

Leszek Kolankiewicz
DZIADY. IL TEATRO DELLA FESTA
DEI MORTI*

1.

Nel suo bellissimo libro sulla fotografia, *La camera chiara*, Roland Barthes arriva a toccare l'essenza di questo mezzo, ritrovando – come scrive lui stesso – quasi in un *satori* del buddismo zen, sua madre fotografata in un Giardino d'Inverno. «Su questa foto di verità, la persona che amo, che ho amato, non è separata da se stessa: finalmente coincide. E, mistero, questa coincidenza è come una metamorfosi. Tutte le foto di mia madre che passavo in rivista erano un po' come maschere; all'ultima foto [del Giardino d'Inverno], improvvisamente, la maschera scompariva: restava un'anima, senza età, ma non al di fuori del tempo, dal momento che quell'aria era quella che vedevo, consustanziale al suo volto, ogni giorno della sua lunga vita»¹. Come si sa, Barthes ha usato per la fotografia una chiave interpretativa diversa da quella fino ad allora applicata: non è la pittoricità della fotografia ciò che l'avvicina all'arte, ma la sua teatralità! Ma è una teatralità intesa in modo particolare: «se la Fotografia mi appare più vicina al Teatro, è attraverso un singolare *relais* (può darsi che io sia il solo a vederlo): la Morte. Sappiamo qual è il rapporto originale che lega il teatro al culto dei Morti: i primi attori si distaccavano dalla collettività interpretando la parte dei Morti: truccarsi significava designarsi come un corpo vivo e morto al tempo stesso: busto imbiancato del teatro totemico, uomo dal volto dipinto del teatro

* Tratto da: L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych* [Gli avi. Il teatro della festa dei morti], Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1999, pp. 209-260; traduzione di Lucia Petti Lehnert e Marina Fabbri.

¹ Questo brano e il seguente: R. Barthes, *La camera chiara* (Paris, 1980), trad. it. Torino, Einaudi, 1980, pp. 108-9, 32-3.

cinese, trucco a base di pasta di riso del Kathakali indiano, maschera del teatro Nō giapponese».

Mi sembra un gran peccato che in questo libro, scritto nel 1979 poco prima della sua morte, Barthes non abbia fatto in tempo a menzionare il teatro di Tadeusz Kantor. (In verità, allora *La classe morta* era già conosciuta in Francia, e già nel 1977 Denis Bablet aveva pubblicato a Losanna una scelta di testi di Kantor, *Le théâtre de la mort*. Tuttavia potevano ancora non essere stati colti i legami fra questo teatro e la fotografia; Kantor aveva cominciato a parlare di «fotogrammi della memoria», se non sbaglio, dopo *Wielopole, Wielopole*, mentre *La camera chiara* è apparso nel 1980, anno della morte di Barthes). Il nesso tra la metafisica del teatro kantoriano e la metafisica della fotografia secondo Barthes è stato indicato da Krzysztof Pleśniarowicz nel suo libro sul Teatro della Morte. «I fotogrammi della memoria di Kantor potevano creare il Teatro della Morte solo attraverso il richiamo alla metafisica della fotografia». Pleśniarowicz ce lo illustra con esempi tratti da *La classe morta*, nella quale ritrova un intrinseco «ritmo del passaggio dal tempo morto, immobile, della fotografia alla sequenza di immagini che risultano illusorie – come il cinema – in virtù di un apparente proseguimento futuro. Ecco che l'allontanarsi dai fotogrammi e il ritornare ad essi indica, secondo la fenomenologia della fotografia, il ritmo del rivivere e del morire, uno dei molti ritmi semantici dello spettacolo in Kantor»².

Artur Sandauer paragonava quello spettacolo teatrale a una seduta spiritica. Della *Classe morta* e *Wielopole, Wielopole* ha scritto: «Entrambi gli spettacoli, parola qui quanto mai opportuna [in polacco *seans*, significa sia *spettacolo* che *seduta spiritica*, ndt.], sono una rievocazione degli spiriti. Kantor afferma che il teatro è nella sua essenza più intima una Festa dei Defunti. A questa funzione del teatro ha dato finora espressione soltanto un dramma polacco: *Gli avi* di Kowno»³. Sandauer, però, indicava anche un'importante differenza.

² K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* [Il Teatro della Morte di Tadeusz Kantor], Chotomów, Verba, 1990, p. 44.

³ Questo brano e il seguente: A. Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki* [L'arte dopo la fine dell'arte], in «Dialog», 1981, 3, pp. 111-112. Adam Mickiewicz, autore del poema drammatico *Gli avi*, studia a Vilna nel 1815 e poi insegna a Kowno dal 1819; durante i soggiorni in queste due città scrive un abbozzo della I parte e tutte intere le parti II e IV de *Gli avi*; solo dal 1832, a Dresda, il poeta scriverà la restante III parte, mentre lascerà incompiuta la I. Per questo il poema è stato a lungo considerato diviso in due parti, cronologicamente e tematicamente tra di loro distanti, *Gli avi* di Vilna e Kowno, e *Gli avi* di Dresda.

«L'attore non recita il morto, ma ne è recitato» scriveva acutamente sul rapporto tra questo e l'altro mondo nel teatro di Kantor. Jan Kott ha paragonato Kantor, sempre presente nei propri spettacoli, a Caronte. «Kantor, presente/assente sulla scena dal primo all'ultimo istante dello spettacolo, un po' curvo, sempre con lo stesso vestito nero e la sciarpa scura, che sollecita i suoi attori con un leggero, talvolta quasi impercettibile movimento delle dita, come spazientito dal fatto che il tutto duri tanto tempo, può sembrare Caronte che trasporta i morti sull'altra riva. Kantor non solo trasporta i morti di là, ma li riporta anche indietro»⁴. Ma all'inizio di quest'ultimo capoverso Kott fa anche un altro confronto: con il teatro giapponese nō. «Nel teatro tradizionale giapponese il palcoscenico è sempre ancora il luogo liturgico del sacrificio. Il valente antropologo Nasao Yamaguchi lo chiama il luogo della negazione dove avviene l'incontro con la morte».

Ed è stato proprio Kott il primo a riferirsi al libro di Barthes, in un suo testo del 1982 pubblicato l'anno dopo. Raccogliendo i testi di Kott su Kantor, Piotr Kłoczowski ha messo in rilievo questo tema. Nella bella edizione del *Kadysz*, ha inserito prima del testo delle vecchie foto: la chiesa parrocchiale di Wielopole Skrzyńskie, la madre di Kantor seduta su una panca nell'atelier, i genitori, lo zio Staś e una donna sfocata presso un tavolo, il padre tra le reclute austriache e – sulla copertina – la famosa Invenzione del signor Daguerre: una specie di macchina fotografica sul treppiede che ricorda una mitragliatrice, quella con la quale in *Wielopole Wielopole* la vedova del fotografo locale «immortalava» i commensali dell'Ultima cena, traendo da sotto il soffietto dell'apparecchio il nastro delle pallottole. «Una fotografia, quel cartoncino un tempo lucido, è, con tutta la sua fragilità, più duratura del corpo umano» – ha scritto Kott. «Kantor ha scoperto contemporaneamente sia l'orrore che la teatralità delle foto dei morti».

Secondo Barthes la fotografia tende a cancellare i riferimenti, vuol cessare di essere segno della realtà, cioè cancellarsi come medium, diventare cosa in sé. Così il teatro di Kantor. Alcune frasi di Barthes sulla fotografia sembrano descrivere il teatro di Kantor. Tornando alla fotografia della madre nel Giardino d'Inverno, Barthes ri-

⁴ Questo brano e i successivi: J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze* [Kadish. Pagine su Tadeusz Kantor], a cura di Piotr Kłoczowski, Gdańsk, Wyd. słowo/obraz terytoria, 1997, pp. 16, 15, 11.

flette sul proprio dolore che deriva dalla finitezza di quell'immagine e sull'impossibilità di trasformarlo in lutto. Per questo la fotografia gli sembra non dialettica. «È un teatro snaturato, in cui la morte non può «contemplarsi», rispecchiarsi e interiorizzarsi; o anche: è il teatro morto della Morte, l'impedimento del Tragico; esso esclude qualsiasi purificazione, qualsiasi *catharsis*»⁵. [...] Anche Kantor parla dei suoi «cari estinti», della morte stessa.

[...] Analizzando il problema dello *status* dei partecipanti al mondo della rappresentazione, Zbigniew Raszewski⁶ riflette sul regista che prende parte in prima persona ai propri spettacoli e polemizza – con dispiacere, sottolinea – con chi ritiene che Kantor fosse dentro gli spettacoli in quanto autore e regista, quindi, in un certo senso, in quanto «creatore» che abita durevolmente «la propria creatura». Niente affatto – sostiene Raszewski – Kantor recita solo un ruolo, crea un personaggio. «L'idea di introdurre nel proprio testo questo personaggio (e di recitarlo lui stesso) non è nuova. La novità è che il personaggio creato da Kantor – il Tadeusz Kantor teatrale – non comunica con gli altri personaggi e in questo modo ci impone istintivamente la convinzione di essere superiore. Di venire da un altro mondo». Proprio così si spiegherebbe sia la forza di impatto del personaggio, sia la fascinazione del pubblico per la sua visione d'insieme. Un modo, per semplificare, nuovo, ancora non comune.

Ma tanto Sandauer quanto Kott dicono il contrario – che si tratta di una idea vecchia, così vecchia da essere stata dimenticata. Nella concezione di Kantor il teatro sarebbe un luogo quasi-rituale, in cui si svolgono sedute spiritiche, mentre Kantor sarebbe una specie di Stregone che possiede la capacità di richiamare i morti: «da un altro mondo». Proprio per questo gli spettacoli di Kantor sono tanto impressionanti.

Lo stesso succede a Barthes con la foto della madre. Nell'uno come nell'altro caso il momento lirico diventa momento antropologico. «Tutti questi giovani fotografi che si agitano nel mondo, consacrando alla cattura dell'attualità, non sanno di essere degli agenti della Morte» – nota Barthes. «Per quanto mi riguarda» – sottolinea –

⁵ Questo brano e il seguente: R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 91 e pp. 92-93

⁶ Insigne storico del teatro e critico recentemente scomparso, padre della teatrologia moderna polacca, autore del primo manuale di storia del teatro polacco importante, *Krótką historia teatru polskiego* [Breve storia del teatro polacco], cfr. nota 49, contro le cui tesi Kolankiewicz polemizza in tutto il suo libro (ndt).

«preferirei che invece di situare continuamente l'avvento della Fotografia nel suo contesto sociale ed economico, ci si interrogasse anche sul rapporto antropologico tra la Morte e la nuova immagine. Infatti, bisogna pure che in una società la Morte abbia una sua collocazione; se essa non è più (o è meno) nella sfera della religione, allora deve essere altrove: forse nell'immagine che produce la Morte volendo conservare la vita. Contemporanea alla regressione dei riti, la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale». E forse anche il teatro di Kantor, in cui i «fotogrammi della memoria» avevano un ruolo così importante, avrebbe potuto essere questo genere di luogo sociale per la morte: al di fuori della religione, al di fuori del rituale o, meglio ancora, criptoreligiosa, quasi-rituale. Perché anche se era teatro, tuttavia ricordava un rituale – il rito degli Avi.

Come ha scritto Sandauer, si trattava di «arte dopo la fine dell'arte». Ed è questo il genere di arte – appartenente alle arti cosiddette «performative» o anche alle Arti Rituali – intrapreso da Grotowski dopo la metà degli anni ottanta. «Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non si trova allora né nel personaggio, né nel non personaggio. A partire dai dettagli si può scoprire in sé un altro: il nonno, la madre» – dice Grotowski nel testo programmatico *Performer*. E, cosa significativa, anche lui parla della fotografia. «Una foto, il ricordo delle rughe, l'eco lontana di un colore della voce permette di ri-costruire una corporeità. All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato. È veridica o no? Forse non è come essa è stata, ma come avrebbe potuto essere. Puoi arrivare molto lontano all'indietro come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del Performer del rituale primario»⁷. In un modo molto simile, come abbiamo visto, Barthes ha ritrovato sua madre nella foto del Giardino d'Inverno. Ha ritrovato, per la precisione, il suo «spirito», «senza età, ma non al di fuori dal tempo». Barthes paragona il proprio risveglio della memoria al *satori*.

⁷ Jerzy Grotowski, *Performer*, trad. it. dal francese di R. Molinari e M. Biagini, in: *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski - Workcenter of Jerzy Grotowski*, Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, [1988], pp. 20-21.

Chi è la madre di Barthes ricordata grazie alla fotografia del Giardino d'Inverno? Chi sono i cari estinti di Kantor, che lui fa tornare da un altro mondo, non per essere interpretati, ma perché interpretino attraverso gli attori? Chi è, infine, l'antenato di cui parla Grotowski, ri-creato dal Performer attraverso la graduale scoperta in se stessi dell'antica corporeità? Non sono personaggi teatrali comuni; direi che sono personaggi mitici, se ciò potesse non essere una metafora. Sono questi i personaggi che acquistano esistenza nella Fotografia, che è teatro della morte; in quel teatro che è Teatro della Morte; e in quel teatro che è Arte Rituale, poiché è teatro della morte. Che questo genere di teatro della morte sia possibile noi polacchi dovremmo ben comprenderlo, poiché da tempo ci sono famigliari *Gli avi*.

2.

Sulle pagine del *Teatr w świecie widowisk* (Il teatro nel mondo degli spettacoli) compare di tanto in tanto l'esempio di *Giselle*, evidentemente il balletto preferito da Raszewski. Il mondo fantastico del *willid*, il fantasma dell'infelice Giselle che esce dalla tomba, è un mondo di verità vive, il mondo popolare dei romantici, imparentato con il mondo popolare della II parte de *Gli avi*. Ma su questo Raszewski tace. In fin dei conti è ben strano che l'autore del *Raptularz 1967-1968* (Cronache manoscritte 1967-1968), libro in gran parte dedicato a uno degli allestimenti storici de *Gli avi*, abbia riflettuto sulla questione dei tentativi del teatro di convivere con la religione, senza ricorrere a questo esempio.

L'ha fatto, invece, Elżbieta Morawiec in un saggio dal titolo significativo: *Religijne inscenizacje «Dziadów» w teatrze polskim w latach 1945-1980* (Gli allestimenti religiosi de *Gli avi* nel teatro polacco degli anni 1945-1980). Si impone naturalmente la domanda: in che senso religiosi?

