Literackie» e due anni dopo la raccolta dei suoi articoli, che doveva uscire in un volume sotto il significativo titolo di *Głowa i mur* [La testa e il muro], venne destinata al macero. Alcuni di quei testi sono apparsi nella seconda edizione di *Cyrograf* [Il chirografo], del 1974, e nel 1996, in una versione modificata ed ampliata¹. Nel 1958 trascorse un mese a Parigi, dove vinse una borsa di studio del Ministero della Cultura e dell'Arte, poi, a fine anno, insieme al suo maestro Kazimierz Wyka e a Jerzy Lovell, ricevette il premio “Życie Literackie”. Nel 1953 l'incontro con il teatro come professione, quando divenne il direttore letterario del Teatr Juliusz Słowacki. Nel 1957 sostituisce il drammaturgo Sławomir Mrożek nella carica di critico del quotidiano di Cracovia «Echo Krakowa». A causa del suo tono virulento venne soprannominato “Robespierre” dalla comunità artistica di Cracovia, per i suoi scritti non sempre accondiscendenti sulle anteprime dei teatri Słowacki e Stary a Cracovia, nonché sulle attività dei circoli d'avanguardia, come il teatro Cricot 2 di Kantor o il teatro 38 di Waldemar Krygier.

Per la sua frequentazione della cultura e della lingua russe, negli anni '60 Flaszen divenne famoso anche come traduttore dal russo, introducendo in

¹ Ludwik Flaszen, *Cyrograf*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971; Wydawnictwo Literackie, Kraków; 1974; Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, ediz. ampliata e corretta. *Chirographie*, traduit du polonais et présenté par Adrien le Bihan, préface Adrien le Bihan, La Découverte, Paris 1990.

Polonia i testi di Michail Bachtin, e traducendo frammenti delle discussioni poetiche di Dostoevskij, le favole russe, e i racconti degli scrittori russi del XIX secolo. Nel 1959 gli fu offerto di dirigere il Teatro delle 13 file a Opole, e poiché non aveva quel tipo di esperienza, pensò di chiamare a svolgere questa funzione Jerzy Grotowski, che non conosceva personalmente, ma i cui spettacoli al Teatro Stary di Cracovia egli aveva recensito (e non sempre positivamente). Ecco come lo stesso Grotowski ricorda il suo rapporto con Flaszen in una lettera scritta a Pontedera nel 1987 per Zbigniew Osiński (e pubblicata soltanto nel 2001 dal destinatario)², in cui analizzava affinità e divergenze delle tre “coppie teatrali” per lui più vicine:

Ludwik scrisse in modo molto critico di me come regista, ma quando ricevette la proposta di assumere la direzione di Opole rivolse quella proposta a me (dicendo: «Lei sarà direttore e regista, e io sarò il Suo principale collaboratore»: all'epoca non ci davamo nemmeno del “tu”). Nemirovič-Dančenko come giornalista teatrale fu molto critico nei confronti di Stanislavskij, tuttavia in virtù della sua posizione intellettuale e pubblica svolse un ruolo cruciale nell'organizzazione del Teatro d'Arte. In un periodo critico riconobbe la “mania” di Stanislavskij (ovvero il “Sistema”) come decisiva per l'intera impresa. Limanowski, allo stesso modo di Ludwik, scrisse molto criticamente degli spettacoli di Osterwa e di come Nemirovič-Dančenko (e Ludwik) fornì la base istituzionale di partenza, ossia l'Associazione dello Studio Mickiewicz, per il futuro Reduta. In queste tre “coppie-matrimonio” vedo alcune cose molto simili, ma tutto il resto è diverso. E le differenze tra ognuna delle tre coppie parlano e comunicano molto di più delle somiglianze. Ne parlo perché sento sempre di più di questi paragoni. Da cui scaturiscono intere teorie. Un altro fatto, per chiudere con l'argomento. Osterwa e Liman erano molto vicini, come compagni, come amici ad esempio, ma anche nell'approccio al lavoro. Invece Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko erano molto distanti tra loro: socialmente, psicologicamente, sul lavoro. Io e Ludwik siamo un'amicizia e una continua polemica. Koko e Augusto. Curioso³.

