

Marina Fabbri

SUA EMINENZA LUDWIK FLASZEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Vedi nota 3.

⁷ *Ibidem*.

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

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

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

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

Flaszen continuò negli anni Novanta e Duemila a frequentare Paler-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