Il punto di partenza è chiaramente spiegato. La Morawiec si richiama alle parole dello stesso Mickiewicz: «L'idea madre del poema è la fede nell'influenza del mondo invisibile, immateriale sulla sfera dei pensieri e delle azioni umane»⁸. Qui si tratta, notiamo immedia-

⁸ Adam Mickiewicz, *O poemacie «Dziady»* [Sul poema *Gli avi*], traduzione di Artur Górski, in *Dziela* [Opere], t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne* [Prosa artistica e scritti critici], a cura di Zygmunt Dokurno, Warszawa 1996, p. 271.

tamente, di una premessa metafisica. Ma proprio questa, ovvero, come spiega Morawiec, «l'aver iscritto gli eventi, la storia che si svolge *hic et nunc* in un ordine metafisico, l'iscrizione del dramma politico della Polonia nella simbologia del Golgota e della Crocifissione»⁹ dovrebbe far propendere per la religiosità della struttura de *Gli avi*.

L'Autrice avverte che non cercherà di caratterizzare la religiosità del poeta – indubbiamente profonda, anche se lontana dall'ortodossia cattolica – ma che le interessano esclusivamente gli allestimenti religiosi del suo dramma. Secondo l'Autrice, su 29 allestimenti de *Gli avi* in 35 stagioni teatrali, sette, anzi otto hanno avuto «carattere areligioso o (religiosamente) indifferente»: quelle di Aleksander Bardini al Teatr Polski di Varsavia nel 1955, di Jerzy Grotowski al Teatr 13 Rzędów ad Opole nel 1961, di Krystyna Skuszaneck e Jerzy Krasowski al Teatr Ludowy di Nowa Huta nel 1962 e al Teatr Polski di Varsavia nel 1964, di Henryk Baranowski al Teatr «Jaracz» di Olsztyn nel 1977, di Adam Hanuszkiewicz al Teatr Mały (*Gli avi* di Dresda) e Jerzy Kreczmar al Teatr Współczesny (*Gli avi* di Vilna e Kowno) a Varsavia nel 1978, nonché di Maciej Prus al Teatr Wybrzeże di Danzica nel 1979. Non è poco, dunque, ciò che l'Autrice esclude, ma lo fa sulla base di un criterio professionale, stabilito teatralmente. Il suo criterio è costituito dal suggerimento formulato da Bohdan Korzeniewski nel 1956, secondo il quale la chiave metafisica del dramma di Mickiewicz sta nel rapporto del regista con gli angeli. «Lo si voglia o no» – afferma Elżbieta Morawiec – «gli angeli de *Gli avi* hanno in mano non solo le chiavi del dramma di Mickiewicz, ma anche dell'identità della nazione in generale». Val la pena, forse, di aggiungere che, appunto perché sono le chiavi di questo dramma, sono anche le chiavi di quell'identità. Ma Elżbieta Morawiec non si domanda come ciò sia possibile.

Il centro di gravità si trova in due allestimenti, entrambi eccellenti e allo stesso tempo in contrapposizione tra loro. Naturalmente, non è l'autrice dell'analisi a contrapporli; la contrapposizione è nata, per così dire, dalla storia ed è diventata una contrapposizione fondante per le interpretazioni teatrali della metafisica de *Gli avi*. Si tratta degli allestimenti di Kazimierz Dejmek al Teatr Narodowy di

⁹ Questo brano e i seguenti: Elżbieta Morawiec, *Religijne inscenizacje «Dziadów» w teatrze polskim w latach 1945-1980*, in *Seans pamięci. Szkice o dramacie i teatrze* [Lo spettacolo della memoria. Saggi sul dramma e sul teatro], Kraków, Wydawnictwo Barań i Suszczyński, 1996, pp. 31-32, 33, 37.

Varsavia nel 1967 e di Konrad Swinarski allo Stry Teatr di Cracovia nel 1973.

Possiamo sorvolare sul carattere storico di questa contrapposizione, poiché, come spesso accade, la questione è quasi diventata un pettegolezzo. Quanto fosse stata vissuta intensamente, lo rivela Gustaw Holoubek, il grande protagonista dell'allestimento di Dejmek, in una pudica confessione resa durante un incontro col pubblico allo Stry Teatr. Il leggendario Gustaw-Konrad dichiarò allora di non aver visto lo spettacolo di Swinarski. Era andato, sì, a vederlo, ma all'entrata era tornato indietro. Raccontò: «ho visto sulle scale i veri *dziady* di Cracovia, quelli che s'incontrano presso le chiese: i nostri mendicanti. Come li ho visti, sono uscito»¹⁰. E si giustificò così: «mi sembrava che fossero altri *Avi*. Che *Gli avi* di Adam Mickiewicz non avessero niente da spartire con i *dziady* della strada». *Gli avi* di Swinarski erano evidentemente diversi da *Gli avi* di Dejmek, mentre quello che sono – o meglio: possono essere *Gli avi* di Mickiewicz veniva messo in luce né più né meno che dall'opposizione tra i primi e i secondi. Che genere di opposizione?

Dejmek, che già in precedenza – nel *Żywot Józefa* (Vita di Giuseppe) e nella *Historyja* (La Storia) – aveva dimostrato di essere «innamorato dell'epoca dell'antica Polonia e del cerimoniale religioso cattolico», nella sua messa in scena de *Gli avi*, scrive la Morawiec, «ha cristianizzato tutto il rituale, facendone un elemento della martirologia della nazione»¹¹. «Per la prima volta nel dopoguerra *Gli avi* realizzati da Dejmek hanno brillato di tutta la bellezza del cerimoniale cattolico» – sottolinea l'Autrice (osservando che lo spettacolo veniva iniziato e concluso da un rito «accompagnato dal canto dei partecipanti in ecclesiastico antico», perciò il cerimoniale cattolico va qui inteso in un senso che non escluda dal cattolicesimo polacco la Chiesa greco-cattolica, uniate). «Lo spettacolo di Dejmek era come un'elegia sul tragico destino della nazione, illuminata dalle pagine dorate

¹⁰ Questo brano e il seguente: *Goście Starego Teatru. Spotkanie pierwsze: z Gustawem Holoubkiem rozmawia Jerzy Jarocki. 11 luty 1992* [Gli ospiti dello Stry Teatr. Incontro n. 1: Jerzy Jarocki intervista Gustaw Holoubek. 11 febbraio 1992], trascritto da M. Zielińska, in «Teatr», 1992, 9, p. 8. In polacco *dziady* significa anche «mendicanti, barboni»; nel suo allestimento, Swinarski aveva messo – a mo' di prologo – nel foyer dello Stry dei mendicanti seduti sulle scale che portano in platea (ndt).

¹¹ Questo brano e i seguenti: E. Morawiec, *Religijne inscenizacje «Dziadów»*, cit., pp. 56, 57, 58, 57, 58.

del rituale cristiano. Uso consapevolmente il termine *rituale*» – sottolinea Elżbieta Morawiec – «perché la religiosità di questo spettacolo si richiamava allo stereotipo della religiosità polacca in generale – ritualizzata, amante delle cerimonie e delle manifestazioni esteriori della fede». In un altro testo l'Autrice chiama quell'allestimento «la Messa dell'unità di una nazione santa, una nazione patetica»¹².

Ancora oggi si ricordano le parole della recensione di August Grodzicki – la menziona Raszewski nella propria antologia – sui misteri popolari, in cui si faceva sentire l'acuto grido di libertà, e sul Konrad incatenato che inaspettatamente tornava nell'ultima scena, si avvicinava al bordo del palcoscenico, diventava enorme. *Gli avi* di Dejmek erano grandi soprattutto per la grandezza della recitazione di Holoubek. [...] Lo stesso Holoubek, durante un incontro all'Università di Varsavia nel 1981, ha raccontato da dove scaturisse lo straordinario patos di quella rappresentazione: «in quei giorni, andando in scena ne *Gli avi* di Dejmek, entrammo in un tempo soprannaturale e in uno spazio completamente in dissonanza con le dimensioni sia del palcoscenico del Teatr Narodowy che della sua sala»¹³. E dunque: in un tempo-spazio quasi sacro! «Entrammo in un particolare clima di riconciliazione, di contatto, di ispirazione che fluiva dal pubblico»; ma subito si corregge: «No, a dire il vero l'ispirazione fluiva da omdove». Che cosa vuol dire: da omdove? Forse non è sbagliato rispondere che si tratta di un qualche tempo-spazio del mito nazionale.

Holoubek lo analizza partendo da se stesso. Questo attore noto per il suo riserbo e per il suo buon senso ammette che nel ruolo di Gustaw-Konrad per la prima volta nella sua carriera perse il controllo e – cosa significativa – l'unico paragone che gli viene da fare per spiegare quello che gli era accaduto è con la sua primissima esibizione davanti alla commissione della scuola teatrale che l'avrebbe ammesso agli studi. «Piansi come un bambino» – confessa e sottolinea di aver assunto da allora a mo' di assioma che nella recitazione non v'è posto per la letteralità del vissuto; ciò nonostante, ne *Gli avi*, sotto la pressione di quella potente ispirazione, perse il controllo sul personaggio e sul suo funzionamento. Anche se ciò fosse accaduto a

¹² E. Morawiec, *O Konradzie Swinarskim w 10-lecie śmierci* [Su Konrad Swinarski nel decennale della morte], in *Seans pamieci. Szkice o dramacie i teatrze*, cit., p. 311.

¹³ Questo brano e i seguenti: G. Holoubek, *Grując w «Dziadach»* [Recitare ne *Gli avi*], in «Dialog», 1981, 6, p. 118.

causa di una qualche condensazione storica dell'atmosfera sociale, tale condensazione avrebbe avuto luogo secondo le regole che governano le strutture mitiche: per gli attori «era un continuo entrare in una sfera completamente irrazionale, alta, infinitamente commovente» – in questa descrizione sono significative non solo le apposizioni, ma perfino il predicato.

Quell'«entrare in una sfera completamente irrazionale» avvenne, in un certo senso, contro la volontà del regista: «Dejmek voleva a tutti i costi liberare quest'opera dall'irrazionalismo» – ricorda Holoubek; «voleva razionalizzare *Gli avi*, ma la grandezza di questo testo consiste nel fatto che non è possibile razionalizzarlo del tutto»¹⁴. Tutti i partecipanti se ne resero conto già nel corso delle prove, accompagnate da un clima di straordinarietà e di una solennità difficile da definire; ma tutto ciò si rivelò appieno in occasione della prima, quando gli attori sentirono l'energia emanata dal pubblico come la pulsazione di qualcosa di straordinario. Holoubek racconta delle difficoltà tecniche che l'energia della platea causò agli attori: così, Kazmierz Opaliński nel ruolo dello Stregone non resistette alla pressione e declamando la dedica («Alla santa memoria...dei compagni di studi, dei compagni di carcere, dei compagni di esilio, martiri della causa nazionale») versò lacrime vere; e lui stesso nel ruolo di Gustaw-Konrad dovette improvvisare un modo per trattenerle.

Holoubek ci rammenta che la *Grande Improvvisazione* del suo Konrad durava ventidue minuti; e osserva come per un attore esile com'era lui, la straordinaria intensità dell'emozione avesse rappresentato una sfida fisica che non avrebbe potuto affrontare senza un incentivo ulteriore. (L'attore rifiuta categoricamente l'opinione corrente secondo cui avrebbe affrontato la cosa in maniera intellettuale). «Nessun essere umano può sollevare un peso che va oltre le sue forze! A meno che non si isoli dalla realtà e si concentri talmente da essere toccato da un Angelo! Non è una questione di tecnica, ma di una specie di miracolo».

L'attore descrive quel miracolo col linguaggio del mito romantico, ricorda perfino – come qualcosa di divertente, ma è significativo che lo ricordi – che all'epoca aveva appunto 44 anni¹⁵. «Mi son senti-

¹⁴ Bylem Konradem [Sono stato Konrad], intervista di A. Kiblik a G. Holoubek, in «Gazeta Wyborcza», 4-5 aprile 1998.

¹⁵ La cifra 44 è legata alla visione di Mickiewicz che profetizzava l'avvento del futuro salvatore della Polonia: negli *Avi*, nella scena V della parte III, il personaggio di Padre Piotr ha una visione nella solitudine della sua cella, e immagina l'avvento

to portare sulle ali di qualcosa di invisibile. Mi sentivo quasi fisicamente staccato dal pavimento!»! Perfino tutti questi punti esclamativi che si moltiplicano in queste confessioni sono eccezionali, se teniamo conto di chi parla. «Mai prima di allora né mai dopo ho avvertito così fortemente che stava scomparendo il confine del teatro – il confine tra il palcoscenico e la platea». La precisazione finale è naturalmente importante, ma la cosa più importante rimane la constatazione di una straordinaria esperienza di trasgressione, un'esperienza che risulta dall'aver oltrepassato il livello tecnico e dall'essersi concentrato sull'interiorità. Da quest'esperienza, unica nel suo genere, Holoubek trae delle conclusioni sulla professione dell'attore e sull'arte del teatro; ma quando parla della comunanza di gusti e valori che ha continuato a conservare con Dejmek (nonostante la successiva rottura tra i due), parla di qualcosa che chiama: religione artistica.

«Con Dejmek» – scrive Zbigniew Majchrowski – lo spettatore «si sentiva come in chiesa»¹⁶. Non solo lo spettatore – aggiungo – ma anche l'attore; se non fosse così, Holoubek non avrebbe parlato del tocco dell'angelo. Elżbieta Morawiec constata che dal punto di vista dell'idea la messa in scena di Dejmek non andava lontano da quella precedente di Kotlarczyk, ma che era il tono dell'espressione a diversificarle: nel Teatr Rapsodyczny era ottimistico, nel Narodowy con Dejmek, al contrario, pessimistico. Nel secondo caso il contenimento della passionalità del messaggio poteva trovare nel pubblico una risonanza più efficace.

dell'eroico salvatore così descrivendolo: «Risusciterà la patria! Di madre straniera; il suo sangue è quello di antichi eroi, ed il suo nome sarà QUARANTAQUATTRO»; da: A. Mickiewicz, *Gli Dziady. Il Corrado Wallenrod e poesie varie*, trad. dal polacco di A. Ungherini, 2ª edizione, Torino-Roma, Casa Ed. Naz. Roux e Viarengo, 1902, p. 134. Sul significato di questa cifra si sono sbizzarriti i commentatori, senza peraltro giungere ad una conclusione soddisfacente. Il figlio del poeta, Ladislao Mickiewicz, nella sua lettera di prefazione all'opera, edita nella versione italiana qui riportata, commenta: «Mickiewicz par l'emploi du nombre quarante-quatre semble avoir voulu indiquer que celui, de qui le salut des nations viendra, doit être carré dans l'ordre des dizaines comme dans l'ordre des unités, c'est-à-dire parfait comme chef et insigne comme simple individu», cfr.: A. Mickiewicz, *Gli Dziady*, cit., n. 30, p. 298. Altri commentatori notano come l'uso di sostituire il nome con un numero vada ricondotto alla scrittura ebraica cabalistica, nonché al sistema invalso presso i circoli segreti politico-filosofici contemporanei al poeta. Cfr. anche il commento di Miłosz a p. 33 di questo numero di «Teatro e Storia» (ndt).

