

Spettri. Polonia 1938

Giulia Randone

Alla fine degli anni Trenta un gruppo di artisti polacchi riuscì nell'ambizioso progetto di realizzare un film che piacesse sia agli spettatori che affollavano le sale in cerca di divertimento, sia alla critica, che da anni lamentava la mancanza di un cinema artistico nazionale. Un'operazione tanto più difficile se si considera che, a partire dalla prima guerra mondiale, il pubblico aveva decretato il successo del melodramma, un genere che riproponeva uno stereotipato intreccio amoroso declinato, a seconda dei casi, in forma criminale-sensazionalistica oppure blandamente patriottica (anti-zarista o anti-tedesca a seconda di quale fosse il paese occupante). A tale modello erano ascrivibili i film campioni di incassi degli anni Venti, *Iwonka* (1925) e *Tędowata* (La lebbrosa, 1926): il primo fece dire al celebre critico Karol Irzykowski che il cinema polacco poteva vantarsi di avere conquistato le vette del kitsch internazionale, mentre il secondo, che nel 1936 conobbe una fortunata ripresa, divenne l'emblema stesso del sentimentalismo e dell'affettazione.

Al conformismo delle produzioni cinematografiche corrispondeva una stagnazione creativa in campo teatrale, sia sul piano del repertorio, dominato da commedie e farse di debole spessore, sia su quello dello stile recitativo, ancora molto legato a forme espressive patetiche e declamatorie. È in questo clima che vide la luce il film *Strachy* (Spettri),¹ prodotto nel 1938 dalla Spółdzielnia Autorów Filmowych (Cooperativa degli Autori Cinematografici). La SAF, come è spesso abbreviata, fu fondata nel 1937 da alcuni membri dell'Associazione per la Propaganda del Film Artistico² che, sotto l'influenza del cinema sovietico, si riproponeva di migliorare la qualità delle pellicole polacche creando film a sfondo sociale e stilisticamente innovativi. Fondatori di entrambe le associazioni furono, tra gli altri, Eugeniusz

¹ Si è scelto di tradurre «*strachy*» (dal verbo *straszyć* = spaventare, *strach na wróble* = spaventapasseri) con «spettri» e non, ad esempio, con «fantasmi» o «spiriti», pur consapevoli dell'inevitabile associazione, per il lettore italiano, con l'omonimo capolavoro di Henrik Ibsen: un riferimento che è però estraneo allo spettatore polacco, che conosce l'opera del drammaturgo norvegese con il titolo *Upiory*.

² L'Associazione per la Propaganda del Film Artistico, conosciuta con l'acronimo START (Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego), fu fondata a Varsavia nel 1930 dallo storico del cinema Jerzy Toeplitz e dai registi Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękański, Jerzy Zarzycki, Jerzy Bossak e Stanisław Wohl. Dal 1931 assunse la denominazione di Associazione degli Estimatori del Film Artistico (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego). I suoi membri ritenevano che l'arte cinematografica fosse socialmente utile e che la nascita di film creativi e sperimentali dovesse essere accompagnata da un processo di educazione del pubblico, attraverso proiezioni, letture e dibattiti ospitati sulle pagine dei più importanti giornali. Il gruppo si sciolse nel 1935.

