

Ludwik Flaszen

1959 - DUE RECENSIONI

[*Due recensioni di Ludwik Flaszen a due spettacoli di Jerzy Grotowski, nel 1959, prima che Flaszen venisse chiamato a dirigere il teatrino di Opole e associasse Grotowski alla propria direzione. Entrambe le recensioni (a Zio Vanja e a Le sedie) sono state raccolte nel volume di Ludwik Flaszen Czechow nowoczesny – i co z tego wyszło, in Teatr skazany na magię (Il teatro condannato alla magia), Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.*]

1. Un Čechov moderno – e quel che ne è venuto fuori¹

Il regista Jerzy Grotowski, nel programma di *Zio Vanja*, riccamente illustrato da capolavori dell'arte mondiale e impreziosito da suoi densi scritti, ci comunica: «Il teatro creativo costruisce il proprio autonomo risultato, artistico, sul terreno della letteratura... Desidera diventare un'arte creativa, sul terreno del dramma». Anche se continuo a non capire cosa c'entrino con questo la Nike di Samotracia e Monna Lisa, io grido: giusto! giusto! Lo grido così come in questa sede ho già difeso i cosiddetti allestimenti creativi del teatro di Nowa Huta. E ho perfino giustificato le pratiche da banditi del Teatro 38.

Facciano quel che credono, del testo, i registi, visto che l'autore non si oppone, e che – per comprensibili motivi – ancor meno possono opporsi i classici! Che buttino via anche la metà del testo, e l'altra la cambino radicalmente. Non si mette un limite all'invenzione, ma solo a

¹ Antoni Čecov, *Wujaszek Wania* (Zio Vanja). Traduzione: Lidia Słomczyńska. Cracovia, Teatr Kameralny. Prima rappresentazione: 14 marzo 1959. Allestimento e regia: Jerzy Grotowski. Scenografia: Julitta Fedorowicz. Musica: Adam Kaczyński. La recensione di Flaszen allo spettacolo di Grotowski era originariamente apparsa nell'«Echo Krakowa», n. 99, 1959. Ora in Ludwik Flaszen, *Czechow nowoczesny – i co z tego wyszło*, in *Teatr skazany na magię* (Il teatro condannato alla magia), Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983, pp. 69-72.

una piccola condizione: che tutta questa chirurgia sia ripagata dal risultato finale. Che dagli autori viventi si facciano emergere le loro potenzialità, e che a quelli riesumati venga nuovamente dato un vivo colorito. Crediamo che i classici abbiano scritto di noi, per noi personalmente, con lungimirante pensiero. Basta guardare, ed ecco qui uno come Čechov, o come Shakespeare, richiamato dagli applausi tuonanti della platea, che si inchina sorridente al pubblico e bacia la mano alla prima attrice. Poi si potrà andare a bere vodka tutti insieme.

Dopo lo spettacolo cracoviano di *Zio Vanja* non poteva succedere niente del genere. Anton Čechov non è venuto alla prima. E se anche vi si fosse recato, dopo non sarebbe venuto a bere con noi. Avrebbe declinato cortesemente l'invito adducendo la scusa d'una nevralgia o d'un'emicrania.

Grotowski voleva mostrare un Čechov contemporaneo, che parlasse direttamente allo spettatore, senza i costumi della sua epoca e del suo paese. Lo ha dunque alleggerito – per quanto possibile – di ogni colore locale russo, e così facendo intendeva raggiungere valori umani universali. Ha sfumato – per quanto era possibile – i colori dell'epoca, volendo così sottolineare l'attualità atemporale dell'azione rappresentata. Ha realizzato, insomma, la prima condizione della «modernità» teatrale: una forma non legata a una riproduzione realistica della vita. Ma non è abbastanza. Perché nei personaggi niente più del temperamento viene associato a un paese d'origine; perché niente testimonia così di un'epoca come un modo di sentire, come un certo tipo di lirismo; perché un carattere davvero universale lo possiedono soltanto le alte sfere della ragione. Grotowski ha privato i protagonisti, per quanto ha potuto, di temperamento; li ha privati del fascino dei sentimenti e del lirismo. In questo modo ha ottenuto la seconda condizione della «modernità» teatrale: la disciplina mentale, estranea a ogni filosofia dello stato d'animo e della «reviviscenza».