¹⁶ Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza* [La cella di Konrad. Ritorno a Mickiewicz], Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1998, p. 164.

In confronto a *Gli avi* di Dejmek, l'allestimento di Swinarski appare alla Morawiec una questione problematica. Innanzi tutto perché lo spettacolo dello Stary Teatr era costitutivamente segnato da un profondo dualismo, che si manifestava a tutti i livelli: da quello storico al metafisico. «L'idea e la filosofia di questi *Avi* sono manichee o anche – applicando le categorie cristiane – vengono dallo spirito gnostico»¹⁷. Tuttavia la studiosa si rende perfettamente conto del fatto che il teatro di Swinarski non può essere racchiuso in formule univoche, perciò alla conclusione dell'analisi afferma con sicurezza che il messaggio dello spettacolo era autenticamente cristiano. Semplicemente, la problematicità con cui è alle prese la studiosa non è un attributo accidentale della messa in scena di Swinarski, ma dello stesso dramma di Mickiewicz.

Nel programma dello spettacolo il regista sottolineava di trovarsi in polemica rispetto alla concezione de *Gli avi* come «messa nazionale». Secondo Swinarski in tutta la poesia romantica abbiamo a che fare con «la lotta con Dio, e non con la sottomissione a Dio», gli stessi *Avi* sono un'opera ambivalente e il dualismo che fa emergere «continua ad esistere e non è stato risolto. Per questo *Gli avi* sono un'opera viva»¹⁸. La sua messa in scena l'ha reso manifesto – e forse è stata l'unica a farlo pienamente. Si è mantenuta interamente – lo sottolinea Maria Janion – su un tono completamente nuovo. «Nella messa in scena della II parte de *Gli avi* Swinarski ha rotto radicalmente con la tradizione storico-letteraria e teatrale che si può definire come sentimentale»¹⁹. La studiosa del romanticismo attribuisce la particolare selvatichezza del rituale all'influenza della nuova etnografia che aveva portato un modo nuovo di intendere il rituale e la santità. In effetti Swinarski, riflettendo su «ciò che rappresenta nella cultura il rito di evocare gli spiriti», notava che «esso ha un significato più ampio della messa cristiana», più vicino alla vita. Nel contesto della nuova etnografia e psichiatria, Maria Janion scorgeva anche l'interpretazione del personaggio di Konrad della III parte de *Gli avi* – la *Grande Improvvisazione*, come un attacco di possessione sacra.

¹⁷ E. Morawiec, *Religijne inscenizacje «Dziadów»*, cit., p. 62.

¹⁸ K. Swinarski, *O Dziadach [Sugli Avi]*, trascrizione di Zbigniew Taranieńko, in: *Wierność wobec zmienności [Fedeltà e incostanza]*, scelta e redazione di M. Fik, J. Sieradzki, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988, pp. 118, 117.

¹⁹ M. Janion, *Powrót romantyzmu i powrót do romantyzmu [Il ritorno del romanticismo e il ritorno al romanticismo]*, in *Odnawianie znaczeń [Il rinnovamento dei significati]*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, p. 72.

Zbigniew Majchrowski l'ha analizzato recentemente molto bene, mettendo a confronto il ruolo di Jerzy Trela con quello di Ryszard Cieślak nel *Principe Costante* al Teatr Laboratorium (ricordando anche che a un certo punto Swinarski aveva avuto l'intenzione di far recitare a Cieślak il ruolo di Gustaw-Konrad); oltremodo significative sono le fotografie scelte e messe a confronto da Majchrowski.

L'associazione di Swinarski con Grotowski non è una novità. «Swinarski, similmente a Grotowski, 'spogliava' l'attore, ma non sacralizzava questo denudamento» – scrive di nuovo Elżbieta Morawiec nel ricordo *Su Konrad Swinarski nel decennale della morte*²⁰. «Per quanto riguarda la trasgressione e il rovesciamento delle idee vigenti in teatro aveva molto in comune con Grotowski. Ma li distingueva un fatto fondamentale: la mancanza di fede nella possibilità di far rinascere una comunità mitica, sacrale, che Grotowski tentava di creare uscendo dai limiti del teatro». Proprio per questo Swinarski, secondo l'autrice, non fece saltare in aria la scatola scenica, a parte due eccezioni: *Gli avi* e l'*Amleto* mai realizzato. Al contempo, sostiene l'autrice, Swinarski «comprese che la tragedia è la forma drammatica più profondamente religiosa». E perciò non ebbe bisogno di uscire dal teatro. Con le sue regie degli anni sessanta e settanta, *Nieboska komedia* (La Non Divina Commedia), *Fantazy; Sędziowie* (I giudici), *Kłątwa* (Anatema), *Gli avi*, *Wyzwolenie* (Liberazione), Swinarski ha non solo offerto una nuova, rigenerante lettura del grande dramma romantico e neoromantico, ma ha anche fatto del teatro un luogo di esperienza sociale e di riflessione, dando, con l'occasione, allo Stary Teatr di Cracovia, dove tutto si svolgeva, il rango di teatro realmente funzionante come teatro nazionale.

Tuttavia, in questo teatro egli celebrava delle «messe nere, sataniche» – questo era, secondo Elżbieta Morawiec, la *Nieboska komedia* e questo erano *Gli avi*. «Non so» – ammette l'autrice – «se Konrad Swinarski fosse credente. Ne dubito, ma se anche lo fosse, la sua doveva essere la fede di un eresiarca».

Dalla «messa nazionale» e gli *Avi* come cerimonia cattolica di Dejmek – alla «messa nera» e al rito selvaggio dell'evocazione degli spiriti di Swinarski: l'opposizione che si delineò negli anni 1967 – 1973 rivelò che cosa sono, o meglio, che cosa possono essere *Gli avi* di Mickiewicz. Sia nell'uno che nell'altro caso la parola «messa» va

²⁰ Questo e i brani seguenti: E. Morawiec, *O Konradzie Swinarskim*, cit., pp. 307, 312, 310, 309.

inserita tra virgolette, ma è fuori discussione che ambuedue le regie operarono – anche contro le intenzioni degli autori – nel campo sacrale del mito. Ed ecco perché valeva la pena prenderle in considerazione esaminando la possibilità di convivenza del teatro con i valori morali e la religione. E pure con il rito, poiché dalla «messa nera» di Swinarski alla «messa nera» di Grotowski – questo il taglio che aveva *Apocalypsis cum figuris* secondo Raszewski – il passo era molto breve.

3.

In *Cela Konrada* (La cella di Konrad), un eccellente libro sulle vicende teatrali della *Grande Improvvisazione*, un libro sullo scrivere *Gli avi* in scena, o più precisamente sull'interazione tra la scena e il pubblico o, in senso più ampio, sulla storia del pubblico teatrale polacco nel ventesimo secolo, che dice molto sulle trasformazioni della coscienza sociale, Zbigniew Majchrowski cita una frase detta di sfuggita da Tadeusz Slobodzianek – drammaturgo, autore di testi teatrali e in passato critico teatrale – secondo cui scrivendo *Gli avi* Mickiewicz pensava al Théâtre du Cirque Olympique di Parigi. Majchrowski si meraviglia che negli anni novanta uno storico del teatro possa ancora ripetere la vecchia tesi del carattere monumentale del progetto mickiewicziano, una tesi tanto frustra quanto sbagliata. Majchrowski legge *Gli avi* – finalmente con coerenza! – attraverso il teatro, o meglio i vari teatri. A suo avviso «l'ottica monumentale richiede oggi una essenziale revisione o addirittura non ha più ragion d'essere»²¹. A ciò hanno contribuito sia i lavori degli storici del teatro sia, e forse soprattutto, la pratica scenica.

«Il teatro monumentale fa parte del passato», afferma Majchrowski e nello stesso tempo rileva che *Gli avi* sono serviti al teatro da sfida per le più diverse «ricerche ai margini del teatro». «Quanti 'teatri appartati' ricercheranno e troveranno ne *Gli avi* una conferma: Miron Białoszewski, Mieczysław Kotlarczyk, Jerzy Grotowski, Włodzimierz Staniewski, Jerzy Grzegorzewski...?» – l'elenco non è completo e, tra i fenomeni già divenuti storici, gli va aggiunto innanzi tutto il teatro di Kantor. «È possibile che la forma della *Classe morta* di Tadeusz Kantor si riveli essere la più vicina alla forma teatrale de *Gli*

²¹ Questo e i brani seguenti: Z. Majchrowski, *Cela Konrada*, cit., pp. 28, 38, 34, 99.

avi?» Majchrowski mette qui un punto interrogativo, poiché è tra i pochi che sanno bene che *Gli avi* non sono stati ancora rappresentati in tutti i modi possibili e non ne esiste ancora l'intero paradigma. Nel ricostruire questo paradigma Majchrowski comprende le realizzazioni nei media non teatrali: in quello cinematografico (*Lawa* di Tadeusz Konwicki) e nel teatro televisivo (di Jan Englert). Non ha ancora avuto l'ardire di aggiungere *La classe morta*, menziona dunque soltanto la sua vicinanza alla forma teatrale de *Gli avi*.

Viene tuttavia da domandarsi se, esplorando appunto le possibilità della forma, tale paradigma non sia suscettibile di ulteriori sviluppi. (Lo indicherebbe, per esempio, l'evoluzione del teatro di Grzegorzewski, le sue più recenti prime al Teatr Narodowy: *Noc listopadowa* [Notte di novembre] e *Halka Spinoza albo Opera utraczna albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* [Halka Spinoza ovvero L'opera perduta ovvero La pena per la vita che irrimediabilmente fugge]). E non più come forma rigorosamente teatrale, ma, più ampiamente – culturale, quasi-mitico-rituale. Proprio per questo *La classe morta* è i nostri *Avi* del ventesimo secolo. Solo che questi *Avi* non saranno, credo, scritti in corsivo.

Quando si parla di Miron Białoszewski, non è solo per la sua interpretazione dell'Eremita-Gustaw della IV parte de *Gli avi* nel cosiddetto programma classico, realizzato nel Teatr Osobny (nell'appartamento in piazza Dąbrowski) nel 1961. «Il teatro di Białoszewski è nato dallo spirito de *Gli avi*» – dice Majchrowski, avendo in mente tutto il teatro di Białoszewski e non solo questo tardo programma o il testo, ancora più tardo, *O tym Mickiewiczu jak go mówię* (Di questo Mickiewicz, come lo dico). Majchrowski ricorda una frase di Białoszewski, citata molte volte (da Gracja Kerényi e Marta Fik), ripresa da un'intervista del 1962, in cui egli dice che se volesse rappresentare se stesso, probabilmente utilizzerebbe *Gli avi*.

[...] Oggi Majchrowski legge in maniera teatrale il testo de *Gli avi* attraverso, tra l'altro, la performance art e il *Performer* di Grotowski. E *Gli avi - dodici improvvisazioni* di Grzegorzewski non solo non lo scandalizzano, ma proprio loro gli forniscono, pare, la chiave per interpretare tutta la storia degli allestimenti dell'arcidramma. Nel frattempo, si è impercettibilmente spostato il punto di appoggio di queste interpretazioni: quelle degli storici letterari sono scivolte sugli schermatori del genere di Gombrowicz [...], quelle degli storici teatrali sui blasfemi del genere di Grotowski. Majchrowski scrive: «Lo scopo di Grotowski non era la riforma del teatro, ma la trasformazione dell'uomo. Similmente a Mickiewicz, Grotowski ricercava

nell'arte del teatro una nuova antropologia per abbandonare definitivamente l'arte. Il suo divorzio dal teatro della messa in scena ricorda in qualche modo il divorzio di Mickiewicz dalla poesia come composizione in versi». Posso sottoscrivere questo in pieno, perché nel mio *Święty Artaud* (Santo Artaud) anch'io volevo dimostrare che il protagonista del libro non si iscrive di certo nella cosiddetta riforma del teatro, ma è autore di un progetto di una sorta di riforma dell'uomo; e in *Samba z bogami* (Il samba con gli dei) volevo dimostrare in che modo Mickiewicz, Artaud e Grotowski si incontrano sul terreno antropologico.

Quando, anni fa, scrissi con Krzysztof Rutkowski sulle diverse pratiche culturali, definendole con l'epiteto «attivo» (cultura attiva, poesia attiva), ricostruimmo insieme un certo progetto antropologico, che nella cultura polacca è stato delineato da Mickiewicz e messo in rilievo – almeno ai nostri occhi – soltanto da Grotowski. Lo rammento qui soltanto perché quella concezione a suo tempo sembrò problematica, e dunque fummo costretti a sottolineare che non stavamo parlando direttamente di letteratura o di teatro, ma di ricerche che si svolgevano ai limiti delle arti; da qui tanto uso del prefisso «para» e da qui la paraletteratura o il parateatro.

Il cerchio si è chiuso in bellezza quando Grotowski è stato chiamato a dirigere la Cattedra di Antropologia Teatrale al Collège de France, inaugurata il 24 marzo 1997 con una lezione sulla cosiddetta linea organica nel teatro e nel rituale. Grazie a Grotowski, come, precedentemente, a Kantor e a Białoszewski, possiamo vedere oggi in Mickiewicz semplicemente un regista, e nei suoi *Avi* un rito culturale. Senza spiegazioni e senza prefissi. «Nel disfaccimento di tutte le cose spirituali di cui siamo testimoni, soltanto l'arte conserva ancora un carattere spirituale. Essa possiede i suoi incanti e misteri che la ragione non è riuscita a spiegare. Per alcune persone l'arte è ancora un rito religioso, l'unico rito che osano compiere» – diceva Mickiewicz al Corso di Letterature Slave del Collège de France il 30 gennaio 1844. «L'arte è quindi una sorta di evocazione degli spiriti dei morti, l'arte è un'azione misteriosa e santa»²². Potrebbe dire la stessa cosa

²² A. Mickiewicz, *Dziela* [Opere], edizione speciale per l'anniversario 1798-1998, t. XI, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty* [La letteratura slava. Corso quarto], traduzione [dal francese] di L. Płoszewski, a c. di J. Maślanska, Warszawa 1998, pp. 63-64.

Artaud; forse anche Grotowski, potrebbero dirlo – anche se con altre parole – Kantor o Białoszewski.

