



Motivi biblici nell'opera teatrale di Stanisław Wyspiański e Jerzy Grotowski

di Luca Bernardini

Nel caso di una cultura profondamente religiosa come quella polacca si potrebbe essere indotti a ipotizzare che gli apporti forniti nel corso del tempo dalle Scritture alla drammaturgia siano stati numerosi. In realtà le cose non stanno esattamente così. Il teatro medievale polacco conta numerosi esempi di drammatizzazione didattica e para-liturgica di testi biblici, ma il primo tentativo compiuto di redigere in volgare un dramma basato su un episodio del Vecchio Testamento è opera di uno scrittore degli albori dell'umanesimo polacco. Mikołaj Rej infatti, nella sua *Vita di Giuseppe* (1545), unisce elementi propri del mistero, come l'argomento scritturale, suggestioni umanistiche attinte alla *Comedia Sacra, cui titulus Ioseph* dell'umanista fiammingo Cornelius Crocus e specifiche componenti della moralità. E se le sacre scritture permeeranno di sé la pratica letteraria del Rinascimento e del Barocco, lo faranno piuttosto nella riscrittura dei Salmi o nelle ripresa poetica di temi come il lamento di Giobbe. Il *Iephtes* di Jan Sawicki – del 1587 - non è altro che la traduzione di *Iephtes sive votum* di George Buchanan. Temi e figure bibliche si affolleranno nei racconti in versi del protestante Waclaw Potocki (*Giuditta*, 1652) e nella *Salmodia polacca* del cattolico Wespazjan Kochowski (1695) ma dobbiamo aspettare – teatro scolastico e gesuitico a parte – l'ultimo scorcio del XVIII secolo per assistere a drammi di argomento biblico "autoriali": il *Tobia liberato* (1682) e l'*Ecclesiaste* (pubbl. 1703) di Stanisław Herakliusz Lubomirski, entrambi improntati a un rispetto filologico del testo delle Scritture. Il teatro illuministico non riterrà di dover affrontare temi biblici, né vi farà ritorno sul finire del '700 quando le drammatiche vicende politiche spingeranno i drammaturghi verso figure e motivi della storia nazionale. Durante il romanticismo, le scritture forniranno un modello stilistico per il catechismo politico di un popolo disperso come quello di Israele. Adam Mickiewicz, nei suoi *Libri della nazione e dei pellegrini polacchi* (1832) si rifarà alla traduzione della Bibbia di Józef Wujek (1599) per dare una coloritura sacrale al testo, al cui interno inserirà, senza citarli, interi passi del Nuovo Testamento, quali l'annuncio del giudizio



universale contenuto in Matteo 25, 31-46, al fine di profetizzare l'imminente rivoluzione europea. Mickiewicz si limiterà ad alcuni inserti evangelici nel suo *magnum opus* teatrale, gli *Avi* cosiddetti "di Dresda", anche se nella *Digressione (Ustęp)* al dramma, collocherà espliciti riferimenti alla profezia contenuta in Geremia 51. Alla narrazione di genere biblico si ispireranno anche gli altri due "vati" della grande triade romantica. Juliusz Słowacki lo farà nel suo poema *Anhelli* (1838) - e soprattutto in quel singolare trattato mistico-filosofico in versi, di commento alla Genesi, che è *La genesi dallo spirito* (1844-46), Zygmunt Krasiński, invece, nei *Salmi del futuro* (1845). La parentesi positivista vide lo scarso rilievo accordato all'attività drammaturgica andare in coppia con una netta preferenza per temi di stretta attualità, così che solo il post-romanticismo simbolista della *Giovane Polonia* vedrà temi e figure bibliche fare ritorno nei versi di poeti come Jan Kasprówicz o Tadeusz Miciński. Ed è proprio nelle opere di un drammaturgo della *Giovane Polonia* che troviamo alcuni dei più originali e fruttuosi impieghi di temi biblici in ambito teatrale.

Stanisław Wyspiański (1869-1907), principalmente conosciuto in Italia per la sua pièce *Le nozze* (1901), è stato variamente definito come un drammaturgo neo-barocco, neo-romantico, simbolista, espressionista. Di fatto, si può affermare che non esiste un "teatro" di Wyspiański nella stessa misura in cui invece possiamo ragionevolmente affermare che esiste un teatro di Musset, Čechov, Majakovskij, Brecht o Beckett, perché le sue pièces non sono riconducibili a un comune modello di dramma, ma costituiscono strutture sceniche totalmente diverse le une dalle altre, talvolta costituendo archetipi difficilissimi da classificare. Lo stesso Wyspiański, peraltro, riprendendo la teoria wagneriana della *Gesamtkunstwerk*, definiva le proprie opere giovanili "libretti" in senso operistico. Tra questi la pièce *Daniel* (1893), dove il tema biblico (Daniele 5: 1-31) appare ancora strettamente legato alle suggestioni messianiche di stampo romantico. È piuttosto evidente come la vicenda biblica sia letta in una chiave che rimanda direttamente alla dimensione del profetismo messianico già presente negli *Avi* mickiewicziani, in un contesto di cripto-riferimenti all'attualità storica. Baldassar si rivolge ai sovrani degli "stati confinanti" affinché ammirino ai suoi piedi "i figli di un popolo vinto", dove "il giogo del padre è eredita per il figlio". Nella sua perorazione ai figli del popolo soggiogato, Baldassar li invita a rinunciare alla poesia: "Poesia, via! Scacciate i poeti!" Se da una parte è evidente il riferimento al ruolo giocato dalla figura del poeta romantico nella conservazione dell'identità nazionale, dall'altro è interessante notare che l'ingiunzione del sovrano anticipa il ben più famoso verso "Poezjo precz, jesteś tyranem" ("Poesia, via, ché sei un tiranno!") che dieci anni più tardi - in *Liberazione* (1903) - sarebbe servito a Wyspiański per polemizzare con le finalità profetiche attribuite al poetare da Adam Mickiewicz.