I protagonisti non hanno dunque caratteristiche. Sono invece portatori di atteggiamenti puri, pre-confezionati rispetto alla vita quotidianamente vissuta. Una vera *crème de la crème* intellettuale! E così Astroy, rivolto agli spettatori, profferisce, serissimo, le sue chiacchiere sui benefici derivanti dal rimboschimento del distretto: non è che per caso nello spettacolo ci ha messo lo zampino la Lega di Difesa della Natura? E zio Vanja si convince che è solo il lavoro a dare senso alla vita. Prega e lavora.

Sebbene Čechov a volte abbia il sapore della nobile ingenuità ottocentesca, dubito però che possa essere così tanto ingenuo. Queste idee generiche non sono espressione del pensiero dell'autore – anche

se lui, nel suo modo malinconico e sorridente, simpatizza con loro. Sono parte della caratterizzazione dei personaggi; si giustificano solo nelle loro particolari condizioni.

Di certo zio Vanja ha ragione, e si ribella giustamente al suo destino. Non solo ha sgobbato per tutta la vita per un tizio indegno del suo sacrificio, ma ora per di più il tizio tenta di togliergli il tetto che ha sopra la testa. Ma queste sono ovvietà morali. La grandezza di questo ruolo poggia non sul pathos ribelle, ma sul fatto che, rivendicando i propri diritti, zio Vanja è teneramente ridicolo, addirittura pietoso. Perfino nella rivolta, quando, rinunciando alla sua eterna sottomissione, conquista un'occasione di grandezza, perfino allora resta il solito fallito. Finge la testa alta, va all'attacco. Sostiene che se non fosse stato a servizio del professore, sarebbe diventato Schopenhauer, Dostoevskij; quando poi per disperazione spara al professore, non solo lo manca, ma in più grida «pif-paf». No, zio Vanja non sarebbe mai diventato Dostoevskij. Ma attraverso il circolo vizioso delle umiliazioni in cui oltretutto si imprigiona da solo, attraverso quella tragicommedia di dignità disonorata, è sicuramente uno dei personaggi dell'autore di *Memorie dal sottosuolo*.

Grotowski, a cui soprattutto sta a cuore la lotta tra i personaggi, vede il suo Vanja quasi pateticamente, in un'aureola di grandezza ribelle. Alla ricerca di un Čechov moderno, concepisce il ruolo principale in accordo con quei commentatori che non la smettono di accollarsi professionalmente il compito di tirare per le orecchie, nei capolavori, ogni sorta di pensieri positivi...

Il Čechov di Grotowski è convenzionale e disciplinato, e anche intellettuale. Dopo che è stato liquidato il dettaglio naturalistico, dopo che sono stati fatti sbiadire gli stati d'animo e le «reviviscenze», dopo tutta questa chirurgia moderna, Čechov non è più un vivisezionatore d'anime modernista. In compenso, diventa un giovane istitutore di campagna, di epoca positivista.

Allo *Zio Vanja* di Cracovia manca soltanto una virtù del codice di «modernità»: la distanza. E il comune senso dell'umorismo. Abbasso questo e quello! Abbasso tutto! Via tutta la struttura cecoviana! Qui si tratta di pensiero! Spinto dal potente diktat registico verso le alte battaglie del puro intelletto, mi sono ritrovato pieno di nostalgia, ecco, la nostalgia di sentir suonare ancora un po' la chitarra, con la luna che splende e l'anima che piange...

Perché Čechov bisogna interpretarlo come si deve. Oppure è meglio non interpretarlo.

