



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

*Laurea Honoris Causa*

*LAUDATIO DI*

*LUDWIK FLASZEN*

*Prof. FRANCO PERRELLI*

*Aula Magna del Rettorato  
10 ottobre 2014*



Magnifico Rettore, illustre laudando, colleghi, studenti e amici,

è un piccolo paradosso che, per motivi squisitamente burocratici, si sia potuta attribuire a Ludwik Flaszen la laurea *honoris causa* in “Culture moderne comparate”, piuttosto che in teatro o spettacolo, essendo il nostro illustre ospite – come ha riconosciuto un importante regista contemporaneo, Eugenio Barba – «uno dei protagonisti del teatro del Novecento». Si tratta però di un paradosso proficuo, che ci permette forse di capire più a fondo l'essenza e l'importanza della sua *opera*, scritta, teatrale e – come sto per sviluppare – anche esistenziale.

In realtà, l'uomo di teatro Flaszen comincia come critico e scrittore. Già in pieno stalinismo, nel 1951-52, in una Polonia a sovranità limitata, con il saggio *Il nuovo Zoilo o dello schematismo*, Ludwik Flaszen tirava una sassata ai dogmi del realismo socialista, subito qualificandosi come intellettuale inquieto e severo. Nel 1954-55, nei significativi anni di pubblicazione del *Disgelo* di Ilja Erenburg, Flaszen torna alla carica con un nuovo contributo critico *Sulla difficile arte di vomitare*, focalizzato sul rapporto intellettuale-tirannide.

Il «vuoto» e la «paura» che si fanno «sostanza» dell'uomo schiacciato dall'assolutismo è un tema che riapparirà, del resto, con insistenza nelle pagine del suo libro più importante e noto anche in Occidente, *Il chirografo* del 1971-74 (che ingloba parti di un volume sequestrato nel 1958, *La testa e il muro*). Il titolo diabolico del *Chirografo* – allineato alla sequenza dei titoli dei saggi che abbiamo sin qui menzionato – credo possa far intuire il carattere graffiante, penetrante, sulfureo e insieme disilluso dello scrittore Flaszen. Un autore che sviluppa il suo pensiero con uno stile allusivo, parco e denso, immancabilmente illuminato dai bagliori dell'ironia, e che – come ha notato ancora Eugenio Barba – «pesa le parole e ci obbliga a soppesarle a lungo». Flaszen, insomma, «appartiene a quella specie di scrittori che mettono al lavoro il lettore, che vogliono essere catturati dalla sua riflessione, non catturarlo».

Una razza intellettuale difficile, per niente usa a inseguire il successo, la moda; a produrre smodatamente, se mai a coltivare una sorta di peculiare, semivisibile, ma influente lateralità critica. Lo stesso atteggiamento che Ludwik Flaszen terrà nel corso della sua lunga e significativa militanza teatrale, che ha comunque un avvio abbastanza clamoroso.

Infatti, dopo un'esperienza di *dramaturg* al Teatro Slowacki, nel 1957, Flaszen ha il privilegio di succedere a Slawomir Mrozek come critico teatrale in un quotidiano di Cracovia, dove continuerà a battersi per le ragioni dell'avanguardia, contrastando il grigio realismo di regime, soprattutto rifacendosi alla lezione di chi, nei primi decenni del secolo, aveva futuristicamente fatto esplodere le convenzioni artistiche. Diventato un vero e proprio «Robespierre» della critica, in un clima in cui alle *querelles* estetiche – c'è da presumere – erano preferiti gli ottusi accomodamenti ideologici, neanche un giovane e brillante regista ai suoi esordi come Jerzy Grotowski, affrontando *Zio Vanja* di Cechov, era sfuggito ai suoi strali: «Incalzato dalla spinta travolgente del regista» – recensiva un perfido Flaszen – «verso alti cimenti d'intellettualismo puro, avevo voglia di qualcuno che suonasse la chitarra, del chiaro di luna, di qualcosa che illanguidisse l'anima... Se mettete in scena Cechov, fatelo come si deve. O non fatelo per niente».

Dopo una simile stroncatura, si poteva prevedere che i sentieri del terribile critico e di Grotowski fossero destinati a non incrociarsi mai più, ma c'erano delle contingenze storiche che rendevano fatale il loro incontro. Come spiegherà Flaszen in una conferenza parigina del 2007, ambedue erano attivamente impegnati nel tentativo

piuttosto disperato di democratizzare il socialismo polacco; ambedue furono presto sconfitti ed emarginati, in uno dei tanti riassetamenti del traballante regime. Così, «Grotowski incanalò il suo *élan* rivoluzionario [...] nel campo del teatro. [...] io mi sentii stanco delle polemiche letterarie che non portavano da nessuna parte e riconvertii le mie smanie nella realizzazione del teatro...». C'era solo questa infelice circostanza storica a unire Flaszen e Grotowski – «fallito con fallito» – o magari già una non riconosciuta e ancora distante attrazione interpersonale; qualche segno non del tutto percepibile di quella compenetrazione intellettuale che renderà, per molti anni, questa coppia di uomini di teatro polacchi la straordinaria replica del duo russo Nemirovic-Dancenko e Stanislavskij?