Cękałski e Stanisław Wohl, rispettivamente regista e responsabile della fotografia di *Spettri*. Il film nacque per volere di Cękałski, di Wohl e del co-regista Karol Szołowski, anche autori della prima stesura della sceneggiatura, come adattamento del romanzo omonimo di Maria Ukniewska, una giovane debuttante. Il romanzo semiautobiografico della Ukniewska presentava il mondo dei cabaret di Varsavia a cavallo tra gli anni Venti e Trenta nei suoi risvolti meno spensierati e la sua pubblicazione, avvenuta appena alcuni mesi prima dell'uscita del film, era stata circondata da un alone di scandalo. Protagonista del romanzo è Teresa Sikorzanka, un'adolescente che lavora come ballerina in un teatro di rivista della capitale e che è innamorata, senza esserne ricambiata, dell'artista di punta del locale, il cantante Zygmunt Modecki. A causa della cattiva gestione economica il cabaret è costretto a chiudere e, insieme ad alcune colleghe, Teresa viene ingaggiata nel corpo di ballo di un piccolo teatrino di provincia. Qui la ragazza stringe amicizia con il maestro di ballo, il professor Dubenko, e con la compagna Linka. Le esibizioni delle "girls" sono accolte con favore dal pubblico, ma la felicità delle due ragazze è incrinata dall'impatto con problemi sociali diffusi come la povertà e l'alcolismo e con difficoltà legate alla propria condizione femminile: la precoce iniziazione sessuale, la prostituzione e l'aborto. Se Linka morirà suicida alla vigilia delle nozze, per l'incapacità di alleviare il senso di colpa e per l'impossibilità di redenzione sociale alla quale la scelta di abortire l'ha condannata, Teresa giungerà vittoriosa al termine di un doloroso percorso di formazione che la trasformerà, da giovane ingenua, in madre e moglie di un uomo di successo e, forse, anche in sua partner sulle scene.

Attratti dalla popolarità del romanzo e, come vedremo, anche dal suo linguaggio, i registi decisero in gran fretta di trarne una versione cinematografica e, per garantirsi successo di pubblico, affidarono il ruolo della coppia di innamorati a un'esordiente di bell'aspetto e all'affascinante attore, cantante e ballerino simbolo del cinema commerciale polacco degli anni Trenta, Eugeniusz Bodo. Nacque così quello che è considerato uno dei migliori film polacchi dell'anteguerra.

A nostro avviso il merito maggiore dei registi non fu quello di creare una pellicola innovativa – nonostante le ambizioni e qualche traccia di sperimentazione³ l'approccio era ancora tradizionale e presentava frequenti incursioni nel melodramma – bensì quello di farsi capofila di un progetto collettivo di rinnovamento che coinvolse i migliori professionisti del tempo. La volontà di svincolarsi dai modelli commerciali consolidati emergeva sia dalla scelta di affidare le coreografie

³ Le frequenti scene notturne riflettono una tendenza al simbolismo e alla malinconia, fortemente influenzata dal realismo poetico francese. Il montaggio veloce, a volte brusco, la sovrapposizione di immagini volta a ricreare un'atmosfera onirica e l'utilizzo della voce fuori campo per tradurre lo stato d'animo della protagonista sono espedienti che richiamano le sperimentazioni dell'avanguardia. Marek Haltof, *Polish National Cinema*, Berghahn Books, New York 2002, p. 38.

a Tacjana Wysocka, collaboratrice di Leon Schiller e considerata una delle principali riformatrici della danza e pioniere del teatrodanza in Polonia, sia dall'attenzione riservata alla sceneggiatura, che nel decennio precedente era stata spesso il punto debole dei film.

Gli artisti coinvolti nel processo di scrittura di *Spettri* avvertivano da un lato la necessità di sostituire ai dialoghi ispirati alle scene teatrali un linguaggio più colloquiale – e in questo si incontravano le aspirazioni ideologiche di Cękałski verso il realismo e lo stile documentaristico del romanzo della Ukniewska – dall'altro desideravano avvicinare la sceneggiatura cinematografica alla letteratura. Proprio per rispondere a questa esigenza chiamarono a fare parte del gruppo degli sceneggiatori due letterati di primordine: il poeta Władysław Broniewski, autore con ogni probabilità della canzone di apertura del film,⁴ e lo scrittore Konstanty Ildefons Gałczyński.⁵ Proprio la partecipazione di Gałczyński avrebbe favorito la nascita dei due personaggi che da soli bastano a rendere memorabile questo film: il danzatore Dubenko, interpretato da Józef Węgrzyn, e il mago Śroboszcz impersonato da Jacek Woszczerowicz. Si tratta di personaggi che convenzionalmente definiremmo di secondo piano, ma che spiccano sugli altri perché imprimono alla storia un ritmo differente, come una sospensione del moto dell'intreccio a favore di una maggiore introspezione. Grazie all'innesto della penna di Gałczyński – autore delle battute di Dubenko, Śroboszcz e di un terzo personaggio⁶ – su quella della Ukniewska, il film