Il modernismo di Wyspiański già agli inizi del secolo scorso è stato definito "barocco"¹, e lo sappiamo pittore raffinato, allievo dell'accademia di belle arti di Cracovia di cui era stato rettore Jan Matejko: una delle fonti di ispirazione per il

¹ Cfr. A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Kraków 1909, citato da Aniela Łempicka (1964: XI).



dramma è quasi sicuramente da identificarsi nel quadro *Il Festino di Baldassar* di Rembrandt, del 1635, conservato alla National Gallery di Londra. Il dramma, rimasto manoscritto, era stato composto nel 1893 a Parigi, dove il poeta era giunto per approfondire i suoi studi di pittura. Il tema è esplicitamente messo in relazione da Wyspiański (*Daniel*: vv. 552-563) con la tradizionale diatriba romantica antirusa: Daniele rimprovera i babilonesi di aver "coperto d'onta / la sacralità di terre straniere / le vostre mense ornate con coppe / strappate da mano sacrilega / ai templi altrui / sul suolo altrui / veniste a offendere / le sacre leggi dell'umanità / ciò che fu unito dalla mano di Dio / avete scisso con pugnale assassino / maledizione a voi, uccisori di mia madre!"² Il riferimento alla madre di Daniele, è ovviamente del tutto apocrifo e va letto in chiave allegorica. Al contrario di quanto accade negli *Avi* di Mickiewicz, Wyspiański (*Daniel*: vv. 596-602) non ravvisa nelle qualità profetiche della poesia un corrispettivo dell'azione: Daniele assicura ai babilonesi che "Non son io solo fantasia, non sono io solo poesia, non son io spirito solo / segue le orme mie un potere / nato dalle mie parole / tal da infranger catene / e lo stato reinstaurare". Attraverso le parole di Daniele è Dio a esprimersi, ma l'azione, il gesto che ristabiliranno la giustizia divina devono essere umani. "Io non sono come il figlio / di una martire immaginazione / Morrò: mi dissolverò / nella nebbia de' sogni vostri / ma ne' fratelli miei/ rinascereò azione / e secoli vivrò ancor" (*Daniel*: vv. 607-613). A suggellare i riferimenti alla triade dei "vati" romantici, il verso di chiusura "ecco il nostro profeta, il nostro Re-Spirito, / il pensier suo rimarrà in noi!" (*Daniel*: vv. 636-37) cita direttamente il poema teosofico di Juliusz Słowacki *Król-duch* (Il Re-Spirito, 1845-49) che della *Genesi dallo spirito* doveva costituire una sorta di illustrazione fantastica in ottave.



Figura: Rembrandt, *Belshazzars' Feast* (1635), Londra, National Gallery

Il testo del *Daniel* era stato concepito come libretto d'opera, dopo che Wyspiański aveva assistito a una replica del *Faust* di Gounod. L'amico Henryk Opieński ne compose l'ouverture. Comparso a stampa sulla *Nowa gazeta* di Cracovia subito

² Tutte le traduzioni dal polacco sono mie. LB.



dopo la morte del poeta, nel 1907 (n. 21, 8 dicembre), il testo subì l'intervento della censura, che rimosse i versi 193-195, dove i tre sovrani affermavano: "Noi tre ci diam la mano, / noi tre forti pel patto / l'intelletto a Dio prendiamo". La censura russa a Vilna impedì la messa in scena del dramma a opera di una troupe amatoriale già nel dicembre del 1907. Il tema biblico fece sì che la prima rappresentazione completa del dramma sia avvenuta non in polacco, ma in traduzione yiddish. Il 15 gennaio del 1927 infatti il Teatro Ebraico di Cracovia (Krokever yidish teater) metteva in scena il *Daniel* nella traduzione di Dawid Leibl, con musiche di Baruch Sperber su motivi sinagogali, e la regia di Antoni Piekarski.³ Il fatto che un'opera di colui che veniva ritenuto il "quarto vate" della letteratura nazionale fosse stata rappresentata per la prima volta non in polacco, ma in yiddish, non sfuggì all'attenzione della stampa: la prima venne recensita non solo sull'organo dei sionisti cracoviani, *Nowy Dziennik*, ma anche sull'*Ilustrowany Kurier Codzienny*, *Naprzód*, *Nowa Reforma*, *Nasz Przegląd* e *Czas*. La recensione di Tadeusz Sinko comparsa su quest'ultimo era significativamente intitolata *Wyspiański w żargonie*.⁴ In un suo testo comparso su *Yiddish teater* (1927, n. 1-2, p. 169) e dedicato al Krokever Yidish Teater, Shalom Freund (1995: 164-165) spiegava come la grande popolarità di cui la figura di Wyspiański godeva nella sua città natale avesse permesso alla pièce di riscuotere un "maggior successo presso il pubblico polacco e polono-ebraico che presso quello ebraico". Sinko (1927: 2), dal canto suo, notava come "l'ultimo poema profetico della letteratura polacca" avesse acquisito presso i sionisti cracoviani un carattere di "attualità nazionale", finendo col conferirgli nuovo pathos.⁵