2. *Un fiasco o il bisogno di gioia*²

Nomen omen – hanno commentato i maligni dopo la prima delle *Sedie* di Ionesco al cracoviano Teatro di Poesia. Alla prima il teatro era pieno, ma la reazione della platea, diversa dal solito, non prometteva nulla di buono. Normalmente un fiasco viene annunciato da applausi brevi e misurati. Qui, invece, applaudevano tutti: dall'appassionato di teatro riconoscente, a cui dispiace di non aver gradito tanto quanto avrebbe voluto; fino al più insistente degli sciacalli, che con due sobri applausetti manifesta la propria indulgenza, che gli viene da una superiore conoscenza dell'arte scenica.

Alle *Sedie* il pubblico si è diviso decisamente in due campi opposti. Gli uni applaudevano freneticamente – lo sappia, finalmente, la marmaglia adusa a mezzucci antiquati che qui si trova invece davanti all'apparizione del teatro moderno! Gli altri, si son messi le mani sotto le cosce, e si guardavano intorno con facce di pietra, attenti a non lasciar trasparire il minimo entusiasmo – miracoli non se ne fanno, signori, se ne sono già viste parecchie di queste vostre modernità che fanno un buco nell'acqua!

Questa volta, però, c'era anche un terzo tipo di spettatori. Quelli che né applaudevano, né nascondevano ostentatamente le mani: se ne andavano, senza aspettare la fine.

Nel corso delle repliche seguenti, è successo che la più folta tra le categorie del pubblico era quella che non c'era. *Nomen omen!* Gli attori hanno recitato in mezzo alle sedie. La platea era un diretto prolungamento del palcoscenico. In questa maniera singolare si era raggiunto uno dei principi fondanti del teatro moderno.

Ma perché la gente non va a vedere *Le sedie*? Per la canicola? Certo: smorza il desiderio di andare a teatro. E tuttavia, in quello stesso clima in cui al Teatro di Poesia le sedie sulla scena e le sedie in platea fungevano da spettatori immaginari, a vedere le bazzecole de *I rusteghi* al Teatro Słowacki³ si divertivano in massa. Eppure gli

² Eugène Ionesco, *Krzęsta* (Le sedie). Traduzione Maria Bechcycz-Rudnicka e Konrad Eberhardt. Cracovia, Teatro Stary «Helena Modrzejewska». Prima rappresentazione: 29 giugno 1957. Regia: Jerzy Grotowski, Aleksandra Mianowska. Scenografia: Wojciech Krakowski. Musica: Adam Kaczyński. La recensione di Flaszen allo spettacolo di Grotowski era originariamente apparsa nel «Przegląd Kulturalny», n. 33, 1957. Ora in *Ivi*, pp. 49-54.

³ Si tratta dell'allestimento di Karol Frycz della commedia di Goldoni, andato in scena il 19 maggio 1957.

esperti dovrebbero sapere che non c'è miglior rifugio dal calore e dall'afa di una sala teatrale vuota.

Una convenzione difficile? Inaccessibile? Avanguardia? Sicuramente. Il linguaggio scenico di Ionesco non è un linguaggio semplice. Il nostro pubblico accetta sia il comune realismo, basato sull'esperienza di vita, sia la poeticità, che restituisce la verità sotto maschere nobilitanti. La lingua di Ionesco non è né l'uno né l'altra. È grigia come il comune realismo, ma i suoi legami logici sono estranei alla logica della quotidianità. È come un tavolo a cui avessero segato le gambe, le gambe non ci sono più, ma il tavolo riesce a rimanere sollevato per aria. Non contiene nemmeno la poeticità alla quale s'è abituato il nostro spettatore. È una lingua secca, scolorita, ascetica, priva di immagini sfolgoranti e di fragori di intonazione.

Eppure la «modernità», sebbene incomprensibile ed estranea al nostro borghesuccio teatrale, lo alletta e lo provoca. Il borghesuccio scrolla le spalle, s'arrabbia, infine strizza l'occhio dando a intendere che sa che è un bidone, ma che lui sta apposta allo scherzo, e viene a teatro perché non può non venire, come va l'assassino sul luogo del delitto. La pièce è incomprensibile, elitaria, avvolta da una nebbiolina di snobismo da Europa occidentale, quindi fomenta i suoi complessi teatrali. Lui si difende con l'avversione e lo scherno – ma deve manifestare la propria avversione e il proprio scherno; per questo non ignora.