⁴ Cfr. Zbigniew Siatkowski, *Wokół "Strachów" Cękałskiego. Mechanizm literackości filmu*, in AA VV, *Polskie kino lat 1918-1939. Zagadnienia wybrane*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie, 40, PWN, Kraków 1980, dove l'autore evidenzia le analogie tematiche e stilistiche che intercorrono tra la canzone di apertura del film e le liriche dello stesso periodo di Władysław Broniewski. Ringrazio Maria Vittoria Ghirardi e Sara Bertino per il prezioso aiuto fornitomi nel reperire i materiali necessari alla mia ricerca.

⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński (Warszawa 1905-1953), geniale figura di scrittore ciarlatano e mistificatore, per brevissimo tempo anche membro del laboratorio teatrale Reduta. Definito da Czesław Miłosz «il re del nonsenso», in opere come *Koniec świata* (La fine del mondo, 1929) e *Bal u Salomona* (Il ballo da Salomone, 1933), descrive con vivida espressività la fine della civiltà, in narrazioni guidate dalla logica del sogno. All'interno della sua vasta produzione vale la pena ricordare la poesia dagli accenti lirici e surrealisticamente grottesca di *Zaczarowana dorożka* (La carrozza incantata, 1948) e il ciclo di divertentissimi microdrammi del «più piccolo teatro del mondo», il *Teatrzyk Zielona Gęś* (Teatrino dell'Oca Verde), pubblicati sul periodico «Przekrój» tra il 1946 e il 1950. Dopo un periodo di tolleranza durato alcuni anni, le autorità lo accuseranno di proporre una letteratura decadente e il *Teatrino* scomparirà dalle pagine del giornale. Lo scrittore si adatterà alla situazione dedicandosi alla stesura di opere più «serie» e allineate, e verrà «riabilitato».

⁶ Si tratta del ristoratore Krupka, che adora Dubenko e sogna di emigrare nelle calde isole della Polinesia. L'evocazione del paese di Farlandia richiama l'omonima poesia di Gałczyński (1936), in cui si parla della necessità di «nutrirsi di sogni», di sottrarsi a un luogo regolato dall'angustia e dall'oppressione per ritrovarsi in una terra in cui il cielo canta: motivi che si ripresenteranno nella scena della morte di Dubenko. Per un'analisi puntuale dei debiti letterari contratti da questi tre personaggi nei confronti dell'opera di Gałczyński rimando al già citato articolo di Zbigniew Siatkowski.

diviene un'opera d'arte autonoma e non una semplice trasposizione; grazie alla maestria di Węgrzyn e Woszczerowicz il testo si incarna in due personaggi che rifuggono dalle coordinate più stereotipate per proporsi come originali ri-creazioni, attuate grazie allo strumento privilegiato della voce e alla postura.

Józef Węgrzyn e Jacek Woszczerowicz sono oggi ricordati come due tra i più grandi attori polacchi del Novecento, eppure le loro vite di lavoro di rado sono state oggetto di una riflessione approfondita.⁷ La loro interpretazione in *Spettri*, poi, è documentata attraverso sporadici accenni nelle rispettive biografie e nelle storie del cinema polacco, ma nessuno studioso né recensore⁸ si è soffermato ad analizzarne le peculiarità.

Nato nel 1884, Józef Węgrzyn⁹ apparteneva alla generazione dei «grandi maestri della scena»,¹⁰ alla schiera dei divi amati e seguiti fedelmente dal pubblico, che fin dalle sue prime apparizioni aveva colpito grazie a una fisicità esotica e seducente.