Se stiamo parlando qui dei margini del teatro, non è certo per fare un discorso sui margini della cultura polacca. Anche se è vero che Mickiewicz ha messo i riti sacri, la sua festa, fuori della chiesa ortodossa, fuori della dimora patrizia.

I morti soltanto, di loro volontà,
Si affrettano là dove il Guślarz li chiamò:
I viventi son vincolati alla terra del loro signore,
E il cimitero è in potere della chiesa.

(*Gli avi. Lo spettacolo. Parte I, vv. 89-92*)²³

Risuscitando per noi gli *Avi*, il Mickiewicz artista, e artista eccezionale, il Mickiewicz vate, ha tracciato uno spazio speciale per il rito culturale, che si è dimostrato una straordinaria forza generativa di fatti: nella storia e nella psicologia collettiva.

L'11 febbraio 1842, nelle sue conferenze parigine Mickiewicz arrivò al concetto di «spirito». E così disse ai suoi uditori francesi: «Debbo chiarire questo termine, perché lo userò spesso. Non si tratta dell'*esprit*» – una parola che in francese, dice, è «strapazzata», nota per esempio per l'espressione *un homme d'esprit* (che indica persona intelligente e brillante). «Non è nemmeno l'anima (*l'âme*)» continua; finalmente spiega: «Per gli Slavi lo spirito è ciò che in tutti i paesi il popolo usa chiamare 'spettro' quando qualcuno dice che 'ha visto uno spirito', 'ha parlato con gli spiriti'²⁴. Alla luce di questa spiegazione diventa chiaro perché, per rievocare gli *Avi*, si sia ricorso al medium teatrale. Ma anche il motivo per cui nella storia degli allestimenti dei suoi *Avi* siano state realizzate delle «sedute» – spettacoli ai margini del teatro. Ai margini, aggiungiamo infine, in quanto il territorio vero e proprio del teatro è restato sotto il dominio di quell'immaginazione di cui sono dotati gli *hommes d'esprit*.

Forse giustamente si ritiene che il romanticismo francese sia stato senza energia, e che il surrealismo (definito da Breton «la coda storica del romanticismo, ma ancora afferrabile») abbia cercato fre-

²³ A. Mickiewicz, *Gli Dziady*, cit., p. 11.

²⁴ A. Mickiewicz, *Dziela* [Opere], edizione speciale per l'anniversario 1798-1998, t. IX, *Literatura słowiańska. Kurs drugi* [Letteratura slava. Corso secondo], traduzione [dal francese] di L. Płoszewski, a c. di J. Maślanska, Warszawa 1997, p. 167.

neticamente di recuperare il tempo perduto. Il più radicale tra i surrealisti fu certamente Artaud – e solo lui è stato, come ho già scritto una volta, un autentico romantico. Artaud diagnosticò «l'infermità spirituale dell'Occidente, dove per eccellenza si confonde arte ed estetismo»²⁵ e postulò un teatro impossibile che si richiamasse a una qualche «fisica primordiale, dalla quale lo Spirito non ha avuto il tempo di separarsi», che rappresentasse, come nei misteri greci, «la bruciante e decisiva penetrazione e trasformazione della materia ad opera dello spirito». Avvedendosi in attimi di lucidità che il suo teatro resterà comunque un teatro impossibile, arrivò ad accuse – o piuttosto ad autoaccuse – più violente: «se noi pensiamo che i negri hanno un cattivo odore, ignoriamo che ovunque, Europa eccettuata, siamo noi bianchi a puzzare». È quanto scrisse poco prima del suo viaggio verso la tribù dei Tarahumara, in cerca di un teatro che non si facesse sulle tavole del palcoscenico. Finì pazzo, così come Nietzsche.

Non c'è da illudersi: in Francia, dovunque ci si trovi, non posso comprendere *Gli avi*; potrebbero invece – il parallelo è stato fatto da Miłosz in una conversazione con «Polityka»²⁶ – comprenderli in Africa. E questo perché, ritiene Miłosz, Mickiewicz ha scoperto strutture dell'esperienza vecchie tanto quanto quelle animistiche, ancor oggi significative per la religiosità africana. Dunque noi polacchi, con quel benedetto «oltre» (il greco *parà*) forse saremo sempre agli occhi dell'Europa gente che sotto la pelle nasconde l'ebano.

Non dovremmo allora cercare di capire l'Africa per poter comprendere meglio noi stessi?

«Il mondo spirituale dell'Africano (sono cosciente del fatto che usando tale definizione semplifico molto) è ricco e complesso, e la sua vita interiore è pervasa di profonda religiosità»²⁷. Lo scrive Ryszard Kapuściński in *Ebano*, forse il suo libro più bello, il libro della vita. Kapuściński elenca e caratterizza i mondi in cui è solito vivere l'Africano. Il primo è naturalmente il mondo materiale. Il secondo e il terzo sono descritti da Kapuściński come se caratterizzasse il substrato de *Gli avi* e della *Classe morta*. Leggiamo: «Il secondo – il

²⁵ Questo brano e i seguenti: A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938), trad. it. Torino, Einaudi, 1968, pp. 186, 129.

²⁶ Cfr. C. Miłosz, *Mickiewicz wielkim poeta był* [Mickiewicz era un gran poeta], conversazione di K. Janowska, in «Polityka», 1998, n. 28.

²⁷ Questo brano e il seguente: R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa, «Czytelnik», 1998, p. 19; trad. it.: *Ebano*, Milano, Feltrinelli, 1999.

mondo degli antenati – quelli che sono morti prima di noi, ma è come se non fossero morti del tutto, non fino alla fine, non definitivamente. Anzi, in senso metafisico continuano a vivere e sono perfino in grado di partecipare alla nostra vita reale, influenzarla, formarla. Per questo mantenere buone relazioni con gli antenati è una condizione indispensabile per una vita felice, e talvolta per la vita tout court. Infine, il terzo mondo è il regno ultraricco degli spiriti; spiriti che esistono indipendentemente, ma allo stesso tempo vivono in ogni esistenza, in ogni essenza vivente, in ogni cosa, in tutto e ovunque». Come già un tempo Stanisław Vincenz aveva ritrovato in una alta valle dei Carpazi orientali una cultura che era l'ambiente degli Avi e in una regione dei Carpazi ucraini aveva visto addirittura la Grecia antica, così adesso Ryszard Kapuściński può aiutarci a scoprire l'uno e l'altra ancora più lontano – nel deserto e nella savana.

È ovvio che non si tratta qui di trasformare l'allestimento de *Gli avi* nella stilizzazione superficiale di un rito africano, in cui il Guślarz-Stregone estragga dal tamburo ritmi esotici, tanto più se questo dovesse accadere con sullo sfondo un coro quale quello dei *Widma* (Gli spettri) di Moniuszko²⁸. Si tratta piuttosto di ritrovare il ritmo rituale della festa. In quel ritmo è presente lo specifico ritmo dell'esistenza, che, come ha scritto in maniera sublime Vincenz in *Mała Itaca. Rozważania o kulturze ludowej* (Piccola Itaca. Riflessioni sulla cultura popolare), sostiene la presenza degli spiriti dei morti, senza i quali la società non sarà pienamente se stessa. Quel ritmo rituale dei festeggiamenti era noto all'antica Grecia e per molto tempo alla cultura popolare europea di antica ascendenza. Oggi lo ricorda ancora l'Africa. E per questo essa si trova più vicina di noi sia ai nostri Avi che allo spirito dionisiaco greco.

Dopo Swinarski che ha realizzato il rito degli Avi secondo lo spirito della nuova etnologia, come rito selvaggio, tanto da aver fatto fuggire una volta dallo Stry Teatr uno spettatore conservatore – ma non tradizionalista nel senso più profondo del termine – il ritmo rituale dei festeggiamenti è stato ritrovato dal gruppo «Gardzienice»

²⁸ Stanisław Moniuszko (Minsk 1819-Varsavia 1872) è il compositore operistico più rappresentativo della scuola nazionale polacca del XIX secolo; il suo ruolo storico può essere paragonato a quello di Smetana, Glinka, Weber, Rossini. Fu tra i primi a servirsi del canto slavo per nutrire di melodie e di ritmi popolari le sue opere, differenziandole così nettamente da quelle italianizzanti dei suoi predecessori. In particolare, la cantata *Widma*, eseguita per la prima volta nel 1859, deve il suo testo proprio a *Gli avi* di Mickiewicz (ndt).

nei loro *Gusta* (Incantesimi) del 1981 (tratto dalle parti II, IV e I de *Gli avi*). D'altronde nessun altro gruppo, considerati il loro programma e la loro esperienza, sarebbe stato più adatto a farlo. Venivano richiamati gli spiriti delle culture morte o agonizzanti. [...] I conservatori non sono andati a Gardzienice né son dovuti scappare, perché sapevano in anticipo che i *Gusta* sono un rito selvaggio.

Allo stesso modo, un altro rito selvaggio venne poi realizzato nel 1989 da Tadeusz Konwicki, come visione cinematografica. Nel ruolo dello Stregone egli mise Maja Komorowska, e non a caso, dato che era stata un'attrice di Grotowski. *Lawa. Opowieść o «Dziadach» Adama Mickiewicza* (Lava. Il racconto de «Gli avi» di Adam Mickiewicz) è un film pieno di reminiscenze: la *Grande Improvvisazione* venne di nuovo interpretata – in una sequenza memorabile – da Gustaw Holoubek, questa volta nei panni del Poeta. Il regista riuscì ad entrare nel tempo-spazio del mito culturale de *Gli avi*, nella loro funzione sociale, un tempo-spazio in cui le reminiscenze artistiche di questo genere si mescolavano a quelle storiche. Il film di Konwicki ritrovava, nella maniera specifica al mezzo cinematografico, il ritmo dell'esistenza sociale.

Ma sia nel 1981 che nel 1989 questa esistenza si esprimeva altrove. Perciò i *Gusta* e *Lawa* sono rimasti dei commenti marginali, senza grande risonanza, alla mitica storia.

4.

Nel suo saggio competente e istruttivo *Mickiewicz w badaniach teatrologicznych* (Mickiewicz negli studi di teatrologia), pubblicato di recente sulle pagine della rivista «Dialog», Jan Ciechowicz lamenta lo scarso interesse degli storici della letteratura romantica polacca agli studi di teatrologia che riguardano il Mickiewicz teatrale. Quale esempio forte e tra i più significativi egli porta la sintesi storico-letteraria più recente di Alina Witkowska e Ryszard Przybylski *Romantyzm* (Romanticismo), nella quale non vengono nemmeno citati scritti storico-teatrali di base come *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* (Słowacki e Mickiewicz e il teatro romantico) di Zbigniew Raszewski o *Świat teatralny młodego Mickiewicza* (Il mondo teatrale del giovane Mickiewicz) di Michał Witkowski. Fatta questa constatazione, che fa arrossire anche i più eminenti storici della letteratura, l'autore assume poi un tono leggermente acido quando descrive il modo in cui è stato accolto all'Istituto degli Studi Lettera-

ri dell'Accademia Polacca delle Scienze l'ultimo lavoro di Zbigniew Majchrowski sugli *Avi*. In questa situazione, Ciechowicz non si sente nemmeno in dovere di prendere posizione sulle singole monografie pubblicate dall'Istituto, come ad esempio *Słowo i milczenie Bohatera Polaków* (La parola e il silenzio dell'Eroe dei Polacchi) di Ryszard Przybylski del 1993, o *Dramat i teatr romantyczny* (Il dramma e il teatro romantico) di Alina Kowalczykowa, del 1997.

L'ha fatto invece su «Dialog», in due recensioni pignole e visceralmente polemiche un altro teatrologo, Rafał Węgrzyniak. Parlando del libro della Kowalczykowa, egli ha rilevato con cortese rispetto il fatto che l'autrice avesse tenuto conto delle asserzioni degli storici del teatro (ha letto Raszewski!), ma poi l'ha accusata di averlo fatto arbitrariamente e senza capire, in altre parole – di non aver saputo orientarsi nella storia scenica del dramma romantico. «Che cosa importa che Alina Kowalczykowa abbia laboriosamente trascritto dai libri polacchi, tedeschi, francesi e inglesi di storia del teatro le informazioni sulla cubatura, sugli impianti tecnici e la capienza delle sale degli edifici teatrali nell'Europa di inizio XIX secolo, se con tutta evidenza non ha compreso l'estetica dello spettacolo romantico?»²⁹ – lamenta il recensore. E formula l'ipotesi che l'idea principale del libro – cioè la scelta dei drammaturchi romantici, carica di conseguenze, di voltare le spalle al teatro del loro tempo – un'idea che l'autrice formula in maniera tanto radicale quanto poco convincente, provenga direttamente dalla *Lezione XVI* di Mickiewicz. E dunque questo errore della Kowalczykowa si dovrebbe attribuire alla disastrosa sopravvalutazione dello stesso vate, operata in un testo, ci rammenta Węgrzyniak, pieno di contraddizioni interne. Ebbene, a uno storico del teatro non piace affatto che da noi i registi ancora oggi debbano combattere con i classici, ovvero con drammi dalla forma scenica problematica e su cui è fortemente impresso il sigillo dei tempi in cui sono stati composti – tempi di schiavitù e di lotte per l'indipendenza.

«Ho letto *Gli avi* almeno quindici volte e ho constatato con terrore che è un'opera-maledizione!» – Węgrzyniak cita un'ammissione di Jan Nowicki di qualche anno fa, nella quale si riassume bene l'atteggiamento ambivalente della gente di teatro verso l'arcidramma. «Il fatto che abbiamo *Gli avi* e ne siamo affascinati dimostra la ma-

²⁹ R. Węgrzyniak, *Apologia romantycznej teatrofobii* [Apologia della teatrofobia romantica], in «Dialog», 1998, 5, p. 142.

lattia della Polonia. Quanto sono sani, ho pensato, gli inglesi col loro Shakespeare, o i francesi col loro Molière!»³⁰

In una precedente recensione del libro di Przybylski su *Gli avi*, Węgrzyniak si domandava se le conclusioni a cui giunge l'ermeneuta durante la lettura del dramma possano in qualche modo essere utili al teatro. Per esempio: come dovrebbe costruire il personaggio l'attore che ha il ruolo dell'Eremita-Gustaw nella IV parte? «Temo che nessun attore sia in grado di recitare uno spettro che si finge Gustaw, il quale in realtà è nell'immaginario popolare l'anima alienata di un giovane uomo affetto dalla sindrome di Cotard (un aspetto involutivo della malinconia)»³¹ – ironizzava Węgrzyniak. E continuava dimostrando che Przybylski non solo conosce poco la storia scenica del dramma di cui scrive, ma in più – che è peggio – non ha neppure imparato a leggere il dramma come una sceneggiatura teatrale.