Il secondo dramma di Wyspiański parzialmente incentrato su un tema biblico è *Akropolis* (1904), una pièce in quattro atti che si svolge sulla collina del Wawel, a Cracovia, nella notte della Resurrezione, quando i monumenti sepolcrali che affollano la cattedrale regia - una sorta di Santa Croce cracoviana - prendono vita. *Akropolis*, definito "il canto del Wawel" è un ibrido di generi, dove alcune parti possono essere definite come drammi a sé stanti, altre come un poema inscenizzato, altre ancora come frammenti d'opera. L'idea al fondo dell'opera infatti non è un'intuizione drammaturgica, ma un'esperienza estetica, basata sull'incontro tra l'immaginazione del poeta e un universo di oggetti e opere d'arte. Un universo racchiuso e rappresentato dalla storica residenza dei re Polacchi, la collina del Wawel, col suo castello e la sua cattedrale, dove l'incontro di oggetti d'arte prodotti da generazioni diverse innesta un corto circuito tra il passato e il presente, tra le diverse civiltà e culture che si sono succedute nella storia. Le figure scolpite, o i personaggi intessuti negli arazzi, incarnano il passato della storia e quello del mito, ma nel presente si mutano in forme dell'essere: le opere d'arte divengono quindi "fatti" reali per la nostra

³ Sulle messe in scena di *Daniel* e di un altro dramma wyspiańskiano di argomento ebraico, *I giudici* (1907), presso il Krokever Yidish Teater, cfr. Węgrzyniak (1995) e Bułat (2006).

⁴ Sebbene il critico (Sinko 1927: 2) esprimesse la convinzione che - "nonostante l'esistenza di un teatro ebraico stabile a Cracovia non fosse da considerarsi come particolarmente desiderabile" - sosteneva altresì che valesse comunque "la pena di fare caso a questa specifica rappresentazione".

⁵ Sul ruolo esercitato dal profetismo messianico wyspiańskiano sulla letteratura yiddish e sul pensiero sionista, vedi Węgrzyniak (1996).



coscienza, e come tali vivono una vita propria. *Akropolis* può essere definito come un poema scenico non fabulare, o – più propriamente – parafabulare: vi sono elementi fabulari nella cornice drammaturgica, allorché le opera d'arte prendono vita, e vi sono inserti fabulari autonomi, i più compiuti dei quali sono quelli che scaturiscono dalle narrazioni offerte dagli arazzi appesi sulle pareti della cattedrale. Alcuni di questi arazzi, che all'epoca della stesura del dramma avrebbero dovuto essere rimossi dall'edificio sacro per essere collocati nel museo diocesano, raccontano la storia di Giacobbe. L'arazzo centrale presenta il sogno di Giacobbe, ponendo in primo piano la figura del dormiente, relegando sullo sfondo la scala su cui si muovono gli angeli. L'intera storia di Giacobbe – nel dramma di Wyspiański – viene rappresentata sulla scalinata che porta all'ingresso occidentale della cattedrale. Giacobbe, ingannando il fratello Esau e il padre, riceve la benedizione di Isacco e fugge da casa scendendo le scale; dalle porte della cattedrale scenderanno, gradino per gradino, gli angeli del suo sogno. Ai piedi delle scale Giacobbe incontrerà Rachele mentre si sta recando al pozzo, allorché è in cima alla rampa che Labano lo ammetterà nella propria casa, e in corteo nuziale lo condurrà all'interno della cattedrale insieme a Rachele. Dalla porta della cattedrale esce Giacobbe con la moglie coperta dai veli nuziali: Lia. Nelle venticinque scene della storia di Giacobbe le scale stanno a rappresentare un luogo scenico sempre diverso: costituiscono l'ingresso della casa, di un tempio o del cielo, spostano l'immagine scenica verso l'alto o verso il basso. Il percorrerne i gradini sta a significare il trascorrere del tempo, costituisce lo spazio temporale della prima e della seconda peregrinazione di Giacobbe. Lo spazio interno della cattedrale diviene – più che spazio scenico – lo spazio storico in cui si svolge la storia di Giacobbe: al momento di lasciare la casa di Labano, dopo aver approntato scatole e fagotti, i servi di Giacobbe li trasportano dalla cappella della regina Sofia verso la cappella degli Jagelloni.



Figura: Arazzi della cattedrale del Wawel, Sogno di Giacobbe (da: Wyspiański, *Dzieła zebrane*, T. 7)