Più alto della media, aveva la testa di un dio greco. La capigliatura corvina con riflessi blu scuro, accomodata in ciocche che parevano scolpite, il naso diritto, le sopracciglia sottili, gli occhi brillanti, la delicata carnagione opaca e la voce profonda, dal meravi-

⁷ In polacco, si possono ricavare informazioni preziose sulla loro proposta artistica dalle rispettive biografie: Kazimierz Biernacki, *Józef Węgrzyn*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973 e Grażyna Kompel, *Jacek Woszczerowicz: geniusz? blazen? mag?*, Biblioteka "Tygla Kultury", Łódź 2003. In italiano, si può eventualmente consultare Giulia Randone, *Recitare tra le rovine. Jacek Woszczerowicz e la composizione grottesca in Polonia tra il 1925 e il 1970*, tesi di laurea, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012.

⁸ Quando non erano generiche, le recensioni dell'epoca prestavano maggiore attenzione alla sceneggiatura, dedicando all'aspetto della recitazione e della regia opinioni spesso sommarie, influenzate da simpatie personali ed espresse in un linguaggio colloquiale.

⁹ Józef Węgrzyn (Warszawa 1884-Kościan 1952) studia per un anno presso la scuola d'arte drammatica diretta da Gabriela Zapolska a Cracovia e compie il suo debutto l'anno successivo, a Lwów, al fianco della celebre attrice Irena Solska. Perfeziona la propria formazione sotto la guida di Ludwik Solski presso il Teatr Miejski di Cracovia per poi unirsi ad Arnold Szyfman e inaugurare con lui, nel 1913, il Teatr Polski di Varsavia, interpretando il ruolo del protagonista nell'Iridione di Zygmunt Krasiński. Nel 1915 si accosta per la prima volta al personaggio di Gustaw-Konrad degli *Avi* di Mickiewicz, un ruolo che porterà a maturazione negli anni successivi, soprattutto in occasione dell'allestimento di Leon Schiller del 1934. Sulle scene del Teatr Rozmaitości e del Teatr Narodowy lavora a una vasta galleria di personaggi del repertorio classico, romantico e contemporaneo, ma è il *Don Giovanni* del 1924 a consacrare il suo successo tra il pubblico e la critica. A partire dal 1911 lavora anche nel cinema, specializzandosi nel campo della farsa e nel ruolo dell'amante. In seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale è arrestato dalla Gestapo – probabilmente a causa dello spettacolo *Ginevra* di George Bernard Shaw, in cui interpretava il ruolo di Battler parodiando Hitler – e imprigionato nella prigione di Pawiak, da cui sarà liberato qualche mese più tardi. Alla fine del conflitto tornerà a recitare con il Teatro dell'Esercito Polacco, ma la tragedia della morte del figlio, ucciso ad Auschwitz, acuirà i problemi legati all'alcolismo. Nel 1948, con un ultimo grande successo nel *Ratto delle Sabine*, saluterà per sempre la città della quale era stato a lungo il beniamino.

¹⁰ Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, p. 283.

gioso timbro metallico, il temperamento meridionale, questi erano i doni che la natura aveva generosamente elargito al giovane. [...] A ciò si aggiungevano una spiccata musicalità e sensibilità e un'acuta capacità di osservazione, che consentivano di predire con certezza un suo straordinario futuro in teatro.¹¹

Disinteressato allo studio (tanto che secondo diverse fonti sprecò in parte il suo eccezionale talento) e all'analisi del personaggio, Węgrzyn si affidava spesso all'intuizione e all'improvvisazione, manifestando una consonanza con l'estetica espressionista che fu una rarità tra i suoi contemporanei.