C'è almeno un punto in cui il recensore nella sua qualità di apologeta della storia del teatro è andato forse un po' oltre. Proprio lui che rimprovera a Przybylski di non aver trovato il tempo di dare un'occhiata al libro di Witkowski – deve aver solo scorso le note di Przybylski e, per di più, da tempo non ha preso in mano il suo *Świat teatralny młodego Mickiewicza* [Il mondo teatrale del giovane Mickiewicz]. Węgrzyniak afferma: «Stupisce l'affermazione di Przybylski che Mickiewicz abbia pensato la II parte come un'opera lirica e che, a sostegno di ciò, lo argomenti con la nascita dell'opera dallo spirito della tragedia classica che intende erroneamente». Eppure la II parte de *Gli avi* nella prima edizione portava i segni di un libretto d'opera e solo nell'edizione del 1929 di Pietroburgo scomparvero le indicazioni quali *recitativo*, *aria*, *duo*. E così anche Witkowski dimostra, dalla sua posizione di storico del teatro, qualcosa di molto simile a Przybylski. Anche di più. Afferma con forza che «l'immaginazione e i gusti di Mickiewicz inclinavano decisamente verso l'opera o verso il dramma musicale in genere», e che per il lavoro del giovane Mickiewicz «l'importanza maggiore l'avevano, accanto ai drammi (melodrammi, testi al limite tra il dramma e l'opera), l'influenza o le

³⁰ *Utoczyć trochę krwi* [Levare un po' di sangue], conversazione di A. Fryz-Wiecek con J. Nowicki, in «Didaskalia. Gazeta teatralna», n. 13-14, 1996, Kraków, Czerwiec-sierpień (giugno-agosto) 1996, p. 48. [Jan Nowicki (n. 1939) è uno degli attori di teatro e di cinema tra i più noti in Polonia. In Italia è stato l'applaudito Rogożin di *Nastasja Filipowna* per la regia di A. Wajda, ndt].

³¹ R. Węgrzyniak, *Ryszarda Przybylskiego «trud trudów»* [«La fatica delle fatiche» di Ryszard Przybylski], in «Dialog», 1994, 3, pp. 115-116.

reminiscenze dell'opera lirica»³². Nel capitolo *Na drodze ku «Dziadom»* (Sulla via per *Gli avi*) l'autore rammenta che nella prima parte dell'anno accademico 1818/1819 Mickiewicz aveva elaborato nel circolo dei Filomati un articolo dedicato all'opera lirica tratto dall'enciclopedia di Sulzer *Allgemeine Theorie der schonen Künste*. Egli ritiene che tutta l'opera giovanile di Mickiewicz, non solo *Gli avi* scritti tra Vilna e Kowno³³, ma anche *Ballady i romanse*, *Grażyna*, *Konrad Wallenrod* si rifanno per il linguaggio, la versificazione, lo stile e l'argomento ai libretti delle opere liriche del tempo; ricorda inoltre l'impressione ispiratrice che può aver avuto su Mickiewicz *Upiór* (titolo originale: *Le Vampire*), un melodramma rappresentato al teatro di Vilna nel 1821 con Ignacy Werowski nel ruolo del protagonista. Witkowski dimostra con dovizia di particolari che la IV parte de *Gli avi* è stata scritta con la tecnica del monodramma, che lo «spettacolo» (come il poeta ha definito la I parte e tutti *Gli avi*) era sinonimo di un genere che a quel tempo veniva chiamato dramma e che il libretto d'opera era chiamato da Mickiewicz, così come dagli altri, «poema» (e «poemi» erano chiamate le parti II, IV e III). È difficile comprendere in questo caso lo stupore di Węgrzyniak.

[...] Przybylski, citando in una delle note un brano de *Gli avi* di Mickiewicz, rileva che «l'essenza della recitazione è la spettralità. Il teatro è un sabba di spettri. Lo confermano numerose interviste con attori bravissimi e intelligenti che parlano dei cosiddetti pericoli del mestiere. Ma ciò non rende meno grande questa arte, ne mostra solo il nucleo tragico»³⁴. Il recensore ironizza su questa definizione. Anche se poco prima cita un'importante dichiarazione dell'ermeneuta, secondo cui senza tentare di comprendere «una tale forma di esistenza simbolica, come l'immagine fantastica dello spettro, il romanticismo rimarrà per noi chiuso a chiave», Węgrzyniak non si accorge della correlazione tra queste due affermazioni. Eppure, nella sua monografia Przybylski sembra proprio voler interpretare la peculiare vi-

³² M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza* [Il mondo teatrale del giovane Mickiewicz], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971, pp. 148, 160.

³³ Su *Gli avi* di Vilna e Kowno cfr. la n. 3. Il circolo dei Filomati era un'organizzazione studentesca di stampo massonico e patriottico a cui Mickiewicz apparteneva in gioventù (ndt).

³⁴ Questo brano e il seguente: R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o «Dziadach»* [La parola e il silenzio dell'Eroe dei Polacchi. Studio su *Gli avi*], Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1993, nota a p. 292; p. 54.

sione del teatro di Mickiewicz, che si manifesta nella spettralità. Nella *Lezione XVI* il vate parla della «credenza negli spiriti» largamente sviluppata tra gli Slavi, una credenza che «non è nient'altro che la fede nell'individualità dello spirito umano, nell'individualità degli spiriti in generale»³⁵, e da qui sembra breve la strada verso la figura teatrale, specialmente in un dramma che è la ricostruzione della festa degli Avi («La credenza negli spiriti è nata nel grembo del popolo slavo»)³⁶.

Su questo Przybylski pare d'accordo con Witkowski. «Dal punto di vista del teatro dell'epoca, Śniadecki vedeva la *romanticità* in quello che era appena un preannuncio dei mutamenti di direzione del romanticismo scenico» – scrive l'autore del *Mondo teatrale del giovane Mickiewicz*, e rammenta che l'articolo di Śniadecki *O pismach romantycznych i klasycznych* (Degli scritti romantici e classici), pubblicato nel gennaio del 1819 nel «Dziennik Wileński» era in realtà una dissertazione sul teatro. «È il teatro che ha condotto al fermento delle opinioni e alla lotta tra gli stili»³⁷. Sostanzialmente al cosiddetto Giove Lituano [Śniadecki, ndt] non piacevano i sostenitori del romanticismo che mettevano in scena sabba di streghe, spettri, spiriti e malie, intrattenendo il pubblico convenuto con simili fandonie. Mickiewicz risponde a Śniadecki in *Romantyczność* richiamandosi – sostiene Witkowski – all'opera *Familia szwajcarska* (Famiglia svizzera), per contrapporre in tal modo alla classicità l'immaginazione teatrale.

«Fanciulla, ascolta!» – chiama nel chiasso che è attorno
Un vegliardo, e grida alla folla:
«Fidatevi del mio occhio, e della mia lente fidatevi:
Qui attorno non vedo un bel nulla.
Gli spiriti son fantasia

³⁵ Adam Mickiewicz, *Dziela* [Opere], edizione speciale per l'anniversario 1798-1998, t. X, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci* [La letteratura slava. Corso terzo], trad. [dal francese] di L. Płoszewski, a c. di J. Maślanska, Warszawa 1998, p. 194.

³⁶ A. Mickiewicz, *Dziela* [Opere], edizione speciale per l'anniversario 1798-1998, t. VIII, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy* [La letteratura slava. Corso primo], traduzione [dal francese] di L. Płoszewski, a c. di J. Maślanska, Warszawa 1997, p. 189.

³⁷ M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, cit., p. 147. Jan Śniadecki (1756-1830), matematico, astronomo e razionalista, eminente professore dell'Università di Vilna, massimo esponente dell'Illuminismo in Polonia, nel saggio qui citato polemizzò contro il Romanticismo, definendolo «una scuola di tradimento e di peste», e schierandosi così nella massima diatriba dell'epoca dalla parte dei classicisti (ndt).

Di folla avvinazzata,
In un crogiolo d'ignoranza;
La fanciulla farnetica fole, e la folla
Fa ingiuria alla ragione»³⁸.

La scenetta, ci fa presente Witkowski, è molto teatrale. Inoltre, vi appare il tema – filosofico e nel contempo teatrale – del vedere e del guardare. Il saggio armato di lente e di occhio vede il mondo in polvere – la fanciulla e il popolino, nonché l'umile poeta, sono dotati di sentimento e fede, conoscono le verità vive e vedono lo spirito. (Nel secondo dei manoscritti autografi che si sono conservati, una lettera senza data indirizzata a Tomasz Zana, non si parla di verità vive ma – in due varianti – dello spettro o degli spettri). Il romanticismo polacco ha preso il via dallo spettro, il dramma romantico polacco evocava gli spettri ed è con la spettralità che lotta il teatro polacco, condannato a questo tipo di tradizione classica. Lotta con *Gli avi* – come con uno spettro che torna sempre.

[...] Nelle zone di contatto tra la letteratura e la storia del teatro c'è sempre ancora attrito, ultimamente più che mai. Gli storici del teatro si sentono non letti o non compresi dagli storici della letteratura. Ne risentono tra l'altro gli studi su *Gli avi*. «Nel risolvere i quesiti posti da *Gli avi* Przybylski fa riferimento agli scritti dei filosofi, degli strutturalisti, degli storici delle religioni, degli psichiatri, dei semiologi e degli storici delle idee del XX secolo. Nel suo libro sono citati Cassirer, Lévi-Strauss, Freud, Jung, Eliade, Wittgenstein, Ricoeur, Foucault, Hannah Arendt, Heidegger, Eco, Bettelheim e Derrida» – Węgrzyniak li enumera nella sua recensione di *La parola e il silenzio dell'Eroe dei Polacchi*. E aggiunge: «Przybylski colloca con forza *Gli avi* nella teologia e nell'immaginazione cristiana, sia quella della religione ortodossa che quella legata all'eresia manichea». Ne consegue una lettura che contraddice lo spirito religioso-patriottico, una lettura in cui il dramma svela «un volto oscuro e blasfemo che si manifesta nello stare in bilico sull'orlo del manicheismo (le anime sono imprigionate nella materia creata da un demiurgo malvagio, il

³⁸ Cito la traduzione di Carlo Verdiani tratta da: A. Mickiewicz, *Pagine scelte*, a c. di G. Maver, introd. di B. Meriggi, R. Picchio e C. Verdiani, Milano, Italtpress, 1956, p. 59. Esiste anche una traduzione più recente, ma dall'inglese, di Lella Faberi in C. Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, Bologna, CSEO, 1983, pp. 197-198 (ndt).

mondo terreno è dominato da forze sataniche) e nell'introduzione degli spiriti, degli spettri e dei vampiri». Peccato quindi che Przybylski non sfrutti più a fondo nella sua ermeneutica le interpretazioni sceniche del dramma, poiché – lo rammenta Węgrzyniak – è proprio questo l'aspetto de *Gli avi* che appariva nella messa in scena di Swinarski.

D'altro canto, però, è un peccato che gli storici del teatro mostrino così spesso il loro disinteresse verso tutti coloro che sono d'ispirazione per gli storici della letteratura: i filosofi, gli storici delle idee, gli storici della religione, i semiologi o gli psicologi del profondo. Richiamarsi a loro potrebbe essere utile anche agli studi di teatrologia, potrebbe almeno far notare che diversi degli autori citati da Przybylski sono contenuti nell'indice dei libri di Kott. Inoltre, gli stessi storici del teatro – come Jan Ciechowicz – ammettono che un certo tipo di studi sul Mickiewicz teatrale, come quello creato da Jerzy Timoszewicz nella sua esemplare e ineguagliabile monografia «*Dziady*» *w inscenizacji Leona Schillera* (*Gli avi* nell'allestimento di Leon Schiller) – indubbiamente necessario e utile – oggi appare privo di inventiva, oltre ad essere – ammette il teatrologo – noiosamente pedante, troppo concentrato solo sul teatro.

Secondo Ciechowicz un'eccezione degna di rilievo è rappresentata dagli ultimi studi di Majchrowski – accanto ai quali, del resto, «Dialog» ha pubblicato l'ennesimo capitolo dell'ottimo *Cela Konrada* (La cella di Konrad). Subito dopo nelle librerie è apparso anche l'ultimo libro di Michał Masłowski *Gest, symbol, rytuały polskiego teatru romantycznego* (Il gesto, il simbolo, i rituali del teatro romantico polacco). I due testi offrono una nuova visione de *Gli avi*, innanzi tutto perché non si limitano alla problematica storico-letteraria e/o storico-teatrale, ma introducono (finalmente!) la prospettiva storico-culturale.

Che cosa contiene nel suo profondo l'arcidramma di Mickiewicz, cos'è che fa accorrere in teatro, come fosse Jasna Góra³⁹ (il parallelo è di Ciechowicz), delle vere e proprie folle di pellegrini, anche quando le messe in scena sono areligiose – secondo la classificazione di Elżbieta Morawiec – o pagane, come le vede Jan Ciechowicz, come quella realizzata da Bardini? Masłowski ci rammenta che *Gli avi* messi in scena da Swinarski avevano avuto un milione di spettatori. È quindi possibile, forse, vedere ne *Gli avi* un testo quasi-sacro. Con

³⁹ Collina di Częstochowa, in Polonia, su cui sorge il convento che custodisce l'immagine sacra della Madonna Nera.

tutta l'ambivalenza del genere sacro: il sacro-testo della cultura è allo stesso tempo la sua maledizione.

Masłowski cerca di mostrarlo. Prima di tutto vale forse la pena rilevare che della ventina di nomi elencati dal recensore di Przybylski, ne troviamo più di una dozzina nell'indice del libro di Masłowski, oltre a circa due dozzine di nomi di altri pensatori raramente ospitati, da noi, sulle pagine dei libri dedicati al teatro (tra gli altri Baudrillard, Caillois, Campbell, Dumézil, van Gennep, Goffman, Koyré, Lacan, Leroi-Gourhan, Lorenz, Mauss, Scholem – per fermarci alla dozzina).