Ludwik Flaszen è stato in quel periodo il co-creatore della dottrina teatrale del Teatro Laboratorio, autore della celebre formula del “teatro povero” resa pubblica nel 1962, ma che lui s'era inventato alla fine degli anni Cinquanta, e che diventò il motore del lavoro creativo di Jerzy Grotowski. Dell'origine di

² Zbigniew Osiński, *Grotowski o “parach teatralnych” (Osterwa - Limanowski, Stanislavski - Niemirovicz-Danczenko, Grotowski - Flaszen) i swoim Centro di Lavoro - Workcenter w Pontederze* [Grotowski sulle «coppie teatrali» (Osterwa - Limanowski, Stanislavskij - Nemirovič-Dančenko, Grotowski - Flaszen) e il suo Centro di Lavoro - Workcenter a Pontedera], «Pamiętnik Teatralny» 2001, numero 1-2, p 13.

³ *Lettere di Jerzy Grotowski a Zbigniew Osiński. Una scelta*, a cura di Marina Fabbri, «Teatro e Storia», n.s., 39-2018, p. 276. Cfr. anche: L. Flaszen, *Grotowski Ludens*, in Id., *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Bari 2014, p. 251.

quell'invenzione che rivoluzionò la ricerca teatrale del secondo Novecento, ne parlò in un memorabile incontro a Villa Medici, in occasione dell'Anno Grotowski 2009, di fronte a Germano Celant e Michelangelo Pistoletto, che quello slogan sulla povertà s'erano portati poi nel seno dell'arte italiana degli anni '60. In quella occasione Flaszen aveva anche ricordato la sua tangenzialità all'ambiente dell'arte visiva polacca nel periodo della nascita del Teatro Laboratorio:

In questa epoca – erano gli anni '50 – ero molto vicino ai maggiori esponenti dell'arte visiva polacca. L'avanguardia di Cracovia era in pieno fermento creativo. Nella storia dell'arte questo movimento è conosciuto come “Gruppo di Cracovia”. Di questa scuola faceva parte anche Tadeusz Kantor, il suo animatore più vivace, eterno demone di iniziative di ogni genere⁴.

Questo suo rapporto con l'arte visiva si trasfuse nel dialogo creativo con Grotowski con cui alla fine degli anni '50 stava costruendo la rivoluzione del “teatro povero”, basata soprattutto sulla scoperta dell'autonomia del teatro come arte totalmente indipendente⁵. Un dialogo tra un critico col “complesso di non essere abbastanza creativo” e un artista dalle idee radicali dalle conseguenze fortunate, come ricorda ancora Flaszen nel suo discorso a Villa Medici:

Ho avuto fortuna a lavorare con Grotowski. Sì, in questo nostro dialogo che è durato più di vent'anni abbiamo riflettuto insieme, in modo razionale, analitico, ma non solo. Spesso questa analisi non si svolgeva in maniera intellettuale, ma attraverso una *brainstorming* in cui usavamo una lingua di immagini, cercavamo le immagini

⁴ Dalla trascrizione inedita della registrazione video dell'incontro *Arte Povera – Teatro Povero: La rivoluzione etica degli anni '60*, tavola rotonda con Germano Celant, Ludwik Flaszen, Michelangelo Pistoletto, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, moderata da Alessandra Mammi, Accademia di Francia a Roma - Villa Medici, 17 novembre 2009.

⁵ Non è stato ancora mai approfondito dagli studiosi il confronto tra Flaszen e Grotowski da una parte, e alcuni artisti visivi del passato dall'altra, con la loro personale ricerca, come riportato in alcune occasioni dallo stesso Flaszen. Ad esempio: Michelangelo Buonarroti e il suo levare dalla materia per raggiungere l'essenziale; Malevič e la sua ricerca della forma assoluta; Rodin raccontato da Rilke nel 1902 come esploratore dell'espressività del corpo umano. Per Michelangelo Flaszen aveva in mente il celebre detto: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pictura» (Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Manacorda, Torino, U.T.E.T., 1992, pp. 540-541). Malevič arriva a Grotowski per il tramite di Mejerchol'd (cfr.: Z. Osiński, *Tradycja Meyerholda w Polsce (po roku 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor [La tradizione di Mejerchol'd in Polonia (dopo il 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor]*, in Id., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Tom II. Prace z lat 1999-2009 [Jerzy Grotowski. Fonti, ispirazioni, contesti, vol. II. Opere degli anni 1999-2009]*, Gdansk, slowo obraz terytoria, 2009, pp.109-155). Su Rodin si veda: Rainer Maria Rilke, *Rodin*, trad. C. Groff, Milano, SE, 2004.