Di vent'anni più giovane, Jacek Woszczerowicz¹² era, all'opposto, l'artefice di un costante e minuzioso lavoro che prevedeva anche lo studio delle coordinate storiche e geografiche del dramma e che si esplicava nell'accurata costruzione dell'esteriorità del personaggio. Considerato da molti l'erede di Kazimierz Kamiński, tra i primi attori polacchi a introdurre il realismo nell'elaborazione del personaggio, Woszczerowicz non si limitò a seguire il percorso tracciato dal predecessore ma creò una sintesi originale tra l'eredità della vecchia scuola naturalista e le proprie istanze anti-realiste. Il giovane Woszczerowicz compì la propria educazione all'interno dell'Istituto Reduta,¹³ nonostante il parere avverso di Juliusz

¹¹ Kazimierz Wroczyński, *Wspomnienia o Stefanie Jaraczu*, Czytelnik, Warszawa 1950, p. 33, cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 24.

¹² Jacek Woszczerowicz (Siedlce 1904-Warszawa 1970) fa il suo debutto sulle scene di Vilna, nel 1925, in due opere di Stanisław Wyspiański dirette da Juliusz Osterwa. Due anni dopo abbandona il gruppo per seguire il regista Edmund Wierciński, dapprima a Poznań e poi a Łódź, dove si esibisce in una vasta serie di ruoli da attore caratterista e di impronta comica. Lavora poi al fianco di Leon Schiller e Stefan Jaracz. La seconda metà degli anni Trenta consacra la fama dell'attore, grazie al lavoro in radio e nel cinema e alle prime grandi (e controverse) creazioni teatrali, tra cui quella di Socrate nella *Difesa di Santippe* di Ludwik Morsztyn. Durante la guerra fugge a Grodno, dove, insieme a Aleksander Węgierko, prende parte al Teatro Statale Polacco della Bielorussia Occidentale e ha la sua prima esperienza come insegnante. Torna sulle scene il 29 novembre del 1944 quando, nel Teatro dell'Esercito Polacco a Lublino, debuttano *Le nozze* di Wyspiański da lui dirette e interpretate. A Łódź stringe un sodalizio decennale con il regista Bohdan Korzeniewski: dal loro lavoro comune nascono diverse produzioni di rilievo, tra cui un *Don Giovanni* di Molière in chiave realistico-grottesca. Nella seconda metà degli anni Cinquanta Woszczerowicz riduce il numero di ruoli teatrali per concentrarsi sul teatro televisivo e su due personaggi che da tempo occupavano i suoi pensieri, lo Josef K. del *Processo* di Kafka e il Riccardo III dell'omonima tragedia shakespeariana: vedranno la luce due memorabili spettacoli teatrali e molte produzioni televisive di valore.

¹³ Istituto Reduta (1919-1939): laboratorio di artigianato teatrale e pedagogia fondato a Varsavia nel 1919 dall'attore e regista Juliusz Osterwa e dal professore di geologia e appassionato di teatro Mieczysław Limanowski. Nonostante una visione di forte impronta stanislavskijana, l'*ensemble* rimase aperto alla sperimentazione accogliendo le influenze dell'espressionismo e del simbolismo. Il lascito più importante del Reduta è da ascrivere all'approccio etico nei confronti del lavoro, sia esso individuale o collettivo. La riscoperta o la rivalutazione internazionale di questa importante istituzione è avvenuta anche grazie a Jerzy Grotowski, il quale in più occasioni ha dichiarato di averne accolto l'eredità morale. Cfr. Zbigniew Osipiński, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio*.

Osterwa, che lo considerava inadatto alla professione a causa della bassa statura, di una corporatura minuta e resa sproporzionata dalla grandezza della testa e dall'eccessiva lunghezza delle braccia, di una voce rauca, nasale e poco educata. Il lavoro su se stesso di Woszczerowicz prese l'avvio proprio da queste insufficienze e si articolò nello studio e nella ricerca continua e indefessa di strumenti per conoscere a fondo e rimodellare il proprio corpo: come ebbe a ricordare Ludwik Flaszen, compagno di Jerzy Grotowski nell'avventura del Teatr Laboratorium, Woszczerowicz rimase «uno studente per tutta la vita. Come noi».¹⁴