La premessa per Masłowski è costituita dalle tesi di Joseph Campbell esposte nel famoso *L'eroe dai mille volti*, un'opera che ha ispirato la memorabile interpretazione di Moby Dick scritta da Jan Kott e che solo recentemente, dopo mezzo secolo, è stata tradotta in polacco. Quando, nel 1948, apparve il suo libro, Campbell era già noto per il suo commento all'edizione americana delle favole dei Grimm e per *A Skeleton Key to «Finnegans Wake»* scritto insieme a Henry Morton Robinson, uno studio che è diventato (come afferma Jerzy Strzeleski) la prima guida sistematica all'intricata opera di Joyce e comunque la prima ricostruzione della sua trama. È appunto da *Finnegans Wake* che Campbell prende in prestito il concetto di «monomito», il mito dell'eroe, sempre lo stesso, raccontato in tutti i modi possibili in tutte le epoche e in tutte le culture. Campbell è stato ispirato, inoltre, da *I riti di passaggio* di Arnold van Gennep del 1909, e da *Trasformazioni e simboli della libido* di Carl Gustav Jung del 1912.

Com'è noto, nel suo lavoro che è un classico a tutt'oggi discusso, van Gennep presenta uno schema universale dei riti che accompagnano il cambiamento dello status sociale degli individui, principalmente a causa del passaggio a una nuova fascia di età. Dunque il tipico rito di passaggio, indipendentemente dal grado di complicazione della sceneggiatura, si compone di cinque parti:

- 1) appartenenza dell'individuo allo status originario;
- 2) rito della separazione (*rite de séparation*);
- 3) fase rituale dell'emarginazione (*rite de marge*) – appartenenza dell'individuo a uno status anormale;
- 4) rito di aggregazione (*rite d'agrégation*) al nuovo status;
- 5) appartenenza dell'individuo al nuovo status.

La chiave di volta del rito è la fase dell'emarginazione, nel corso della quale l'individuo si trova in uno stato estremamente paradossale: privo di qualsivoglia statuto, dunque fuori della società, dalla qua-

le è stato posto ai margini; fuori della società significa nello stesso tempo – nella diretta vicinanza del sacro. In questa fase l'individuo viene ritualmente isolato, il contatto con lui è ritenuto pericoloso. L'ingresso nella fase marginale e l'uscita da essa è quindi possibile grazie a una sorta di soglia, nel corso della fase cosiddetta liminale (dal latino *limen* = soglia), un esempio della quale può essere il periodo del fidanzamento o del lutto. I rituali della separazione e della reintegrazione nella società si esprimono spesso – e il più adeguatamente – nella simbologia della morte e della rinascita.

Proprio per questo lo schema proposto da van Gennep per i riti di passaggio viene considerato da Campbell la struttura mitica di base che chiama perciò «nucleo del monomito»⁴⁰. La sua ispirazione sta nel libro di Jung dedicato all'analisi della fantasia di una schizofrenica con lo pseudonimo di Frank Miller. Lo psichiatra svizzero, che non conosceva personalmente l'ammalata, aveva analizzato il materiale pubblicato da Théodore Flournoy su un ampio sfondo comparativo, in prevalenza mitologico. Nel corso del lavoro rivide il concetto freudiano di libido e l'interpretazione dell'incesto in maniera tanto radicale che la pubblicazione di *Trasformazioni e simboli della libido* portò l'autore alla rottura col padre della psicanalisi. In questo libro (pubblicato dopo 40 anni col titolo cambiato in *I simboli della trasformazione*) Jung ricostruiva il mito eroico, ispirandosi – val la pena rammentarlo qui – al lavoro di Leo Frobenius *Das Zeitalter des Sonnengottes* del 1904. L'etnologo tedesco, eminente conoscitore delle culture africane, aveva infatti fornito lo schema di qualcosa che chiamò «viaggio di mare notturno» nei miti solari. Proprio quello schema che riguarda le peripezie del protagonista inghiottito da un mostro marino e che al suo interno compie un viaggio marino verso oriente – come il dio solare chiuso nel grembo della madre – è divenuto poi la base dello schema elaborato da Campbell della spedizione dell'eroe culturale.

Seguendo il pensiero di Jung, Campbell è del parere che i miti antichi sono ancora vivi. «L'ultima incarnazione di Edipo, il proseguimento del romanzo della Bella e la Bestia stanno oggi all'angolo tra la Quarantaduesima Strada e la Fifth Avenue (di New York) e attendono che scatti la luce del semaforo» – afferma ad effetto. Naturalmente tutto il bagaglio mitico arcaico si manifesta principalmente

⁴⁰ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1949; in it.: *L'eroe dai mille volti*, trad. di F. Piazza, Milano, Feltrinelli, 1958 e 1984; Parma, Guanda, 2000.

nei sogni. «Il sogno è un mito spersonalizzato, il mito un sogno de-personalizzato». Ciascuno di noi è pertanto, senza saperlo, una specie di eroe culturale.

Non solo prendiamo parte, infatti, ai riti di passaggio organizzati da tutte le società ogni volta che un individuo deve cambiare il proprio status, ma – in accordo con lo stesso, immutabile modello primario – le nostre peripezie spirituali, quelle della nostra biografia interiore, si dispongono, senza che lo sappiamo, in un ciclo di avventure eroiche. Si tratta del «corso delle trasformazioni tipiche che vivono gli uomini e le donne in ogni angolo della terra, in tutti i secoli».

«Compiamo un ciclo intero – dalla tomba del grembo al grembo della tomba», mentre il senso più profondo di questo «cerchio mitologico» è dato appunto dalla discesa nell'ipogeo. «La morte può essere vinta soltanto dalla nascita», ovviamente dalla «nascita di qualcosa di completamente nuovo» – dice Campbell. In altre parole: tutto ciò che possiamo fare è «lasciarci crocifiggere e risorgere, lasciarci fare a pezzi e poi rinascere». Coloro che sono passati vittoriosi attraverso questo ciclo diventavano sempre «degli eroi culturali, fondatori di città»; se ci riuscissimo anche noi, diventeremmo, dice Campbell, «eroi culturali del nostro tempo».

Solo che noi non possiamo più essere aiutati dalla società.

Una delle ragioni, o dei sintomi, è la degenerazione dei simboli. Campbell lo dimostra con l'esempio della religione. Attualmente i simboli religiosi sembrano subire dei processi simili a quelli toccati alle religioni ellenistica e romana, nelle quali «l'Olimpo divenne un centro balnear-turistico, pieno di scandali banali e di tresche, e le dee madri di ninfe isteriche». Un processo del genere sta interessando, secondo Campbell, anche il cristianesimo, che nella figura di Cristo riesce a vedere al massimo «un esempio di integrità e di forza d'animo».

«Quando una cultura comincia e reinterpretare in questo modo la propria mitologia, la vita ne sfugge, i templi diventano musei e svanisce il vincolo che univa i due punti di vista» – constata Campbell. «Per far tornare la vita in queste immagini non vanno ricercati i paralleli più o meno interessanti con quanto accade ora, ma le indicazioni istruttive contenute in un passato ispirato». L'autore mostra come potrebbe essere una ricerca del genere facendo l'esempio della liturgia cattolica della Vigilia, cioè del Mattutino di Pasqua. Detta liturgia si compone fondamentalmente di due parti. Nella prima parte viene consacrato il fuoco nuovo e il cero pasquale, nella seconda parte la consacrazione dell'acqua battesimale. Campbell propone di

guardare da vicino alcuni frammenti scelti di quest'ultima parte della liturgia⁴¹. Il sacerdote, in piedi di fronte al fonte battesimale, col braccio proteso divide l'acqua col segno della croce dicendo: «Che lo Spirito Santo, attraverso il mistero della sua forza, renda fertile quest'acqua preparata per far rinascere gli uomini, affinché dal grembo puro di questa sorgente di Dio emerga una generazione celeste concepita nella santità e nata a vita nuova. Che la grazia, come una madre, li faccia nascere alla stessa fanciullezza, nonostante le differenze di sesso e di età». Più in là, immerge il cero nell'acqua battesimale e lo tira fuori, dicendo: «Discenda... in quest'acqua... la potenza dello Spirito Santo...». Per tre volte ripete questo atto, ogni volta immergendo il cero più a fondo e ripetendo a voce sempre più alta la formula rituale citata; alla terza volta immerge il cero fino in fondo. Quindi per tre volte soffiava nell'acqua, segnando col soffio il segno Ψ (la lettera greca psi che è l'iniziale di «psyché») e dice: «Fecondi tutta quest'acqua, donandole la forza di far rinascere», dopo di che leva il cero dall'acqua.

Ed ecco come Campbell commenta questo frammento della liturgia: «L'acqua – femminile – fecondata spiritualmente col fuoco – maschile – dello Spirito Santo è il corrispondente cristiano dell'acqua della trasformazione conosciuta in tutti i sistemi di immagini mitologiche. Il rituale è una variazione del matrimonio sacro (*hieros gamos*) che è la sorgente e l'istante della generazione e della rinascita del mondo e dell'uomo, dello stesso mistero che è simboleggiato dal *lingam* indiano». Il *lingam* è una figura itifallica – la rappresentazione simbolica di Shiva – esposta nei templi indiani, dove di solito è posta in una sorta di recipiente di pietra (la cui forma ricorda quella dell'acquasantiera battesimale), il quale simboleggia lo *joni*, cioè il grembo femminile. Indicando il parallelo indiano, Campbell svela le radici comuni dei simboli di questo tipo di atto – l'origine arcaica delle immagini ierogamiche. Osserva inoltre che laddove si parla di rinascita, generazione di vita nuova, e quindi di nuova nascita, là abbiamo sempre a che fare, nella logica mitologica, con un atto di *hieros gamos*, di sacro sposalizio; un atto che nella simbologia cristiana è alquanto indecente.

⁴¹ La versione polacca viene citata dalla prima edizione postconciliare: *Mszal rzymski łacińsko-polski* [Messale romano latino-polacco], Paris, Editions du Dialogue, Société d'éditions internationales, 1968, pp. 250, 254. N.B.: a dispetto dell'evidenza il traduttore polacco del libro di Campbell sostiene che nell'edizione polacca del Messale mancano i frammenti appropriati.

«I rituali tribali» che venivano praticati anticamente e che ancora si praticano in alcune società, «servono a tradurre i momenti cruciali della vita dell'individuo nel linguaggio delle forme classiche, impersonali» in modo tale che «tutto il (loro) significato sia contenuto in grandi forme anonime», ripete Campbell. I riti di passaggio descritti da van Gennep – tutti i rituali di iniziazione, di introduzione alle cariche e simili – servivano quindi a definire l'individuo non attraverso il suo isolamento, ma attraverso l'aggregazione alla società e avevano lo scopo di confermare la fondamentale unità dell'individuo con la comunità. Ma questa funzione sociale dei riti di passaggio era anche, sempre, una funzione religiosa. Tutte le società praticavano anche i rituali di apertura a una prospettiva più ampia – cosmica, che si svela pienamente nelle feste regolate dall'astronomia rituale, nelle quali – come nel centro rituale di Stonehenge – si doveva instaurare «l'unione col cielo e col mondo sotterraneo»⁴². In questo genere di riti opera la simbologia della vita eterna: della morte rituale e della nuova nascita. Ebbene, secondo Campbell questa simbologia arcaica ha perso oggi la sua forza. Oggi non è la società che guida e salva l'eroe. Al massimo, dice Campbell, può succedere il contrario.

È pensabile che ciò si colleghi alla concezione rammentata da Campbell dei due gradi di iniziazione. «Ottenuto il primo, (l'eroe) torna come emissario del genitore, ammesso al secondo grado – con la consapevolezza che «Io e il Padre siamo uno» (*Giov. 10, 30*). Gli eroi che hanno raggiunto il secondo grado, più alto, di illuminazione sono i salvatori del mondo, le cosiddette incarnazioni divine nel senso più letterale del termine»⁴³. Campbell, come Jung, interpreta alla lettera le famose parole del salmo (*Salmo 82 (81), 6*): *Siete dei / e tutti figli dell'Altissimo*, che Gesù ripete nel corso del colloquio nel tempio di Gerusalemme (*Giov. 10, 34*). L'eroe che al secondo grado di iniziazione ha raggiunto le «verità ultime» è in grado di svolgere una funzione sotterologica. Il cerchio si chiude, «tutto lo spettacolo diventa coerente», il mito si rivela essere realmente un monomito.

Ecco perché lo schema proposto da Campbell risulta attraente e utile nell'analisi delle strutture che ricordano gli antichi scenari mitico-rituali, in particolare di quelle che mostrano le vicissitudini di un eroe. Ed ecco perché lo schema può essere utile anche, secondo

⁴² M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*. t. I: *Dall'età della pietra ai misteri elusini*, Firenze, Sansoni, 1996.

⁴³ Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit.

Masłowski, nell'analisi de *Gli avi* di Mickiewicz. Il ricercatore ha completato o, come egli stesso scrive, stabilizzato lo schema di Campbell, introducendovi tre coppie di cosiddetti *attanti* (fasci di azioni, classi di personaggi) messi assieme da Algirdas Julien Greimas ne *La sémantique structurale* del 1966, e precisamente: soggetto-oggetto, emittente-ricevente, aiutante-avversario⁴⁴. Ha quindi fatto un proprio schema delle vicissitudini dell'eroe. Come si pone questo schema in rapporto a *Gli avi*? E che cosa sono *Gli avi* per Masłowski?

L'autore parte dall'eterno problema dell'unità delle quattro parti dell'arcidramma. Propone una soluzione facile, derivante dalla banale, si direbbe, osservazione che l'unità è stata indicata dallo stesso autore nel titolo. L'unità delle quattro parti de *Gli avi* gli verrebbe dunque dalla festa degli Avi, un rituale, precisamente un rito d'iniziazione. A Masłowski però interessa il rituale definito in modo peculiare. «Lo sviluppo dell'etnologia, della storia delle religioni e dell'antropologia consente di comprendere meglio la funzione e l'importanza della ritualità per la formazione dei legami sociali. È un campo della critica molto promettente e poco esplorato. Esso consente di formulare interrogativi analitici riguardo alla struttura rituale»⁴⁵, afferma all'inizio della sua analisi de *Gli avi*. Non si tratta quindi soltanto – e non tanto – del rituale degli Avi in sé come viene rappresentato nell'opera; si tratta della funzione sociale del dramma, per l'appunto rituale, che consiste nel creare un legame sociale.

Nella II parte il poeta, adattando il rito popolare della festa dei defunti, lo innalza a metafora – festa della memoria, della metabolizzazione del passato, e così concepito ne fa una specie di matrice del discorso poetico. «Il rituale popolare, folcloristico divenuto rituale letterario, deve assicurare» ritiene Masłowski «la completezza, essere il garante dell'autonomia sociale e culturale della comunità». Stabilendo lo scambio tra i vivi e i morti libera l'energia, ovvero, come scrive Masłowski, la libido della comunità. In tal modo la festa dei defunti diviene la festa della memoria collettiva, della comunità mistica delle generazioni, una comunità alla quale viene aggregato il

⁴⁴ Cfr. A. J. Greimas, *La sémantique structurale*, Paris 1966; in it.: *Semantica strutturale: ricerca di metodo*, trad. di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1968; Roma, Meltemi, 2000.