È stato osservato come nella costruzione scenica della storia di Giacobbe, le modalità di rappresentazione proprie degli arazzi siano state modificate da Wyspiański nel senso di una certa monumentalizzazione. La ieraticità del corteggio degli angeli, e la solennità delle loro parole siano lontane dalle modalità un po' bucoliche della loro rappresentazione sull'arazzo, dove peraltro sono raffigurati con indosso buffe tute bianche munite di pantaloni. Questo ha portato a ipotizzare che una delle fonti iconografiche di ispirazione siano stati gli affreschi di Raffaello sul soffitto della stanza di Eliodoro negli appartamenti vaticani. Non è necessario che a influire sulla visione dell'episodio biblico siano state solo suggestioni iconografiche: Tadeusz Sinko (1922: 202), in *Wyspiański e la cultura dell'antichità*, riferiva come uno degli autori preferiti di Wyspiański, Gerhard Hauptmann, avesse a suo tempo composto un frammento poetico, *Das Hirtenlied*, incentrato sul vicende di un povero pittore, incapace di portare a conclusione, nel grigiore della città, un suo quadro intitolato "Rachele al pozzo". Gli apparirà un angelo che - dopo avergli spiegato come Rachele sia l'incarnazione della vita e della bellezza, la cui ombra invano cercano di cogliere in vita gli artisti - lo porta con sé in Mesopotamia, nel podere di Laban, dove Giacobbe è a servizio per ottenere in sposa Rachele, ma riceverà Lia (Hauptmann 1906). Nell'unica monografia dedicata ad *Akropolis* di Wyspiański, l'interesse dell'autrice si è incentrato principalmente sulle corrispondenze tra il testo degli arazzi cracoviani e quello del dramma, con scarsissimi riferimenti a quello delle Scritture, eccezion fatta per un'annotazione di ordine linguistico-filologico (Miodońska-Brookes 1980: 177). Può quindi essere opportuno segnalare come delle venticinque scene che compongono il terzo atto, le prime due scene corrispondono esattamente a Genesi 27, 1-13, ma già la terza scena introduce un dialogo "apocrifo" tra Esaù e Giacobbe: quest'ultimo mostra di essersi pentito di aver sottratto al fratello la primogenitura con l'inganno. La scena successiva è un canto di Esaù, estasiato alla prospettiva di ricevere la benedizione di Isacco, mentre la quinta è un dialogo tra Giacobbe e Rebecca: la madre, nonostante i dubbi di natura morale del figlio, lo convince a ingannare il padre col travestimento. Nella sesta scena il dialogo tra Isacco e Giacobbe è punteggiato dagli *asides* di quest'ultimo, assalito dai rimorsi per l'inganno consumato ai danni del fratello. La settima scena non diverge troppo da Genesi 27, 30-42, eccezion fatta per un inserto in cui si esplicita la reazione di Esaù, allorché apprende la notizia che la benedizione è già stata accordata al fratello ("Mio fratello è un ingannatore, vi ha mentito!"; Wyspiański, *Akropolis*: Atto III, scena 7, v. 132). La scena seguente corrisponde a Genesi 27, 42-47, Genesi 28, 1-5, ma presenta una didascalia che descrive l'aspetto degli angeli del sogno: indossano dalmatiche, alzano la mano sul dormiente in un gesto di benedizione o condanna. L'ottava scena è costituita dalla declamazione degli otto angeli (sull'arazzo ne compaiono solo cinque) incentrata sulla esposizione di coppie di significati simbolici contrapposti, quali la luce e la notte, la morte e la vita, la benedizione e la maledizione, la sofferenza e la grazia, la rinascita e l'annientamento, la polvere e la potenza, l'abisso e la sommità. Il declamare degli angeli sostituisce le parole del Signore, ma l'uso dei pronomi, e il variare delle apostrofi, permettono di pensare che le parole degli angeli divengano ora parole di Dio rivolte a Giacobbe, ora quelle di Giacobbe che si affida a Dio. L'undicesima scena –



tutta scaturita dalla penna di Wyspiański - è un lungo dialogo amoroso tra Giacobbe e Rachele. Rachele ha sognato uno straniero, e che avrebbe sposato colui che si sarebbe riflesso nella stessa acqua in cui si fosse specchiato il suo volto. La scena seguente riporta l'incontro di Giacobbe con Labano, e la richiesta di Rachele in sposa (Genesi 29, 13-19). La didascalia della scena segnala come gli sposi entrino nella cattedrale, Rachele coperta dal velo nuziale. La scena successiva vede la sposa svelarsi, e agli spettatori appare Lia. Giacobbe le comunica di amare Rachele e l'accusa di averlo ingannato. Lia gli rinfaccia di respingerla dopo aver soddisfatto la propria lussuria, e di voler seminare odio tra le due sorelle. La quindicesima scena presenta un dialogo "apocrifo" tra Lia e Rachele, sul ruolo di "marito e amante" rivestito da Giacobbe. La sedicesima scena riprende il congedo di Giacobbe da Labano, secondo Genesi 30, 25-33. La diciassettesima, con qualche variazione, ripete Genesi 31, 1-16. Nella diciottesima un servo informa Labano che Giacobbe è fuggito portandosi via le sue figlie e i suoi beni. Labano lo insegue, e lo trova bussando alle porte della cattedrale. Tutte le scene che vanno dalla ventesima alla ventitreesima si svolgono all'interno della cattedrale e riprendono fedelmente il testo di Genesi 31-32. La scena 23 riprende Genesi 32, 14-22: l'angelo appare sull'ingresso della cattedrale, Giacobbe gli impedisce di avanzare. La scena 24 vede un lungo duello dialettico tra Giacobbe e l'angelo: piegato dalla forza di Giacobbe, l'angelo proferisce: "Posso cader nella sofferenza eterna / quando mi piego nella stretta dei deboli / Si piegano sotto ai miei piedi / in questo cimitero di tribù".⁶

L'ultima scena riprende piuttosto fedelmente Genesi 33, 1-16 (Giacobbe incontra Esaù), con l'inserimento di uno scambio dialettico tra Esaù e Giacobbe. Esaù infatti rimprovera al fratello di avergli inutilmente offerto dei regali per blandirlo, preparando al contempo le armi per difendersi, giacché la sua intenzione non era quella di punirlo, ma di perdonarlo.