Agli inizi della carriera, in un periodo in cui a Woszczerowicz erano affidati pochissimi ruoli, si profilò per il giovane la possibilità di affiancare il celebre Józef Węgrzyn nel *Don Juan* di José Zorrilla. Nello spettacolo, che aveva debuttato nel 1924 al Teatr Narodowy, Węgrzyn diede vita a una creazione di straordinaria potenza, grazie all'uso sapiente della voce – «recitava il verso, non parlava ma sentiva attraverso le rime»¹⁵ – del gesto e della figura. Il debutto fu seguito da cento repliche nella sola Varsavia e da una tournée che estese la popolarità dell'attore a tutta la Polonia.

Due esempi legati al *Don Giovanni* valgono a illuminare alcuni aspetti del carattere dei due attori. Alla fine del 1926, in occasione di una replica a Vilnius, Woszczerowicz fu chiamato a sostituire un collega nel ruolo di un servitore incaricato di versare il vino da una brocca dentro alcuni calici. Dopo avere ricevuto gli oggetti, il giovane attore iniziò a riprodurre ripetutamente e nel dettaglio l'azione tra le quinte, nonostante la brocca fosse vuota, suscitando lo sconcerto dei colleghi. Erano anche gli anni in cui Woszczerowicz iniziava a interessarsi a Stanislavskij e a elaborare alcuni esercizi che scoprirà poi essere coerenti con ciò che il pedagogo russo definiva con i termini di «memoria muscolare» e «concentrazione». I successivi conseguimenti artistici di Woszczerowicz mostrarono come egli avesse compreso lo spirito più autentico del progetto formativo di Stanislavskij e non fosse stato sedotto dalle interpretazioni ideologicamente schierate che costringevano gli attori a sottomettersi a una versione semplificata e distorta del Sistema, una sorta di verismo primitivo che in Polonia prendeva il nome di *naturuszczystwo*. Due mesi dopo il trionfale debutto, Węgrzyn decise invece di prestare la propria immagine al mercato pubblicitario: sulle riviste comparve una fotografia a tutta figura dell'attore corredata dalla didascalia «Sono diventato un Don Giovanni autentico nel momento in cui ho indossato il completo e il paltò della ditta Skwar».¹⁶ Ma se la fama acquisita permise a Węgrzyn di godere di

rio, «Teatro e Storia», 1990, 2, pp. 259-300 e Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, traduzione e cura di Marina Fabbri, Bulzoni, Roma 2011.

¹⁴ *Conversations with Ludwik Flaszen*, a cura di Eric Forsythe, «Educational Theatre Journal», XXX, 3, 1978, p. 315.

¹⁵ Jan Lechoń, «Wiadomości Literackie», 47, 23 XI 1924, cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ «Kurier Warszawski», 25, 25, I, 1925 cit. in *ivi*, p. 108.

indubbi benefici economici, è da sottolineare che proprio l'incapacità di gestire questa stessa popolarità fu una delle cause dell'andamento irregolare della sua brillante carriera. Quanto detto non deve però indurci a sottostimare la proposta attoriale di Węgrzyn né a sminuire la sua interpretazione di Don Giovanni, nella quale si incontrarono il «grande tono romantico»¹⁷ apprezzato dalla critica e l'istrionismo tanto ammirato da Woszczerowicz.