⁴⁵ Questo brano e i seguenti: M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* [Il gesto, il simbolo e i rituali del teatro romantico polacco], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998, pp. 68, 76, 78, 71, 83, 103.

pubblico letterario/teatrale. Nella IV parte, attraverso un'ulteriore autonomizzazione del rito, grazie «all'estrapolazione dal contesto precipuamente rituale della matrice strutturale di partenza e delle sue caratteristiche fondamentali», viene creato un rituale puramente letterario/teatrale. «La comunità dei contadini viene 'sostituita' dalla comunità culturale, rappresentata potenzialmente dal pubblico (teatrale o letterario)». La profonda unità della struttura rituale della II e IV parte de *Gli avi* si esprime, secondo Masłowski, nell'iniziazione del protagonista, che viene liberato dall'amore romantico di cui è schiavo. L'iniziazione è anche il tema principale della III parte, per cui «la coerenza tra la II e la IV con la III (parte) è confermata dall'idea dell'iniziazione» che si rivela essere il principio organico dell'unità dell'opera e costituisce «l'essenza della struttura profonda dell'opera». Tuttavia nella III parte abbiamo a che fare con un rituale d'iniziazione collettiva, durante cui si compie un riorientamento della libido collettiva, un direzionamento dell'energia collettiva verso il mutamento della società, della storia, del mondo. «Dal rituale folcloristico, attraverso il rituale letterario fino al rituale teatrale e, infine, culturale: si costruisce lentamente un'originale formula di iniziazione collettiva contemporanea».

[...] In un modo o nell'altro, il protagonista della III parte de *Gli avi* arriva, secondo Masłowski, all'iniziazione superiore, l'iniziazione di secondo grado, basata «sull'interiorizzazione e personalizzazione della trascendenza»; avviene «attraverso l'identificazione (e dunque la ristrutturazione della libido) con il Cristo, l'eroe per eccellenza». In questo modo il protagonista del dramma diviene eroe culturale. I suoi passaggi gli forniscono infatti la matrice per la trasformazione spirituale, la morte e la resurrezione, la rinascita⁴⁶.

«Partecipare all'opera» (allo spettacolo de *Gli avi*), scrive Masłowski, «diventa come partecipare a un rito d'iniziazione culturale che ha una dimensione religiosa. La forma estetica prende in prestito questo processo e lo codifica». Quanto a questa forma estetica, essa è il frutto dell'intreccio complesso della forma teatrale con quella rituale, che comporta un non piccolo problema tassonomico. Masłowski propone di battezzare *Gli avi* col nome di «poema rituale», cioè di un'opera in cui si fa sentire «la poesia del rituale culturale quale è diventato qui (virtualmente) lo spettacolo teatrale». Da questa spiegazione si evince che Masłowski parte da una premessa errata su

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 110, 92, 105, 108, 245, 234, 231, 97, 108, 102, 250, 352.

quello che Mickiewicz intendeva per «poema»: chiamava «poema», come s'è detto, il libretto dell'opera lirica, mentre «spettacolo» era per lui sinonimo di dramma. Tuttavia vale la pena citare il gioco di parole creato da Masłowski sulla base della denominazione coniata. «Se sul piano letterario era possibile definire il genere de *Gli avi* con la formula 'poema rituale', in teatro l'opera diventa per forza di cose piuttosto un rituale poetico che è diventato rituale culturale». La messa in scena de *Gli avi* sarebbe un atto rituale, la sua ricezione un atto di partecipazione al rito. Secondo Masłowski l'arcidramma disegna «una sorta di teatro-rituale» che il ricercatore chiama giustamente «teatro della partecipazione».

Siamo quindi ben lontani dalle questioni puramente storico-teatrali, quali, ad esempio, se sia vero che *Gli avi* avrebbero potuto essere messi in scena al Théâtre du Cirque Olympique di Parigi. «*Gli avi* rappresentano il theatrum mundi» – dice Masłowski; ed è là che si svolgono. Quando? In tutta la storia. Il tempo-spazio vi è stato progettato in modo che gli utenti/partecipanti vorrebbero «espanderlo nell'immaginazione in una visione totale del mondo durante la sua creazione storica e metafisica»; in tal senso «il vero tempo-spazio dell'azione scenica è la consapevolezza del pubblico» o anche «la coscienza dei lettori/spettatori». Ma questa consapevolezza e queste coscienze non vanno prese in maniera piatta o statica. «Il carattere parareligioso» del dramma si manifesta nel fatto che esso disegna «una nuova antropologia della trasformazione». Ne *Gli avi* è stato iscritto «il teatro della crisi e del suo superamento, il teatro della trasformazione come modo di vivere» degli individui e di tutta la società, e dunque della trasformazione vissuta «al di fuori della sala teatrale (o della poltrona del lettore)». Per questo l'opera è profondamente religiosa. In essa e attraverso di essa nasce la nuova religiosità dei polacchi: «non istituzionale, interiorizzata e autonoma», assai più allargata e dinamicizzata nelle sue funzioni rispetto alla religiosità tradizionale.

Com'è possibile, questo? «La sequenza delle avventure dell'eroe culturale crea la matrice mitica dei significati simbolici, così come dei modelli di comportamento rituale di una data società», premette Masłowski. Grazie al «paradigma eroico» configurato ne *Gli avi* «dell'innalzamento e della divinizzazione dell'uomo» e grazie al sintagma in esso rivelato «dello sviluppo metafisico della personalità» ci siamo appropriati della matrice mitica e della sceneggiatura rituale (naturalmente di quello che qui abbiamo chiamato rituale culturale) dell'iniziazione, che consiste nella «liberazione della libido dell'ade-

pto, della sua capacità di impegnarsi e, tramite il superamento del proprio narcisismo originario, nell'assicurare il contatto con la società circostante». In tal modo la sceneggiatura dell'iniziazione è diventata la sceneggiatura del rituale «dell'autonomia culturale dei polacchi rispetto alla storia». Questo significa che «ieri oggi e domani i lettori/spettatori de *Gli avi* sono chiamati a trasformare il mondo e se stessi: a una seconda nascita». Il teatro che svolge questo genere di funzione può giustamente apparire a Masłowski piuttosto eccezionale. È un teatro religioso, ma di una religione particolare: quella artistica.

«L'attore diventa una sorta di sacerdote della funzione religiosa nazionale, della fede nazionale, e il teatro, così come sognavano i romantici, diventa un tempio della vita collettiva» – constata Masłowski. Viene in mente, qui, l'estetica inseparabile dalla teologia o identificata con essa di cui aveva scritto Jan Kott parlando del teatro giapponese *nō*; ma il cerimoniale drammatico de *Gli avi* farebbe pensare piuttosto a un'estetica escatologica. Tale estetica – scrive Masłowski – «ha conferito alla vita teatrale in Polonia un'importanza e un prestigio che essa non ha in altre culture». Grazie a *Gli avi* (e ai drammi escatologici romantici che seguono la sua via: *Kordian* e *Nieboska Komedia*) il teatro polacco è divenuto, secondo Masłowski, «il tempio della ritualizzazione culturale della storia». E questo indipendentemente dalla poetica e dalla pratica delle diverse messe in scena. Secondo lo studioso, sono le regie di Grotowski e Swinarski quelle che si sono spinte più in là in questa direzione. Ma il carattere culturale di questo rituale è forse stato messo a nudo solamente da Kantor, che in realtà non ha mai allestito l'arcidramma, ma presentando in guisa teatrale le proprie vicende personali, si è rifugiato nella matrice rituale de *Gli avi*.

Che si tratti di una benedizione o di una maledizione, comunque così deve essere. Gli inglesi hanno il loro Shakespeare, i francesi il loro Molière e i polacchi hanno Mickiewicz. E con un polacco andrà sempre in scena – hélas! – un sosia in forma di spettro.

LA DONNA: Lui!

IL GUSLARZ (Stregone, Incantatore): Viene per di qua.

LA DONNA: S'è voltato indietro, e soltanto mi ha lanciato uno sguardo solo, ah, uno soltanto... Che sguardo!

IL GUSLARZ: Il petto avea cosperso di sangue perché in quel petto vi son molte ferite: ei soffre tormenti orribili, avea mille spade nel corpo e tutte penetrarono fino all'anima. La morte appena potrà sanarlo da quelle ferite.

LA DONNA: Chi dunque lo ha trafitto di tante spade?

IL GUSLARZ: I nemici della sua nazione.

LA DONNA: In fronte avea soltanto una ferita, una soltanto e non pareva grande, pareva come una goccia nera.

IL GUSLARZ: Quella gli cagiona il dolore più atroce: io l'ho vista, io l'ho esaminata quella ferita, s'è l'è data egli stesso; e la morte non potrà guarirne.

LA DONNA: Ah, guariscilo tu gran Dio!

(*Gli avi*, parte III, sc. IX, vv. 178-195)⁴⁷

A Gardzienice, dopo la rappresentazione di *Gusta*, in una saletta adiacente il teatro, accanto al fuoco Iga Rodowicz suonava la chitarra e cantava questi versi. Cantati così, potevano anche sembrare quelli di una canzone popolare, anonima, tradizionale. La cantante era un po' come una vestale lituana custode del fuoco eterno e un po' come Joan Baez. Nel 1981 – e dopo – era una cosa che colpiva. In quegli anni nelle case si cantavano infatti le canzoni di Kelus e di Kaczmarzski⁴⁸.

5.

La sintesi di Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego* (Breve storia del teatro polacco), è un'opera di enorme erudizione e talento, ha successo tra i lettori, [...] con l'autore ancora in vita ha avuto tre edizioni e numerosi premi. Inoltre, fatto non comune da riscontrare insieme al precedente, l'opera ha ottenuto anche il più alto riconoscimento da parte degli specialisti. Tymon Terlecki, il Nestore della storia del teatro polacco, la incluse fra le tre opere di Raszewski (sono oltre trecento) che hanno fondato per sempre questa disciplina in Polonia. Jan Kott l'ha giudicata un'opera insuperabile perfino nelle discipline umanistiche affini, un classico. Il libro ha ottenuto anche l'approvazione – cosa forse ancor più rara – della gente di teatro. Tadeusz Łomnicki l'aveva salutato come il manuale che insegna a pensare il teatro.

Fin dalla prima pagina della *Breve storia del teatro polacco* il let-

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Gli Dziady*, cit., pp. 191-192.

⁴⁸ Kelus e Jacek Kaczmarzski, rispettivamente attore di cabaret e cantautore, erano nella Polonia dell'epoca i maggiori interpreti della canzone politica anti-regime.

tore ha l'impressione di avere a che fare con un'opera sopraffina: ricca di contenuto, chiara, scritta mirabilmente.

Quem quaeritis (Chi cercate?). *Jesum Nazarenum* (Gesù Nazareno).

Da queste parole, per metà recitate, per metà cantate, in accordo con un'antichissima usanza, derivata dall'antichità classica, ebbe inizio il teatro cristiano. Inizialmente era strettamente rituale. Agli occhi dei fedeli appariva una volta all'anno, la mattina di Pasqua, parlava esclusivamente il latino e solamente le parole del Vangelo, senza alcuna aggiunta esterna. Era una parte integrante della liturgia e per questo la prima fase del suo sviluppo è chiamata dagli studiosi teatro liturgico⁴⁹.

Più avanti, Raszewski descrive con concisione ed efficacia lo spettacolo *Visitazione del sepolcro*. Ai nostri tempi, fu proprio questa sequenza o un suo frammento il tema ricorrente degli spettacoli di Jerzy Grotowski. In *Apocalypsis cum figuris*, verso la fine, il discorso tra Simon Pietro e L'Innocente, presunto Cristo, che stava per essere cacciato via per sempre, veniva interrotto da due donne vestite a lutto. In silenzio, portavano in scena una bacinella e un secchio d'acqua, nel quale, alla maniera contadina, una di esse, tirando su le gonne, si lavava frettolosamente le gambe, mentre l'altra (interpretata peraltro da un attore) si dava da fare intorno: versava l'acqua nella bacinella, preparava i sandali. Si preparavano per uscire, per andare a messa o al cimitero. Infilavano i cappucci, annodavano le cinture e partivano. Curve su se stesse, se ne andavano a passettini svelti, finché all'improvviso si fermavano, quando una delle due si ricordava di dover prendere gli unguenti profumati. Come il corteo funebre quando si avvicina al cimitero, rallentavano il passo e con voci stridule intonavano «Egli conosce il dolore». Giunte alla tomba immaginaria – la loro meta – una alzava in alto un lenzuolo bianco che si srotolava fino a terra e restava immobile in questo gesto, mentre l'altra, fissando il lenzuolo, camminando lentamente sul posto, sembrava ritirarsi stupita e spaventata. La tomba era vuota. Un'improvvisazione sullo stesso argomento, risalente al periodo in cui lavorava ai non riusciti *Vangeli*, è visibile in uno dei pochi film che documentano il lavoro del Teatro Laboratorio. La scena in cui viene svolto il lenzuolo era già apparsa nel *Principe Costante*. Per Grotowski il tema del sepolcro vuoto era forse un archetipo per il suo «teatro povero».

⁴⁹ Z. Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego* [Breve storia del teatro polacco], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, p. 9.

E comunque, un'immagine preteatrale di grande forza e di struggente significato. Ma dove cadeva in realtà l'accento principale? Sull'annuncio e sul comandamento:

Colui che cercate non è qui, ma
andate in fretta
annunciate ai suoi discepoli e a Pietro
che Gesù è risorto⁵⁰.

o forse piuttosto sulla domanda: «Perché cercate tra i morti colui che è vivo?» (*Luca* 24, 5). Se fosse caduto su questa seconda domanda, sarebbe stato uno spostamento significativo. Dove vive Colui che cercano inutilmente le donne venute al sepolcro: forse nell'uomo, come archetipo, come nell'Innocente?