Chi - tra i critici - volle vedere in *Akropolis* un "dramma nazionale", ideale prosecuzione del messaggio irredentistico contenuto nei precedenti *Le nozze* (1901) e *Liberazione* (1903), cercò di dare un'interpretazione "politica" della vicenda di Giacobbe narrata dagli arazzi del Wawel, ravvisando un significato simbolico in Giacobbe ed Esaù, che a seconda dei casi vennero visti come l'incarnazione vuoi della nobiltà e del popolo, vuoi della Polonia e della Russia, vuoi dell'auspicio che la Polonia, asservita ad altre nazioni, potesse tornare alla sua essenza primigenia. In realtà da tempo la critica è orientata ad analizzare i contenuti del dramma in rapporto alla complessa macchina simbolica messa in piedi da Wyspiański, dove le vicende bibliche, narrate nel III atto, costituiscono una sorta di rispecchiamento della narrazione della guerra di Troia contenuta negli arazzi che all'interno della cattedrale fronteggiavano quelli relativi alla storia di Giacobbe, i cui protagonisti prendono vita nel II atto. In questo senso, la vicenda di riconciliazione dei due fratelli divisi dall'odio, con cui si conclude il III atto, si contrapporrebbe al mancato incontro - nel secondo atto - dei

⁶ W męce wieczystej upadam / gdy słabych gnę w ucisku. / Gną się pod moimi stopami / na plemion cmentarzysku"; Wyspiański (*Akropolis*, atto III, scena 24).



fratelli Ettore e Paride, di cui uno costituirebbe la personificazione delle virtù civiche, l'altro l'incarnazione del cortigiano e di un passivo arrendersi alle passioni.

La studiosa Ewa Miodońska-Brookes (1980: 178) sembra essere dell'opinione che il ruolo svolto dalle Scritture – nel dramma – sia stato, un po' paradossalmente, quello di potenziarne la connotazione nazionale. L'autrice dello studio su *Akropolis* è infatti del parere che l'impiego della prosa della Bibbia tradotta da Jakub Wujek alla fine del XVI secolo conferisca alla narrazione biblica un'evidente impronta di "polonità", e la metta in rapporto con quella fase di sviluppo della cultura polacca in cui presero forma le prime manifestazioni della coscienza nazionale. In realtà, non si capisce bene a quale altro testo della Bibbia Wyspiański avrebbe dovuto ricorrere, se non a quello più normativo in un paese cattolico, ma anche più significativo da un punto di vista letterario. C'è da parte della studiosa una volontà di connotare la pièce in un ben circoscritto ambito culturale (e nazionale) che risulta del tutto estraneo alla più rilevante, e celebre messa in scena del dramma wyspiańskiano, quella di Jerzy Grotowski (1962).⁷ Occorre infatti notare come gli inserti drammaturgici che esulano dal testo delle Scritture siano quelli più legati all'ambientazione "monumentale" di *Akropolis*. Si tratta della scena 10, con i sessantanove versi declamati dagli angeli della scala, e della scena 24, con i novanta versi dello scontro tra l'angelo e Giacobbe.⁸ Se infatti gli angeli della scala presentano un diretto riferimento iconografico agli arazzi della cattedrale, lo scontro tra Giacobbe e l'angelo presenta dei rimandi endo e meta-testuali. Giacobbe – opponendosi all'Angelo – cerca di trovare una conferma della propria identità come "creatore di nazioni": l'angelo lo contrasta proprio nella sua qualità di distruttore, carnefice di tribù. Ovviamente il concetto di "cimitero delle tribù" ("cmentarzysko plemion") ha nel dramma una duplice valenza: da una parte è riferibile alla prova imposta da Dio, dall'altra al fatto che la vicenda si svolge nella cattedrale del Wawel, luogo di sepolture. La questione dell'ambientazione è d'altra parte fondamentale per le modalità stesse di rappresentazione del testo.

La curatrice dell'edizione delle opere complete di Stanisław Wyspiański nel 1957 osservava come non fosse chiaro in quale teatro sarebbe stato possibile mettere in scena *Akropolis* senza impoverirlo. Di fatto, l'assenza di una dimensione scenica teatrale, sostituita nei presupposti teorici da un contesto 'monumentale'⁹, da una

⁷ Sui rapporti tra l'opera di Stanisław Wyspiański e l'attività teatrale di Jerzy Grotowski si veda, in italiano, Osiński 2008.

⁸ Le due scene sembrano costituire una la prefigurazione profetica dell'altra. Dice a Giacobbe l'angelo 8: "Ti getterò una trave tra i piedi / per un chiodo farà sanguinar la tua gamba; / affinché tu sappia che nelle fatiche del cammino / non ne raggiungerai il termine". L'ostacolo incontrato da Giacobbe sul suo cammino è l'angelo, le cui impronte incise nella pietra grondano sangue (Wyspiański, *Akropolis*, atto III, scena 24, vv. 221-224; 690-91).

⁹ La dimensione scenica postulata da Wyspiański è indubbiamente metateatrale, come testimoniano i versi [*Continuamente vedo il loro volto*] [*Ciągle widzę ich twarze*]: „Il teatro mio lo vedo enorme, / Immenso spazio arioso, / lo affollano persone ed ombre, / e io assisto pensoso". Quello che il poeta immagina è un „teatro dell'anima", un teatro dell'immaginazione, immateriale, dove scena può essere qualunque spazio, persino (e auspicabilmente) la collina del Wawel o i monti Tatra. St. Wyspiański, [*Ciągle widzę ich twarze*] in *Dzieła zebrane* cit., T. 11, p. 160.