Una decina di anni più tardi Węgrzyn e Woszczerowicz incrociarono nuovamente le proprie strade sui set cinematografici, lavorando insieme nella popolarissima serie ispirata alla figura del Professor Wilczur, un chirurgo dotato di eccezionale manualità e di un cuore puro,¹⁸ contemporaneamente al meschino e invidioso Dottor Dobraniecki (Węgrzyn) e al malvivente dal cuore d'oro Jemioł (Woszczerowicz), personaggi sui quali pesava l'impianto melodrammatico della serie, gli attori crearono le figure del danzatore Dubenko e del mago Śroboszcz per *Spettri*. Entrambi artisti, chiamati con deferenza «professori», Dubenko e Śroboszcz si distinguono per le reazioni suscitate nel pubblico del teatrino di provincia in cui lavorano: la «danza del diavolo» in cui si esibisce Dubenko, che propone una poetica espressionista e grottesca in contrasto con il balletto classico,¹⁹ è accolta con indifferenza dalla folla, incantata invece dalle prestidigitazioni di Śroboszcz. Dubenko accusa gli spettatori di essere una «marmaglia del dopoguerra» – lo stesso appellativo, tra l'altro, con cui il drammaturgo Antoni Słonimski designava le masse che riempivano i teatri in cerca di spettacoli di basso profilo artistico – e di essere perciò incapaci di comprendere la sua arte; Śroboszcz, al

¹⁷ Władysław Rabski, «Kurier Warszawski», 322, 17 XI 1924, cit. in *ivi*, p. 106.

¹⁸ La trilogia è composta da *Znachor* (Il guaritore, 1937), *Professor Wilczur* (Il professor Wilczur, 1938) e *Testament Profesora Wilczura* (Il testamento del professor Wilczur, 1939). I due attori reciteranno insieme anche in due film meno fortunati: *Rena. Sprawa 777* (Rena. Affare 777) del 1938 per la regia di Michał Waszyński e *Dwie godziny* (Due ore) diretto da Stanisław Wohl e Józef Wyszomirski nel 1946.

¹⁹ A danzare non è l'attore, bensì una controfigura, con ogni probabilità Georg Groke (1904-1999). Allievo di Mary Wigman, creò insieme alla compagna Ruth Abramowitsch (Halle 1907-Warszawa 1974) la Tanzpaar Groke-Abramowitsch, portando avanti una ricerca che combinava lo stile espressionista con la precisione del balletto classico. Nel giugno del 1933 parteciparono a un importante concorso internazionale di danza a Varsavia, ottenendo prestigiosi riconoscimenti: decisero perciò di lasciare la Germania nazista per stabilirsi in Polonia, dove avevano trovato un terreno fertile per lo sviluppo della danza moderna. Fino allo scoppio della guerra si divisero tra l'insegnamento e le tournée in Polonia, Palestina e America del Sud. È curioso notare che fu forse proprio durante le riprese di *Spettri* che Woszczerowicz cominciò a studiare assiduamente con Groke, raggiungendo una straordinaria abilità nella danza e nell'acrobatica che gli sarebbe servita per creare il suo primo grande personaggio: il Socrate antitradizionale e grottesco protagonista della commedia di Ludwik Morsztyn diretta da Wierciński nel 1939. Henryk Szletyński, *Wspomnienie o Jacku Woszczerowiczu*, «Kultura», 44, 1970. Cfr. anche *Seeing Israeli and Jewish Dance* a cura di Judith Brin Ingber, Wayne State University Press, Detroit 2007 e Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous la nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2000.

contrario, seduce la folla e si conquista il diritto di strapazzarla e di dominarne gli umori (per esempio quando regola la durata degli applausi con il solo movimento della mano), giungendo infine a dettare le proprie condizioni: a causa dei costi, il trucco che permette l'apparizione di colombe bianche da una valigia non sarà replicato.

Proprio attorno a questo numero di magia si costruisce la relazione tra i due artisti. Dubenko, infatti, dopo avere assistito insieme a Teresa alla misteriosa comparsa delle colombe, è ossessionato dalla loro bellezza, alla quale si richiama durante i suoi deliri di alcolizzato, e dal desiderio di capire in che modo esse appaiano dal nulla. La bellezza e la purezza di cui questi uccelli sono simbolo diventano, nelle parole del danzatore, un orizzonte al quale tendere per liberarsi dalla minaccia della perdizione morale che incombe su tutti, in modo particolare sui personaggi femminili. Il diavolo-Dubenko assurge perciò al ruolo di strenuo difensore dell'integrità delle ballerine che formano il suo *ensemble*, e che lui chiama con affetto «allodole», e vigila su Teresa affinché non corrompa la propria anima.