adatte a risvegliare l'immaginazione, qualcosa che arrivasse alla mente e che fosse diversa da quella puramente intellettuale. È strano, perché, quando si entra nel campo delle associazioni è anche pericoloso, perché si può cadere nel disordine, nel caos, ma all'improvviso arrivano delle cose sorprendenti⁶.

Sorprendenti come appunto l'idea del "teatro povero", scaturita dalla lettura di un saggio del teologo polacco e collaboratore di Jacques Maritain, Stefan Swieżawski, che analizzava la storia della Chiesa come dispiegamento di "mezzi ricchi" e "mezzi poveri", e in cui Flaszen teorizzava sì la povertà tecnica, ma anche un'attitudine etica, contro l'ufficialità, contro il teatro ricco dove si fa una grande carriera.

Questo è un argomento crudele – ha detto Flaszen a Villa Medici – e ricorrente per noi intellettuali e artisti polacchi molto legati alla storia della Polonia, un paese sfortunato, spesso sotto dominazione straniera, che non è esistito come Stato indipendente per centocinquanta anni, con la sua tradizionale miseria economica. In questo contesto il ruolo dell'intellettuale, dell'artista, dell'uomo di cultura è quello di avere una missione, di sacrificarsi. Per questo l'ideale per noi era non fare carriera, ma sacrificarsi anche personalmente.

La stessa idea di sacrificio per la salvezza della comunità che era alla base di quasi tutti gli spettacoli di Grotowski, in cui il protagonista è spesso il Salvatore, che Flaszen interpreta così:

Bisogna intenderlo come qualcuno che ha una missione in un mondo in cui questo tipo di uomo è oppresso, in cui è considerato pazzo, un idiota come in Dostoevskij, uno che porta con sé delle idee, ma che ha un suo destino eccezionale in una società pragmatica, conformista, banale. Dunque c'è un legame paradossale tra il desiderio di quest'uomo di essere Salvatore e la delusione data dall'impossibilità di salvare il mondo⁷.

L'attività teorica di Flaszen per il Teatro Laboratorio venne all'epoca pubblicata nel bollettino del gruppo «Materials – Discussioni» (1960), raccolta anni dopo nel volume da lui redatto *Teatr skazany na magię* [*Il teatro condannato alla magia*], e in quello edito da Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski *Misterium zgrozy i urzeczenia* [*Mistero di orrore e fascino*]⁸, così come i commenti sugli spettacoli *Dziady*, *Kordian*, *Studium o Hamlecie*,