parte ha conferito al dramma *Akropolis* un fascino peculiare, dall'altra non ha facilitato la sua rappresentabilità.¹⁰ Che Wyspiański pensasse a una sua reale messa in scena, lo testimonia il fatto che ne commissionò le musiche al compositore Bolesław Raczynski.¹¹ Nell'immaginazione del drammaturgo *Akropolis* avrebbe dovuto essere rappresentato sul Wawel stesso, nella cattedrale o nell'anfiteatro che avrebbe voluto edificare sulle pendici della collina.¹² Di fatto non sarebbe mai stato messo in scena durante i pochi anni che gli restavano da vivere, e venne rappresentato in forma incompleta solamente nel 1916. La messa in scena di Adam Grzymała-Siedlecki è una delle appena tre produzioni del dramma negli anni che precedettero la seconda guerra mondiale, essendo le altre quelle di Józef Sosnowski (1926) e Teofil Trzciniński (1932). Trzciniński fu il primo a ricorrere a procedimenti di tipo cinematografico per adempiere all'imperativo di conferire una dimensione immanente all'ambientazione 'waweliana' (e cracoviana) del testo. Nel periodo postbellico i registi intenzionati a produrre il dramma rinunceranno in buona sostanza a una sua contestualizzazione monumentale, privilegiando scelte diverse. È sicuramente vero, come ha notato Ewa Miodońska-Brookes (1980: 251), che non si capisce quali elementi dell'*Akropolis* di Jerzy Grotowski stiano a connotare lo spazio scenico come quello della cattedrale del Wawel, ma è indubbio che proprio la radicale rottura operata dal regista del Teatro delle 13 Fila nei confronti dell'ambientazione cracoviana del dramma sia stata la più feconda di conseguenze per la storia del teatro contemporaneo, con un'inaspettata ricaduta finanche nella terminologia della storia dell'arte.¹³ Perché se è assai difficile che il pubblico italiano abbia mai sentito parlare di *Akropolis*, molti hanno sicuramente cognizione del termine 'teatro povero', e ancora di più saranno coloro che hanno sentito parlare di 'arte povera'.¹⁴

La realtà ricostruita da Jerzy Grotowski sulla base di "allusioni, ellissi e metafore" non era più la cattedrale cracoviana, ma quella dei campi di sterminio (Flaszen 1962: 1). I "miti e motivi eterni" del dramma venivano riprodotti da "stracci umani ai confini dell'esperienza verso cui ci ha spinto questo nostro secolo ventesimo". Come avrebbe

¹⁰ Il primo a postulare l'irrepresentabilità di *Akropolis* fu Józef Kotarbiński nel 1904, allorché il direttore del teatro Słowacki di Cracovia avrebbe ribadito una simile convinzione in *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929. Cfr. Miodońska-Brookes (1980: 219).

¹¹ Cfr. Aniela Łempicka, nota a Wyspiański (*Akropolis*: 418).

¹² Sull'argomento dell'ambientazione scenica del dramma, in italiano, si veda Bernardini 2008.

¹³ Per quello che riguarda lo spostamento dell'azione del dramma dalla cattedrale del Wawel ad Auschwitz, si veda Grotowski (1980: 113-114).

¹⁴ Il termine "teatr ubogi", "teatro povero", è stato coniato da Ludwik Flaszen (1964: 233), allorché Celant (1967: 3) ne avrebbe derivato il termine "arte povera" stendendo le note di introduzione alla mostra organizzata presso la Galleria la Bertesca di Genova: "Il cinema, il teatro e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. [...] Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni convenzione retorica, ad ogni complicazione semantica, vogliono solo constatare e registrare, non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità. Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare a un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski [sic!], ci piace chiamare povera". Il riferimento a Grotowski tornerà nel celebre saggio *Arte povera: appunti per una guerriglia*, pubblicato su «Flash Art» (n. 5, novembre-dicembre 1967).



scritto in seguito Ludwik Flaszen (1964: 228-229), nello spettacolo “vengono messi alla prova gli eterni valori della cultura mediterranea. Tuttavia non è stato loro concesso di incontrarsi nella quiete di una vecchia cattedrale, là dove in solitudine rifletteva sulla storia l’artista della *Sezession*, ma là dove nella parlata di mille lingue diverse è incorso il nostro tempo in presenza dell’ultima istanza: in un campo di sterminio”.¹⁵



Figura: *Akropolis* di J. Grotowski: lotta di Giacobbe e l'angelo (da: Grotowski, *Per un teatro povero*)

Jerzy Grotowski mette in scena *Akropolis* tagliando il testo ma cercando di modificarlo il meno possibile. Un tipico esempio del suo modo di procedere lo abbiamo nel primo atto, allorché con la semplice eliminazione di un aggettivo, “miei”, i capelli “che risuonano” nella seconda scena del primo atto del dramma di Wyspiański cessano di essere quelli di un angelo, ma divengono quelli dei deportati che due *häftlinge* sono costretti a suddividere per colore. L’intervento più rilevante sul testo, Grotowski lo ha operato al livello della successione delle scene, invertendo l’ordine tra quelle del II atto, incentrate sulla storia di Giacobbe, e le scene del III, relative alla storia della guerra di Troia.¹⁶ Al contempo Grotowski eliminerà dal testo tutti i riferimenti all’ambientazione scenica nella cattedrale e ai monumenti sepolcrali, ottenendo un sorprendente effetto di adattamento alla mutata collocazione storica, come testimoniano le parole di Clio: “Non si alzano i morti. I morti non si leveranno. I corpi si

¹⁵ La traduzione dal polacco è mia [LB]. Una insoddisfacente traduzione italiana dall’inglese di questo testo si trova in Grotowski (1970: 7). Il senso culturale dell’operazione fu chiaro da subito: già il 22 ottobre del 1962 l’autore di una recensione (*Akropolis* 1962), comparsa su *Trybuna opolska*, Jan Paweł Gawlik, notava come “*Akropolis* (...) è il dramma dei miti che si spengono, il cimitero di una tradizione culturale, il serbatoio di trame e di ispirazioni colmo di una tradizione oscura e simbolica. Senza un adattamento radicale, senza una chiave particolare, questo dramma oggi non potrebbe, a mio parere, essere rappresentato. Grotowski ha trovato la chiave adatta.” Citato in traduzione italiana da Eugenio Barba (1965: 172).