È un fatto che, allorché, nel 1959, fu offerta a Flaszen la direzione artistica del modestissimo Teatro delle 13 File di Opole, il critico – duro, eppure generoso e certo dotato di una sua estrosa preveggenza – girò la proposta proprio a Grotowski, riservando per sé la funzione di «direttore letterario». Grotowski accettò e da quel momento s'avviò una delle più straordinarie e influenti, a livello mondiale, avventure teatrali del XX secolo, che, dal 1965, sarebbe continuata, nelle forme di un ormai consolidato Laboratorio, nella più centrale città di Wroclaw.

Il caso Grotowski scoppia con assoluto clamore nel giugno del 1966, a Parigi, dove viene presentato il memorabile *Principe costante* da Calderón-Slowacki: «Una grande serata» – scrisse Robert Abirached su «Le Nouvel Observateur» – «del tutto fuori del comune e una profonda lezione». Raymonde Temkine ricorda che Jean-Louis Barrault, direttore del Festival del Teatro delle Nazioni, ne aveva propiziato il successo, citando un'impeccabile definizione di Flaszen, che presentava *Il principe costante* come «un rituale collettivo che libera o provoca uno choc esistenziale».

Da questo momento, si registrano importanti e sempre più acclamate tournée internazionali. Quando *Il principe costante* arriva in Italia, a Spoleto, l'anno dopo, uno dei più colti attori del teatro italiano, Romolo Valli, si fa sfuggire: «Qui non bisognerebbe applaudire. E quando si esce farsi il segno della croce, come sulla porta d'una chiesa». Memorabile ancora la tournée a New York del 1969 – autentica consacrazione globale del teatro grotowskiano – nella quale, assieme al *Principe costante*, vengono mostrati altri due esiti assoluti del Laboratorio di Wroclaw, *Akropolis* (che proiettava il simbolista Wyspianski nello spettrale cosmo di Auschwitz) e *Apocalypsis cum figuris* (che concluderà la parabola degli spettacoli grotowskiani e che avemmo la fortuna di vedere a Venezia, nel 1975: rappresentazione severa e intensa, sospesa fra lucori perlacei e semibuio, animata dalla folgorante fluidità delle azioni fisiche dei suoi trasfigurati attori, che non erano neanche più attori, ma esseri umani essenzializzati).

A New York, un critico come Eric Bentley, accigliato in quei tempi di sentito *engagement* politico, dovette ammettere – in una tormentata *open letter* – che il teatro grotowskiano «stava scavando in continuazione alle radici dell'arte teatrale e intermittenemente alle radici dell'inaudita sofferenza del nostro tempo, l'umanità senza remissione dell'uomo verso l'uomo». Ha osservato Barba che quello «scavo alle radici dell'arte» ha costituito in particolare «la più profonda rivoluzione che in questo secolo ha mutato il corpo materiale del teatro in quattro punti fondamentali: il rapporto tra scena e sala; quello tra il regista e il testo da mettere in scena; la funzione dell'attore; e la possibilità trasgressiva del mestiere teatrale».

E Flaszen? Flaszen era l'«avvocato del diavolo di Grotowski», la sua ombra intellettuale, lo scriba sensibile di un artista affascinante nella comunicazione orale, meno portato per quella scritta. Flaszen era il suo interlocutore fisso e privilegiato:

«Quando [Grotowski] era tormentato da un problema, mi tirava giù dal letto di notte. [...] Mi convocava per circostanze che considerava urgenti, o anche più frequentemente per parlare in modo libero e diretto con me, secondo il nostro contratto non scritto. Una parte importante (forse la più importante?) del nostro lavoro era quella segreta: incontri improvvisi, conversazioni faccia a faccia, analisi *ad hoc* di casi e situazioni specifiche, ricognizione delle sue idee creative al di fuori della stanza delle prove. Qualche volta praticavamo qualcosa di simile al *brainstorming*: sedute di libere associazioni di idee per trovare soluzioni imprevedibili a situazioni senza uscita, quando si doveva andare dall'altra parte dello specchio per rompere l'*impasse*».