⁶ Vedi nota 3.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Teatr skazany na magię*, introduzione e cura di Henryk Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław, 1983; *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Akropolis, o quelli dedicati alla recitazione, tutti poi raccolti nel recente volume *Grotowski & Company*, la cui edizione italiana è stata curata nel 2014 da Franco Perrelli, autore anche di un accurato ritratto di Flaszen nella introduzione a quel volume, a cui rimando il lettore che volesse approfondire la conoscenza di questo grande intellettuale polacco⁹.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, Flaszen inizia a condurre seminari teorici per stranieri e negli anni Settanta diventa “attore-animatore” di stage para-teatrali, seguendo in un suo modo originale e autonomo il nuovo corso intrapreso da Grotowski dopo l’abbandono degli spettacoli. Con *Meditazione ad alta voce*, portato in giro in tutta Europa, arriva anche a Venezia nell’ottobre del 1975, e poi a Milano nel 1977 e nel 1979. Il 7 dicembre 1980 Ludwik Flaszen assume da Zbigniew Cynkutis le funzioni di vicedirettore del Teatro Laboratorio, che si sarebbe sciolto poco dopo, nel 1984. In seguito a questo evento, decide di rimanere in esilio e si stabilisce a Parigi, continuando a condurre numerosi stage, collaborando con molti centri teatrali, partecipando a convegni scientifici. Nel 1989, al Théâtre La Chamaille di Nantes, ha debuttato come regista, realizzando *Le Reveurs (Dreamers)* in collaborazione con Claudine Hunault, scrivendone la sceneggiatura e interpretandolo come protagonista. Negli anni Novanta ha poi collaborato, tra gli altri, con il Teatro Libero di Palermo, preparando *Le notti bianche* da Fëdor Dostoevskij (1995) e *Prometeo* da Eschilo (1997). Ha debuttato in Polonia come regista nel 1995, allestendo *Biesy albo maly Plutarch [I demoni o il piccolo Plutarco]* da Dostoevskij allo Stry Teatr di Cracovia. I giorni trascorsi da Flaszen in Sicilia sono rimasti indelebili nella memoria di Beno Mazzone, direttore e fondatore del Teatro Libero di Palermo.

Dal primo incontro i miei rapporti con Ludwik sono stati intensi e continui – ricorda Mazzone in un’intervista concessa all’Ansa in occasione della morte di Flaszen –. Nel 1981, da febbraio a maggio, diresse il progetto “Le realizzazioni”, che si svolse fra Palermo, Trappeto e a Godrano, in quest’ultimo comune con la collaborazione di Francesco Carbone, insieme a Grotowski. Quello fu l’ultimo momento, prima dello scioglimento del Teatr Laboratorium, che vide tutto l’ensemble lavorare fuori dalla Polonia, realizzando l’Albero delle Genti, il Teatro delle Sorgenti e Thanatos Polski, ultimo progetto fra teatro e para-teatro che debuttò solo a Palermo.

Flaszen continuò negli anni Novanta e Duemila a frequentare Paler-

⁹ Franco Perrelli, *Ludwik Flaszen, l’avvocato del diavolo*, in: Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, con una nota di Eugenio Barba, Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 9-29; cfr. anche: Ludwik Flaszen, *Il teatro condannato alla magia*, traduzione di Carla Pollastrelli, in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 93-95.

mo per la direzione di diversi laboratori teatrali su Dostoevskji, Pirandello, Beckett, e poi per la regia dei due spettacoli del Teatro Libero sopra ricordati.

In Italia Flaszen ha “allevato” anche un’altra formazione ventennio; su invito del Ruggeri partecipa anche Perugia, guidato da Roberto Ruggeri, presso il quale il nostro è stato docente di Drammaturgia scenica per un ventennio, partecipando su suo invito anche all’edizione 2011 del Festival dei Due Mondi di Spoleto, con una conferenza intitolata *In fine il verbo*.

Vincitore di numerosi premi, incluso il premio della rivista «Odra» per il 1984, decorato con la Croce del Comandante dell’Ordine al Merito della Repubblica di Polonia nel 2000 e con la Medaglia d’Oro al Merito per la Cultura - Gloria Artis nel 2009, nel 2014 ha ricevuto la Laurea Honoris Causa dall’Università degli Studi di Torino. E’ stato protagonista dei film documentari: *Cyrograf nie podpisany... Ludwik Flaszen i jego wędrówki* [Un chirografo non sottoscritto... Ludwik Flaszen e le sue peregrinazioni], sceneggiatura e produzione di Elżbieta Sitek, per la TV Polacca (1997) e il bellissimo *Grotowski ← Flaszen* di Małgorzata Dziewulska, prodotto dall’Istituto Nazionale dell’Audiovisivo polacco nel 2010.