¹⁶ Il testo dell’adattamento di *Akropolis* a opera di Grotowski, con una traduzione inglese, si trova in rete all’URL: http://www.thewoostergroup.org/projects/poor_theater/akropolis/pol_trans_eng_notes.html (consultato 04/04/2001). Al riguardo della messa in scena grotowskiana cfr. Grotowski (1970: 71-90).



riducono in cenere. Oggi di questi corpi vi è solo polvere". Lo stesso "bagliore" ("blask") verso cui si spingono le figure di Clio e della fanciulla cessa di essere quello della divinità e diviene il riverbero dei forni crematori. L'inversione tra il II e il III atto conferisce maggior centralità alla storia di Giacobbe, e i numerosi interventi di eliminazione del testo di *Akropolis*, in particolar modo degli "apocrifi" wyspiańskiani (manca ad es. tutta la scena 25 della riconciliazione tra Giacobbe ed Esaù, scena solo parzialmente veterotestamentaria), pongono l'episodio della lotta con l'angelo al centro del testo, con una particolare enfasi apposta sulla battuta dell'angelo "Gną się pod moimi stopami / na plemion cmentarzysku", ("si piegano sotto ai miei piedi, nel cimitero delle tribù").¹⁷ "Akropolis nasze", "la nostra Acropoli", e "plemion cmentarzysko", entrambe espressioni riferite da Stanisław Wyspiański al Wawel, tornavano nella messa in scena del 'Teatr 13 rzędów' in modo "ossessivo" (Flaszen 1964). Grotowski aveva usato come prologo allo spettacolo un frammento di una lettera di Wyspiański in cui il drammaturgo definiva *Akropolis* un "sunto di civiltà". Scriverà Eugenio Barba (1965: 188) a proposito di *Akropolis*:

Mettendo in scena tale testo classico, Grotowski si è chiesto quale 'Acropoli' la 'civiltà dei forni crematori' potrebbe lasciare a sua testimonianza ai posteri. La risposta è inclusa nella domanda: questa 'civiltà' si riassume e culmina ad Auschwitz. L'azione sarà quindi adattata a un campo di concentramento. I relitti umani che il destino vi ha raccolto recitano il testo classico di Wyspiański, radunando e montando, allo stesso tempo, degli elementi tubolari che poco a poco invadono la sala. È il loro modo di costruire l'acropoli del 'mondo nuovo. [...] Nella sala rimane il 'mondo nuovo' metallico che essi hanno edificato e che sembra voler soffocare gli spettatori, i vivi che hanno sempre ragione di fronte ai morti.

Durante lo spettacolo procede la costruzione del crematorio di Auschwitz, che viene portata a termine in esatta corrispondenza con la conclusione dello scontro tra Giobbe e l'angelo. Ecco quindi che il "cimitero delle tribù" di Wyspiański cessa di essere quello per cui vagava l'antiquario galiziano, e diviene un cimitero "paradossalmente letterale, creato dai tempi, capace di trasformare in realtà le più ardite formulazioni poetiche". La "nostra Acropoli" aveva in effetti rappresentato il massimo raggiungimento dei tempi, il termine stesso della storia e dell'esperienza umana (Flaszen 1964: 229; Barba 1965: 118). Il referente autoriale per la parola poetica avrebbe continuato a essere Wyspiański,¹⁸ ma per lo spazio, inteso come contesto

¹⁷ Per Flaszen (1964: 232) nell'*Akropolis* di Grotowski la lotta tra Giacobbe e l'Angelo si configura come una "grandiosa scena veterotestamentaria", incentrata com'è su due figure che si preseguitano a vicenda "sotto l'impulso della Necessità, di una forza ignota evocata nella loro contesa".

¹⁸ Flaszen (1964: 228) ha definito *Akropolis* come il lavoro di Grotowski che più si allontana dall'archetipo letterario, allorché dell'opera di Wyspiański a perdurare è la "parola poetica", trapiantata in un contesto di messa in scena che le è di fatto estraneo, ma dal quale sembra a sua volta scaturire "senza rilevanti interventi filologici". Può far conto riportare qui un'osservazione di Czesław Miłosz a proposito del cambio di registro intervenuto nella messa in scena del Teatro delle 13 fila. Scriveva in *Świadectwo*



delle vicende umane (della Storia), al drammaturgo cracoviano veniva affiancato lo scrittore Tadeusz Borowski, autore di racconti sul lager. Il programma di sala del 1963 spiegava come la sceneggiatura di Grotowski fosse nata dalla frequentazione dell'opera di Borowski e come da Borowski fosse stato preso il motto della rappresentazione: "Zostanie po nas złom żelazny / i głuchy, drwiący śmiech pokoleń" ["Di noi rimarranno rottami di ferro / e il sordo, sarcastico riso delle generazioni"]. La versione originaria del programma di sala della messa in scena ad Opole riportava frammenti di *Addio a Maria* proprio a testimonianza "del debito contratto dal teatro con Borowski nella sua qualità di scrittore e di prigioniero ad Auschwitz" (Flaszen 1962: 1). Nulla di Borowski sarebbe entrato nel testo dell'*Akropolis* rappresentata a Opole. Jerzy Grotowski di fatto – nella sua opera di smontaggio e ricostruzione del testo wyspiański – lo segnalerà come passibile di una lettura allegorica. Allorché il dramma si conclude, con la distruzione del Wawel a opera di Apollo, non è a Borowski, ma proprio a Wyspiański che Grotowski si rivolge per l'ultima battuta, riprendendo – in una perfetta circolarità di visione – un verso della didascalia introduttiva al primo atto: "Se ne sono andati, e si librano volute di fumo".