Flaszen, nella febbrile evoluzione del lavoro del regista polacco e del suo Laboratorio, dà soprattutto forza di precisione ai concetti e a lui si deve, nel 1962, la definizione con cui è universalmente conosciuta l'esperienza artistica di Grotowski: *teatro povero* ovvero una pratica scenica che «si realizza usando l'insieme più ridotto di elementi prefissati per ottenere il massimo risultato attraverso la trasformazione magica degli oggetti, attraverso la "recitazione" multifunzionale del materiale scenico», così creando «mondi completi usando solo le cose che si hanno sottomano. Come i bambini, all'occasione, [il teatro povero] inventa semplici giocattoli e giochi improvvisati. Si tratta di un teatro in una forma embrionale, che sta per generarsi, allorché il ravvivato istinto alla recitazione spontanea presceglie gli strumenti appropriati per la trasformazione magica. La forza trainante dietro questo è senz'altro un essere vivente, l'attore».

Flaszen, insieme a tutti i suoi attori, seguirà Grotowski anche nella sua fase post-teatrale, quando, al culmine del successo, nei primi anni Settanta, il regista polacco darà una geniale virata, dissodando dal *parateatro* in poi sino alla morte, nel 1999, la dimensione antropologica, esistenziale e spirituale insieme delle attività di *performance*, oltrepassando i concetti di rappresentazione o spettacolo, che dir si voglia. Dal 1975 in poi, per una conseguente trasformazione degli assetti interni al Laboratorio, la funzione di Flaszen si fa comunque meno pregnante e il rapporto con Grotowski – che resterà intenso, fedele nell'amicizia, anche se non privo di umane divergenze – si disserrerà progressivamente almeno sul piano professionale. Tuttavia, nel 1984, nell'epicentro della drammatica crisi politica polacca di quegli anni e con Grotowski impegnato in progetti all'estero e infine in esilio, tocca a Flaszen – dal 1980 a capo della prestigiosa istituzione del Laboratorio di Wroclaw – dopo 25 anni di attività, chiuderla, cercando di evitare ogni complicità con la dittatura militare: «Sono stato il guardiano della Gran Porta: ho deciso l'apertura e la chiusura dell'esperienza. Le chiavi le avevo io».

Fra le tante e ricche riflessioni che la collaborazione fra Ludwik Flaszen e Jerzy Grotowski può sollecitare in un critico del teatro e della cultura, mi limiterò brevemente a rilevarne un paio, ma essenziali.

La prima la inquadrerei all'ombra del platonismo. Sì, per molti versi la forza e la grandezza del duo Flaszen-Grotowski è stato il permanente *sospetto* nei confronti del teatro; la netta percezione della sua falsità e quasi irredimibilità. Un atteggiamento che, così radicalmente, era stato proprio solo di Antonin Artaud: «Più amo il teatro e più proprio per la ragione che l'amo, gli sono ostile».

Da qui la necessità – più che di riformarlo – di risanarlo quasi moralmente e l'idea conseguente che l'arte teatrale non dovesse essere *fine*, bensì trasformarsi in *mezzo* e quindi in «veicolo» di *altro*. Da qui la polemica contro «l'appalto» sul corpo dell'attore «che vien sfruttato dai suoi protettori», registi e direttori (un tema ch'era stato anche di Stanislavskij) e la necessità di un suo glorioso riscatto nell'esperienza di presenza umana

compiuta nell'«atto totale». Da qui l'autentico disprezzo per la fruizione rutiniera del teatro che affiora in un testo di Flaszen dei primi anni Sessanta: «Il teatro, fatto dagli “illuministi” per l'“illuminismo”, è scisso fra essenza e apparenza. È un ibrido, una natura, una creatura spaventosa, deviata dal suo sviluppo naturale».

In seguito, nel fuoco del *parateatro*, Flaszen maturerà su questa linea anche una radicalizzazione del conflitto fra arte e vita, coinvolgendo pure la propria scrittura e, nel 1978, dichiarerà: «Grazie a Grotowski, sto cercando di assumere una diretta responsabilità dell'esistenza, dell'interazione, nei confronti di me stesso come organismo vivente, di me – come trasformazione di energie viventi – di me – come scambio di tali energie con gli altri. [Nel *parateatro*] non si può mentire, devi essere davvero te stesso. In letteratura puoi mentire, qui non è possibile. In letteratura puoi stregare con dei trucchi, qui non è possibile. Qui c'è qualcosa di diretto, senza intermediazioni».

La straordinaria lezione grotowskiana, di cui Flaszen è testimone e interprete, ruota proprio su questo *sospetto* che forse non basti l'arte o la bellezza a salvare il mondo, ma che il suo profondo assoluto dolore o assurdo richieda inoltre atteggiamenti e aperture esistenziali che possano leggersi e trasciversi più radicalmente solo in quel misterioso Libro vivente, cui Flaszen allude in un cifrato testo del 1972; il Libro metaforico che sta al di là della Prosa e della Poesia, dell'Innovazione e della Tradizione: «Il Libro affiora dal fra Me e Te. Se non abbiamo bisogno l'uno dell'altro, né noi né il Libro esistiamo».