Ho incontrato diverse volte Ludwik Flaszen, prima in Italia poi a Parigi e qualche volta in Polonia, insieme a mio marito Krzysztof Bednarski, che aveva con lui un rapporto speciale, avendolo conosciuto “sul campo” del Teatro Laboratorio quando realizzava per Grotowski i manifesti delle imprese para-teatrali. Era un uomo sorprendente e affettuoso. Ricordo la sua lectio magistralis alla Sapienza di Roma, in occasione dell’Anno Grotowski, decretato dall’Unesco nel 2009, quando ci parlò dello spettacolo *Il Principe costante* svelando il sottotesto politico di un’opera che avevamo sempre considerato alludere simbolicamente a tutt’altro. E raccontandoci invece di quegli stivali indossati dagli attori che interpretavano i cortigiani del Re di Ceuta che teneva prigioniero il Principe martire, e della loro marzialità, come di un’eco non troppo lontana di altri stivali, quelli teutonici che in passato avevano martirizzato i polacchi, ma anche quelli simbolici della stretta repressiva del regime comunista negli anni in cui lo spettacolo veniva concepito. Lui lo conosceva bene quell’incedere marziale e quello svolazzare di mantelli neri che oggi vediamo grazie alla documentazione filmica dello spettacolo pubblicata da Ferruccio Marotti e Luisa Tinti, per averne subito le conseguenze sia nell’infanzia (come ricorda efficacemente Kolankiewicz) che nell’età adulta.

Prima di Roma ci eravamo visti a Milano quell’anno, dove nell’ambito della stessa celebrazione il CRT proiettava il film di Ermanno Olmi su *Apo-calypsis cum figuris*. Sedevamo vicini, e ricordo chiaramente i nostri sguardi incrociarsi allorché nella scena finale Antoni Jahołkowski (che impersonava il Grande Inquisitore) cacciava per sempre l’Innocente Ryszard Cieślak dal nostro mondo con queste parole: «Vai, e non tornare mai più!». Senza dirci nulla, sapevamo che quelle parole risuonavano in noi come l’orazione funebre

non solo del teatro *tout court*, ma del gruppo storico del Teatro Laboratorio. Poi certo, sulla sua visione apocalittica, tipica dei polacchi, vinceva spesso la sua ironia un po' istrionasca e il suo gusto per il paradosso, che ricordo negli incontri affettuosi al Sip Babylone, il caffè parigino sotto l'antico Hotel Lutetia, che Ludwik sceglieva apposta per vedere gli amici, per essere stato la sede decisionale e operativa dell'Abwehr (servizi di spionaggio e controspionaggio nazisti) e perché, dopo la liberazione di Parigi, accolse gli ebrei sopravvissuti ai campi di concentramento.

Infine, per concludere, mi piace ricordare in questa occasione quello che Ludwik disse qualche tempo fa a proposito del silenzio come pratica nel Teatro Laboratorio, durante un convegno a Varsavia del 2010, il cui estratto tradussi per «Teatro e Storia» nel 2015:

«Sì, era un po' come un convento, in cui le parole non vengono utilizzate senza un motivo, specie quando si tratta di rivelare cose interiori. Sotto questo aspetto il mio ruolo era particolare, poiché con Grotowski l'accordo era che durante le prove io non facessi osservazioni dirette agli attori, salvo in quei casi in cui lui mi autorizzava a farlo. Non era sempre gradevole per me, mi chiedevano: "Che ci fa veramente qui quello scriba?". In fondo lo capivo perfettamente e lavoravo per conquistarmi la fama di eminenza grigia. Ma in cambio, quando ero faccia a faccia con Grotowski, avevo diritto a un'incondizionata sincerità, ad analizzare il lavoro senza fare sconti. Era come introdurre un elemento di negazione interiore nel processo creativo, senza alcun detrimento alla causa. Ufficialmente lui mi chiamava *advocatus diaboli*. Avevamo conversazioni tempestose, ma mai nessuna finita in dramma. Oltretutto tra noi aleggiava una specie di ironia, di umorismo. Agli occhi del mondo Grotowski era un uomo molto serio, piuttosto difficile, di principi. Invece nelle nostre conversazioni era più libero e incline all'autoironia. Penso di essere stato un buon parafulmine per lui¹⁰.

¹⁰ Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Teo Spychalski, *Grotowski e il silenzio. Due dialoghi*, a cura di Marina Fabbri, «Teatro & Storia», n. 36, 2015, p. 25.