Figura: Affiche per *Akropolis* di J. Grotowski

BIBLIOGRAFIA

Barba E., 1965, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio Editori, Padova.

poezji (Una testimonianza di poesia, Miłosz 1987: 82) che grazie, all'ambientazione ad Auschwitz, solo le torture che si accompagnano ai dialoghi risultano "vere" per lo spettatore, allorché "il tono alto dei versi recitati dagli attori in base a un principio di contrasto si permea di una coloritura sarcastica".



Bernardini L., 2008, *L'Acropoli polacca: il Wawel nell'opera di Stanisław Wyspiański*, in: Andrea Ceccherelli, Elżbieta Jastrzębowska, Marcello Piacentini, Anton Maria Raffo (a cura di), *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma, pp. 9-26.

Bułat M., 2006. *Krakowski teatr żydowski. Między szundem a sztuką*, wyd. Un. Jagiellońskiego, Kraków,

Celant G. (a cura di), 1967, *Arte povera – IM spazio*, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre-20 ottobre 1967.

Flaszen L., 1962, *Komentarz do przedstawienia. Wstęp do programu pierwszej wersji „Akropolis” 1962* in: *Akropolis*, Instytut Badań Metody Aktorskiej, Teatr Laboratorium, Wrocław, s.d., p. 1.

Flaszen L., 1964, *Teatr 13 rzędów*, «Pamiętnik teatralny», z. 3 (51), pp. 221-239.

Freund Sz., 1995, *Pierwszy społeczny teatr żydowski w Polsce (Krakowski Teatr Żydowski)*, *Yiddish teater*, 1927, n. 1-2, p. 169, successivamente in: Jana Michalik e Eugenia Prokop-Janiec (a cura di), *Teatr żydowski w Krakowie, Studia i materiały*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, pp. 164-175.

Grotowski J., 1970, *Per un teatro povero*, trad. it. dall'inglese a cura di Maria Ornella Marotti, Mario Bulzoni Editore, Roma.

Grotowski J., 1980, *O praktykowaniu romantyzmu*, «Dialog», 3, pp. 113-114; trad. it. di Marina Fabbri in: Zbigniew Osiński, *Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski e Stanisław Wyspiański*, in: Andrea Ceccherelli, Elżbieta Jastrzębowska, Marcello Piacentini, Anton Maria Raffo (a cura di), *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma 2008, pp. 136-137.

Hauptmann G., 1906, *Das Hirtenlied, ein Fragment (1868)* in: *Gesammelte Werke*, t. 6, S. Fischer, Berlin, 1906, pp. 311 e segg.;

Łempicka A., 1964, *Wstęp*, in: Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane T. I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Miłosz Cz., 1987, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa.

Miodońska-Brookes E., 1980, *Wawel-“Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Osiński Z., 2008, *Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski e Stanisław Wyspiański*, in: Andrea Ceccherelli, Elżbieta Jastrzębowska, Marcello Piacentini, Anton Maria Raffo (a cura di), *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma 2008, pp. 117-142.

Sinko T., 1922, *Wyspiański a antyk*, wyd. drugie, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa.

Sinko T., 1927, *Wyspiański w żargonie*, "Czas", n. 18, poi in: Jana Michalik e Eugenia Prokop-Janiec (a cura di), *Teatr żydowski w Krakowie, Studia i materiały*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995.

Węgrzyniak R., 1995, *Dramaty Wyspiańskiego w Krokewer Jidis Teater*, in: Jan Michalik e Eugenia Prokop-Janiec (a cura di), *Teatr żydowski w Krakowie, Studia i materiały*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, pp. 77-82.



Węgrzyniak R., 1996, *Wyspiański w oczach polskich Żydów*, in Jan Błoński e Jacek Popiel (a cura di), *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, Wydawnictwo Bara i Suszczyński, Kraków, pp. 165-189.

Wyspiański St., *Daniel* in: *Dzieła zebrane*, T. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Wyspiański St., *Akropolis* in: *Dzieła zebrane*, T. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Luca Bernardini è professore associato presso l'Università degli studi di Milano (settore scientifico disciplinare L – Lin 21, Slavistica) dove ha tenuto e tiene corsi di Letteratura polacca, Cultura polacca e Letteratura polacca contemporanea. Membro della Società Italiana di Comparatistica Letteraria e dell'Associazione Italiana degli Slavisti, è autore di studi sui rapporti storico culturali fra Italia, Polonia e Russia, sui riflessi letterari della Shoah, sul teatro polacco; ha collaborato alla stesura della *Storia della letteratura polacca* curata da Luigi Marinelli per Einaudi (Torino 2004) e ha pubblicato una monografia sui *Viaggiatori e residenti polacchi a Firenze* (Firenze 2005: http://eprints.unifi.it/archive/00001192/01/30-Bernardini_Ottocento.pdf). Ha redatto le voci polacche del *Dizionario di storia dello spettacolo del '900*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 1998 ed alcuni dei lemmi del *Dizionario dei temi letterari*, curato da Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Giuseppe Fasano per UTET (Torino 2007). Ha tradotto versi di Miron Białoszewski («In forma di parole», Quarta serie, A. XXI, n.1, 2001), racconti di Tadeusz Borowski (<http://www.adelphiana.it/pdf/borowski.pdf>; poi Ancora del Mediterraneo, Napoli 2009), ha curato l'edizione delle *Letture facoltative* di Wisława Szymborska uscite per Adelphi nel 2006 e quella di *Tradimento*, di Adam Zagajewski, sempre per i tipi di Adelphi (2007). Nel 2010 è stato insignito del premio "Polonicum" per i meriti acquisiti nella diffusione della lingua e della letteratura polacca all'estero.

Luca.Bernardini@unimi.it