Ma Ionesco porta con sé ancora ulteriori attrazioni. Il borghesuccio ama il macabro, gli piace che gli si strapazzino i nervi. È ormai talmente sofisticato che un dramma troppo cruento lo fa ridere. Ma che dire del macabro perverso e discreto? È proprio questo il macabro che mostra Ionesco. Mostra i fantasmi. Forse non del tutto fantasmi veri e propri, ma qualcosa di simile. Conversazioni con l'invisibile, saper mettersi in relazione con l'invisibile: questo sì che davvero fa venire i brividi. Molto di più dei bonari fantasmi dei vecchi tempi, quelli col lenzuolo bianco e le occhiaie da scheletri. Questi è sicuro che non esistono, mentre con l'invisibile non si sa mai. Ma qui neanche i fantasmi sono bastati, o gli spiriti invisibili!

E non è servito che fosse uno spettacolo buono. Nemmeno la recitazione dei due interpreti – H. Gallowa e J. Nowak –, una recitazione assorta, di grande esperienza tecnica, a volte perfino concertistica. Un fiasco simile Cracovia non l'aveva visto da molto. Dai tempi delle prime pizze socio-realiste. Ma almeno allora si spedivano a teatro i battaglioni dell'SP! Oggi invece c'è la democratizzazione e a teatro non si spedisce nessuno⁴.

⁴ Riferimento all'organizzazione paramilitare Szuzba Pokoju (SP), ovvero Vo-

E da dove viene questo fiasco senza precedenti? Non solo il borghesuccio, non solo il «grigio spettatore», non solo lo snob scappano dalle *Sedie*. Se non fosse per la curiosità, per il senso del dovere culturale, fuggirebbe perfino il conoscitore, il vero appassionato, l'autentico amante del teatro. No, veramente è una cosa impossibile da sopportare!

Due vecchi riflettono sul senso della propria esistenza. Il senso ultimo. Il loro passato è stato inutile, non hanno fatto nulla di grande, nulla che avrebbe potuto giustificare la loro vita. Il loro passato è fatto di occasioni perdute, possibilità gettate al vento. Ed ecco che il vecchio scopre la propria Grande Vocazione: annuncia al mondo la suprema verità. Si radunano gli ospiti per ascoltarlo. Ah, scusate, non gli ospiti, i fantasmi degli ospiti. Tutti aspettando l'Oratore, che dovrà riferire, da parte del vecchio, la sua suprema verità. Nel momento dell'apoteosi, mentre la sala tratteneva il respiro, aspettando l'apparizione, i vecchi, avendo affidato all'Oratore il senso della loro vocazione, si suicidano. Non bastava che l'uditorio fosse fatto di fantasmi; non bastava che l'Oratore si rivelasse un muto farfugliante; ci voleva anche che la verità annunciata da lui con un gessetto sulla lavagna non significasse nulla al di là di un farneticare sulla felicità elementare degli uomini espresso in simboli.

L'illusione si sovrappone all'illusione e incita all'illusione. Con tutta la dialettica dei contrari, in cui una finzione smaschera quella successiva e così via forse fino all'infinito, una situazione talmente disperata che non resta che sedere e piangere! Mi ricorda i famosi versi di Leśmian sui «due miserelli»:

Vollero amarsi i miseri oltre la fossa nera
 ma l'amore era morto, l'amore non c'era.
 Tardi s'inginocchiarono al proprio fato rio
 per pregare per tutto, ma non c'era più Dio.
 E a stento ancora giunsero a fine primavera
 per tornar sulla terra – ma più il mondo non c'era⁵.

Negli anni della rottura tra la realtà e la parola, negli anni dell'arte pastorale che nascondeva sotto false tinte la minaccia della vita,

lontani della Pace, i cui «battaglioni» appunto venivano mandati a riempire i teatri in occasione degli spettacoli di propaganda [N.d.T.].