Nella seconda parte di *Apocalypsis cum figuris*, quella che si svolgeva a lume di candela e trasportava gli spettatori nel tempo del mito, v'erano delle citazioni dalla liturgia cattolica. Alle parole di Giuda sulla Passione dell'Agnello, buttate lì come una provocazione, tutti gli altri rispondevano immediatamente con un «Amen» a più voci – prendevano l'Innocente per le braccia, gli gettavano addosso una tovaglia bianca e lo trascinarono in mezzo, come l'agnello per la tosatura o per la morte. Intonavano l'inno *Gloria all'Altissimo e al Giusto*. Con questo canto, sempre più forte e cullante come campane, giravano in ginocchio intorno alla loro vittima, tenendo in mano delle candele dalle luci tremolanti. Simon Pietro si avvicinava all'Innocente e rumorosamente lo baciava sul collo. Il canto si tramutava in urla, infine in un forte, sprezzante belato. Con i volti trasfigurati dall'ira balzavano in piedi, si stringevano intorno all'Innocente e gli mettevano le candele sotto il naso per vederlo meglio. Improvvisamente si faceva silenzio. Lui si rigirava, supino, con le braccia buttate di lato; in prossimità della sua testa ardeva una candela abbandonata. Con voce ansante, alzando a fatica la testa, lui recitava il monologo dal *Mercoledì delle Ceneri* di Eliot a partire da «Se la parola perduta è perduta...» fino a «...sputando il nocciolo succhiato». Era la scena della cattura, del rifiuto e della crocifissione.

Non appena la testa della vittima ricadeva pesantemente sul pavimento, Simon Pietro raccoglieva con cura la candela e cerimonio-

⁵⁰ *Nawiedzenie Grobu. Visitatio sepulchri* (Secolo XII-XVI) in: *Dramaty staropolskie. Antologia* [Drammi polacchi antichi. Antologia], a c. di J. Lewanski, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.

samente la spostava altrove, intonando la Messa: «In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti». Lazzaro gli rispondeva come un chierichetto. Alle parole «Sequentia sancto Evangelii secundum...» Simon Pietro si fermava e poi, come fosse il vangelo preannunciato, riprendeva con le accuse del Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamazov*. Nell'ultima scena dello spettacolo, quando le due donne erano uscite di scena e Simon Pietro si trovava a tu per tu con l'Innocente, di nuovo gli si rivolgeva come il Grande Inquisitore, stavolta svelando il segreto: «Da tempo ormai non siamo più con te, ma con un altro, da più di dieci secoli». Alla conclusione di quest'ultima disputa era l'Innocente a rivolgersi alla liturgia: in ginocchio, cantava la lamentazione *Cogitavit Dominus dissipare*. La sua voce tremolante, che risuonava in tutto il corpo, aumentava di potenza nella sala vuota. Nello stesso tempo Simon Pietro, senza distogliere mai lo sguardo dall'Innocente, spegneva furtivamente, una dopo l'altra, le candele. Sia l'ultimo canto dell'Innocente che lo spegnere le candele si richiamavano al Mattutino Oscuro, un rito che ha fama di essere uno dei più vecchi del cristianesimo, ancor oggi celebrato in poche chiese il Venerdì Santo prima dell'alba.

Tuttavia gli spettacoli del Laboratorio, nei quali venivano parafrasati il teatro liturgico e la stessa liturgia, non erano spettacoli di chiesa. Se arrivavano all'apoteosi, utilizzavano la derisione, come il *risus paschalis* medievale; erano problematici. (Il Primate Wyszyński bollò *Apocalypsis cum figuris* come una nefandezza che gli stessi spettatori polacchi, sedendo e sputando, definiscono una vera porcata). Grotowski e il suo teatro di ricerca avevano invaso pericolosamente il terreno riservato al culto, perfino camuffando *La visitazione al sepolcro*, la più antica tradizione teatrale polacca.

Raszewski questo non lo accettava, superava la sua soglia di tolleranza. Egli riteneva che dalla prima rappresentazione a Wroclaw del *Principe Costante*, negli spettacoli del Teatro Laboratorio erano prevalse tendenze settarie, che misero al mondo quelle allucinazioni (venne subito citata questa definizione di *Apocalypsis*), dunque: fandonie, vaneggiamenti «dal sapore di messa nera»⁵¹ – scrisse nel suo *Raptularz* (Cronaca manoscritta).

[...] Dunque, la storia del teatro inizia in Polonia nel tredicesimo secolo dal teatro liturgico.

⁵¹ Z. Raszewski, *Z Raptularza. Grotowski* [Dalle cronache manoscritte. Grotowski], in «Dialog», 1993, 7, p. 102.

Ma non la storia degli spettacoli. Questa potrebbe essere introdotta da altre parole. Il volgo le cantava in segreto ancora nel tardo medioevo nel giorno della Discesa dello Spirito Santo.

Non sto dicendo, qui, nessuna eresia. Ripeto solo, seguendo Julian Lewanski, una verità piuttosto evidente, e cioè che gli spettacoli liturgici, in parte, come egli stesso sottolinea, «parateatrali»⁵², rappresentarono la risposta della chiesa al teatro dei giocolieri e alle «rappresentazioni derivanti ancora dalla ritualità pagana». Per fare un confronto: le più recenti sintesi storico-letterarie sul medioevo, pubblicate in Polonia negli anni Novanta, cominciano, secondo l'uso invalso, dalla creatività orale. Ma fino a noi non sono giunti documenti di alcun genere sulla creatività della parola, così come sugli spettacoli, nel periodo precedente il battesimo della nazione. La storia della cultura è dunque costretta a formulare delle ipotesi. Il più delle volte lo fa in base a fonti indirette, ai documenti ecclesiastici che presentano i fatti conformemente all'interpretazione cristiana. Oppure sulla base del confronto: sia folcloristico che antropologico. Viene semplicemente dato per certo che nelle antiche tribù polacche dovevano essere comparsi certi fenomeni, così come in tutte le altre tribù, rileva Tadeusz Wilczak, anche quelle primitive, in tutto il mondo. Ma nonostante il carattere ipotetico di qualsiasi ricostruzione (Teresa Michałowska inizia ogni capoverso da «si presume», «si ipotizza», «si ritiene») le origini precristiane della letteratura non vengono più ignorate. La stessa cosa può, e forse dovrebbe accadere nel campo degli spettacoli.

6.

La parola protoslava **dědъ* è molto antica. Lo si vede nella sua morfologia: il raddoppio della consonante iniziale (completa nel dialettale *dědě*, nel serbo-croato *djede*, nello sloveno e nel macedone *de-de*) è tipica delle parole del linguaggio infantile, come «mamma», «papà», «nonno». Storicamente deriva dall'indoeuropeo **dhǵh₂dʰ(ǵ)* che indicava i membri della famiglia più anziani. Un suo corrispondente preciso è il lettone *dēds*, uomo vecchio; si può anche paragonare al lituano *dede/dedis* – zio, persona di una certa età, al greco *tētbe* – nonna, *tēthis* – zia; al tedesco dialettale *deite/teite*, allo svizzero

⁵² J. Lewanski, *W teatrach staropolskich* [Nei teatri antichi polacchi], introduzione a *Dramaty staropolskie. Antologia*, cit.

dāddi – padre, vecchio; al turco *dādā* – nonno, papà. In protoslavo **dědъ* indicava un uomo anziano che occupava un posto d'onore in famiglia, soprattutto il nonno, forse anche lo zio (del padre o della madre) e forse anche il suocero, e perciò era usato come un titolo di cortesia in genere nei confronti dei membri più anziani della famiglia. (Nel suo *Vocabolario dei gerghi polacchi* tra venti significati diversi cita anche «*Dziad* = chi fa il discorso, l'oratore nel rito nuziale»). Da questo significato più ampio sono poi derivati tra gli slavi del sud i titoli ecclesiastici: nel XIV-XV secolo in Bosnia *djed* è il capo della chiesa dei Bogomili, la stessa parola serbo-croata ha conservato il significato di sacerdote ortodosso, pope o monaco; nel XIV sec. in mediobulgaro *dědъ* è il vescovo. Nello stesso contesto vanno visti certi significati rilevati tra gli slavi orientali e occidentali: per i vecchi credenti russi degli Urali *dieduska* è chi svolge le funzioni sacerdotali, il plurale *zědy* della parlata della bassa Lusazia indica i pastori e i magi che rendono omaggio a Gesù bambino.

In polacco i significati si sono stratificati. Il *Dizionario del polacco antico* rileva dalla fine del quattordicesimo secolo il significato di nonno (*dzad, dzadi* – nella formula di un giuramento giudiziario del 1393). Dal quindicesimo secolo si rileva il significato avo (*awum et praeawum al. dzadow, in una annotazione giudiziaria del 1446; starczow uel starych oczczow, sc. dzadow, pradzadow* nel piccolo vocabolario del diritto di Magdeburgo). Ed è proprio questo significato più ampio che si trova in Kochanowski: *zacne plemię dziadów* [onorabile stirpe degli avi] (nei *Canti*) e *slawne dziady* [i famosi avi] (nelle *Memorie di Janów in Tęczyn*) Nel sedicesimo secolo si rileva un terzo significato: *vecchio, uomo anziano* – in Rej, Kochanowski, che ha anche usato (nelle *Frasche*) l'espressione *trzystoletnie dziady* (vecchi di trecento anni), vale a dire persone molto anziane. Nel sedicesimo secolo si rileva il significato mendicante, persona vecchia e povera, invalida. Quest'ultimo significato appare nei dialettali russo *died*-mendicante, vecchio mendicante, e bielorusso *dzied* – mendicante, ma al tempo stesso i due termini indicano un ciarlatano.

Al plurale il protoslavo **dědi* indica gli avi, in conformità col significato del termine slavo ecclesiastico antico *dědъ*.

Non stupisce allora che il secondo significato di *dedъ* sia spirito – sottinteso spirito dell'avo. Questo significato del termine è ampiamente comprovato presso gli slavi orientali e occidentali. Una serie molto interessante è formata dai significati del plurale ucraino *didy*: dapprima semplicemente avi, poi, nell'uso comune, le ombre che scendono negli angoli della stanza al tramonto, infine il giorno del ri-

cordo dei defunti. Il ceco *děd* e *dědek* (l'ipocoristico protoslavo **dědъkъ*) è la divinità domestica. In slovacco il plurale *dedkovia* (diminutivo protoslavo **dědъko*, dall'ipocoristico **dědo*) vuol dire la stessa cosa, nonché gli spiriti degli avi o i numi tutelari della casa. Il russo dialettale *dieduszko* è ancora semplicemente lo spiritello della casa, ma il più comunemente usato *dieduszka* (ipocoristici protoslavi **dědušъko* e **dědušъka*) è lo spirito della casa, folletto e localmente (a Voronez) demonio.

Quest'ultimo significato diventa preminente nell'uso dialettale dei termini *died*, demonio, spirito della casa, *diedka* (diminutivo protoslavo **dědъka* dall'ipocoristico **děda*) diavolo, demonio, spirito domestico, infine: *diedko* – demonio, spirito domestico. I corrispondenti di quest'ultimo – l'ucraino antico *dědko* e l'ucraino *didko* – indicano già semplicemente il demonio, il diavolo, forza malvagia. Il *dziad* kasciubo è uno spirito malvagio che si usa per spaventare i bambini, probabilmente in precedenza demone domestico. Karłowicz ritiene che il plurale *dziadzi* delle parlate polacche sia un eufemismo per diavoli. Nella parlata della bassa Lusazia i *zēdki* notturni sono gli gnomi, nei dialetti russi *dieduszka lesnoj* è lo spiritello del bosco, *diedia bolsoj*, *lesnoj diedia* è il diavolo del bosco.

Dal significato di spirito, demone, deriva il plurale paleoslavo **dědi* che indica varie cerimonie rituali, certamente legate al culto degli avi, presso gli slavi orientali indica il rituale per celebrare gli avi defunti. Nella Russia nord-occidentale (Pskov, Smoleńsk) *diedý* un rituale per celebrare i morti, il giorno dei defunti; il bielorusso *dziady* è il rituale per celebrare i morti, il giorno di memoria dei defunti; *dziadowaja niadziela* è la settimana di carnevale nella quale cade il giorno di ricordo dei morti. Proprio dal bielorusso deriva in Lituania il polacco *dziady* come «nome delle celebrazioni svolte in ricordo degli avi, cioè in generale degli antenati defunti» – come scriveva Mickiewicz nella cosiddetta *Przedmowa* (Prefazione) alla II parte del suo dramma. La «festa dei defunti e dell'evocazione degli spiriti»⁵³, chiariva nell'introduzione all'edizione della versione francese delle parti II e III.

Nella *Lezione XVI* il poeta dice: «Sappiamo dalla storia e dalla mitologia che il culto degli spiriti costituiva una parte importante

⁵³ A. Mickiewicz, *Dziady*, in *Dzieła* [Opere], ediz. cit., t. III, *Dramaty* [Drammi], a c. di Z. Stefanowska, Warszawa 1995, p.13; (*O poemacie «Dziady»*) [Sul poema «Gli avi»], trad. di A. Górski, ivi, t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne* [Prosa artistica e scritti critici], a c. di Z. Dokurno, Warszawa 1996, pp. 194-195.

della religione slava: ancora ai nostri giorni là vengono evocati gli spiriti dei morti, e di tutte le feste slave la più grande, la più solenne era la festa dei morti».

Ma il poeta l'ha visto guardando da lontano. Zofia Stefanowska si richiama alla documentazione raccolta da Waclaw Kubiak sui banchetti dei defunti, tratta dalle relazioni dei viaggiatori che descrivevano le usanze dei popoli esotici, e le indica come fonti finora non apprezzate della II parte de *Gli avi*. Scriveva: «era necessaria la conoscenza dei costumi esotici per scoprirne di simili nel proprio circondario. Infatti, erano proprio le notizie sui rituali pagani d'oltremare a svolgere (per i romantici) la funzione di un programma di ricerca sul proprio terreno. Bisognava sapere quali erano in generale le usanze dei pagani per scoprire i resti della ritualità pagana nel vicinato»⁵⁴. Tutto ciò, ovviamente, poggiava sul convincimento che il folclore fosse ovunque simile, perché universale come lo stato di natura. Quindi quel programma non si limitava a una raccolta etnografica: esso postulava la ricerca dell'universalità della natura umana e così preannunciava l'antropologia.

Un ruolo di grande significato nel processo di comprensione di un testo – l'hanno notato i comparatisti – è svolto dalla traduzione. Goethe è riuscito a capire il proprio *Faust* – lo rammenta René Etiemble – soltanto dopo aver letto la traduzione di Nerval. Anche l'antropologo compie sempre una traduzione, come confessa Clifford Geertz; trascrive, interpreta un testo tramite un altro testo. In Polonia questa formula è ricordata nella versione uscita dalla penna di Jan Kott, quando ha scritto sull'*Amleto* incompiuto di Swinarski: un testo si strofina a un altro testo ed ecco che questo si apre. È qualcosa che la gente di teatro dovrebbe capire bene, perché è il modo in cui si aprono sia il testo che l'attore.

⁵⁴ Z. Stefanowska, recensione di *W kalinowym lesie* [Nel bosco di viburni] di Czesław Hernas, in «Pamiętnik Literacki», 1967, 1-2, p. 607.