E visto che stiamo sfiorando temi dostoevskiani, introdurrò la seconda riflessione su Grotowski, Flaszen e la *gnosi*. Tutti gli spettacoli di Grotowski – precocemente dal *Caino* tratto da Byron del 1960 – sono gravidi dell'interrogativo di Boezio: «*Si Deus est unde malum?*» e del dubbio, tipicamente romantico, che quel Dio possa non esserci o, peggio, burlarsi malignamente dell'uomo. È così che il Faust di Marlowe – nella descrizione di Flaszen in un programma di sala del 1963 – rinasce «in termini teologici (o meglio antiteologici)» e si trasfigura da peccatore dannato in «un giovane santo», vestito d'una emblematica tonaca bianca, «ma un santo che contrasta Dio, perché un santo pienamente conseguente nella sua santità deve ribellarsi contro il Creatore della natura. La natura cieca è il male ed è governata da regole che contraddicono la morale. Dio ha teso tranelli all'uomo. “Il premio del peccato è la morte”, dice Faust nel suo monologo. “Se affermiamo che siamo senza peccato, inganniamo noi stessi e non c'è verità alcuna dentro di noi, ragion per cui, allora, dobbiamo probabilmente peccare e, di conseguenza, morire”. [...] qualunque cosa noi facciamo, bene o male, saremo condannati».

*Unde malum?* Dostoevskij ha parlato con rara intensità, per bocca di Ivan Karamazov, del dolore dei bambini e della semplice evidenza ch'esso si ponga come l'assoluta negazione di ogni pacificante teodicea: «... se le sofferenze dei bambini saranno servite a completare quella somma di sofferenze che era necessaria per pagare la verità, io affermo in anticipo che tutta la verità non vale un prezzo simile». Il male su cui gli spettacoli grotowskiani hanno focalizzato l'attenzione è il male metafisico e storico insieme, come l'avevano interiorizzato e incarnato anche i grandi poeti romantici polacchi (perpetua fonte d'ispirazione), ma, ancor di più, il male che Grotowski e l'ebreo Flaszen – sin da bambini cresciuti in una Polonia sbranata da nazisti e russi – avevano conosciuto non letterariamente, ma esistenzialmente: «Il *tonus* della nostra ferita infantile non fu condizionato fondamentalmente dalla tristezza, dalle paure, dai sentimenti che si provano nella cameretta dell'infanzia» – ha rievocato Flaszen –, «ma dalla vera Apocalisse – in modi diversi, ovviamente, nel caso di Grotowski e nel mio. Infatti, smarrimmo all'improvviso la nostra cameretta di bimbi: non avevamo più tempo per sperimentare nei nostri letti, dietro le nostre mura, “il romanzo familiare” freudiano o le turbolenze

edipiche. La nostra cameretta aveva pareti che si muovevano, era un corridoio, riempito da varie persone. Eravamo vittime degli eventi che lì accadevano. La nostra cameretta era una stanza mobile, aperta su tutti i lati. Il nostro Edipo era combinato con la paura della vera perdita di un padre e di una madre. [...] Penso che non solo la Gnosi ma anche lo Gnosticismo siano stati naturali sia per Grotowski sia per me. [...] Può darsi che il cielo sia realmente vuoto oppure che un misterioso demiurgo sia insieme Creatore e Carnefice di questo mondo... L'espressione "Creatore e Carnefice" viene da *Akropolis*, il primo grande lavoro di Grotowski e del gruppo. Viene pronunciata da un detenuto di un campo di sterminio, che s'inchina umilmente con gli occhi rivolti con ansia verso l'alto, stringendo tra le mani, in maniera convulsa, il tipico cappello del prigioniero, in piedi come un servo della vecchia Polonia davanti al padrone...».

Per concludere, mi si consenta di ricordare che, in coda alla Premessa della raccolta dei suoi saggi, *Grotowski & Company* – che abbiamo avuto l'onore d'introdurre in Italia –, Flaszen ha dedicato il libro (che è poi il bilancio di una vita artistica e intellettuale) «alle ombre dei colleghi defunti del Teatro Laboratorio». I superstiti di quella straordinaria avventura sono ormai pochissimi e mi piace aggiungere che, quando il Dipartimento di Studi Umanistici ha chiesto la laurea *honoris causa* per Ludwik Flaszen, ha voluto indicare che il riconoscimento era indirizzato pure alla memoria di Jerzy Grotowski e di tutti i suoi compagni di lavoro.

10 ottobre 2014  
Franco Perrelli