⁵ Bolesław Leśmian, *Łąka* (Il prato), Warszawa, J. Mortkowicz, 1920, trad. it. di Valeria Rossella, in *Polonia tra passato e futuro. Percorsi di cultura contemporanea*, a cura di Krystyna Jaworska, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 240.

desideravamo la verità, a ogni costo. Salutavamo come un'apparizione ogni macchia più scura nel quadro, in mezzo ai brontolii irati dei bonzi, che intuivano che il più esile rivolo di verità avrebbe finito per gonfiarsi in un torrente impetuoso. Ci soffocavano di liquirizia, e noi bramavamo il pane nero e la senape; nutriti di luce illusoria, invocavamo la vera oscurità. Accerchiati dall'ottimismo ufficiale, invocavamo il diritto al pessimismo.

E ora eccolo, il pessimismo. Sulla stampa non incontri un articolo che non sia intriso di disperazione. Non trovi una poesia da cui non emani sconforto, né una riga di prosa che non sia vibrante di amarezza, di dubbio, di scoramento. La stessa tristezza spira dai palcoscenici dei teatri. Ma Ionesco con la sua dialettica dei contrari batte ogni record. Si oppone agli ideologi e alla natura, alla grande azione e al piccolo calore del cuore umano.

E quando possiamo ubriacarci a volontà dell'essenza stessa del pessimismo, cominciamo a dubitare di poterci permettere il pessimismo totale. È valore ausiliario, non fondamentale. Se fosse altrimenti ci sarebbero più suicidi che nuovi nati. Il pessimismo può essere usato come uno strumento per sognare qualcosa di meglio. Si è pessimisti solo in relazione a qualcosa, contro qualcosa e per qualcosa. Dostoevskij ha strappato all'uomo tutte le maschere, ha denudato fino in fondo la sua piccolezza, per scoprire in lui la nostalgia di semplici verità evangeliche. Byron, legislatore del pessimismo di un'intera epoca, morì combattendo per la libertà in Grecia.

Esiste anche un altro pessimismo: il pessimismo di lusso. Assale l'arte nei periodi di prosperità. Nei salotti raffinati a un cenno convenuto si spengono le luci. Tace la musica, la folla, colorata e satolla, siede addosso ai muri. Nel mezzo entra l'artista, getta via il frac e con la camicia sbottonata, con lo sguardo infuocato comincia a celebrare i suoi misteri. È una bugia – grida – che la vita abbia senso! Ballate, vi divertite, e non sapete che i vostri begli abiti stanno appesi su scheletri. Il nulla vi aspetta oltre la soglia di questa sala! Un brivido di paura attraversa la folla. Si accendono le luci. La festa continua e anche l'artista si diverte. L'attimo di terrore fa molto bene per continuare a digerire la prosperità.

Questo pessimismo occidentale è di lusso, oh, se è di lusso! Quello spettatore, uscendo dallo spettacolo di Ionesco, avverte alcune differenze fra il teatro e la vita. Ha vissuto il terrore, ma non ne è sopraffatto. Un po' lo ha fatto pensare, un po' si è divertito con queste paure; può dormire tranquillo, non va ancora così male.

Noi usciamo dal teatro nel grigio crepuscolo polacco. Sui mar-

ciapiedi sporchi frusciano i nostri passi, le grida degli ubriachi non ci lasciano pensare. Questa strada non invita a distinguere il teatro dalla vita. Il tono di Ionesco perdura oltre la soglia della sala teatrale. Ah, è vero, non ce la possiamo permettere questa disperazione nell'arte. Non possiamo.

Durante lo spettacolo delle *Sedie* proviamo un improvviso, peccaminoso bisogno di gioia. Scappare dalla sala buia, immergersi nei colori del mondo, nell'allegria della folla, nel chiasso delle orchestre! Credere che due più due fa quattro, e che da questa fede scaturisce la speranza. No, decisamente il teatro dovrebbe essere qualcos'altro dalla vita che ci circonda. Come ha scritto il poeta? «I boschi gioiosi, in cui ci conduce Shakespeare...»⁶.

(© Traduzione di Marina Fabbri)

⁶ Sono versi dell'ultima poesia della raccolta *A Varsavia* di Czesław Miłosz.