Sul piano della regia il numero delle colombe e il balletto del diavolo concorrono a mostrare, forse in maniera un po' ridondante, le opposte nature di Dubenko: il suo rigore etico e il suo abbandonarsi alla consolazione dell'alcool. La tematica dell'alcolismo è rilevante poiché rappresentò uno dei problemi sociali ai quali la SAF decise di dare spazio: in *Spettri* il bere spinge un personaggio esplicitamente negativo come il padre di Teresa a ridurre in miseria la propria famiglia, ma porta anche un personaggio positivo come Dubenko a isolarsi e ad avvicinarsi alla morte.²⁰

Immerso in rievocazioni nostalgiche del passato, il Dubenko di Węgrzyn è consapevole di avere perso la capacità di suscitare meraviglia con la propria arte e lotta drammaticamente per ritrovare la chiave d'accesso al mistero del teatro. Le colombe che compaiono prodigiosamente dalla valigia del mago e che, candide e inaccessibili, si librano nell'aria lasciandosi alle spalle la folla entusiasta, sono per Węgrzyn l'immagine stessa della bellezza e dell'incanto a lui negati; per questo interpella Śroboszcz, lo provoca, lo blandisce, giunge perfino ad aggredirlo fisicamente senza ottenere però una risposta al proprio disperato interrogativo: il mago gli mostra alcuni trucchi scenici e svela la tecnica – «miracoli non ce ne sono, è tutta questione di abilità» – ma il mistero rimane inaccessibile. Ciò che Dubenko ha perduto è la capacità di essere artista, di tenere insieme la vita quotidiana e la

²⁰ Come quella del suo personaggio, anche la vita di Węgrzyn fu segnata dal rapporto con l'alcool: iniziata nel 1916 come consolazione a un periodo lavorativo fiacco, la dipendenza dell'attore si protrasse negli anni e si aggravò in seguito alla morte del figlio Mieczysław, conducendolo alla morte in un ospedale psichiatrico dopo un decennio di depressione.

professione, di fare fronte alle difficoltà concrete (della vita e della professione) grazie a un orizzonte che le trascenda.

La mancanza di organicità gli impedisce inoltre un'autentica relazione con gli altri e tramuta in monologo ogni suo tentativo di contatto: non a caso, il solo con cui riuscirà a dialogare sarà colui che custodisce l'accesso alla meraviglia, l'unico vero artista ingaggiato dal teatro (non lo sono certo le protagoniste, che inseguono il sogno di un'astratta carriera che consenta loro di vedere il mondo e guadagnare bene). Śrobošcz è, tuttavia, un personaggio che fino alla fine conserva il proprio inquietante riserbo e che esce di scena passando davanti al corpo di Dubenko morente, senza degnarlo di uno sguardo. La morte di Dubenko, dovuta all'abuso di alcool e accolta dai fischi del pubblico, anticipa il suicidio di Linka, mentre la coppia di personaggi che non soccombono al confronto con la vita, Teresa e Śrobošcz, sembra incarnare una prospettiva felice; in realtà la prossemica che informa l'ultima scena in cui compaiono Węgrzyn e Woszczerowicz potrebbe suggerire un simbolico passaggio di testimone: se la morte giunge a recare sollievo all'infelice danzatore, l'inquietudine di cui egli era portatore sembra passare in eredità al prestigiatore, che decide improvvisamente di abbandonare il teatro, in cerca di nuove occasioni di meraviglia.

La tensione al rinnovamento di sé, irrisolta in Dubenko e presagita da Śrobošcz, è invece portata a compimento da Józef Węgrzyn in questo film. All'epoca di *Spettri* l'attore ha cinquantaquattro anni e alle spalle una carriera cinematografica quindicennale che lo ha reso popolare nel ruolo del giovane amante malinconico. Legato fin dagli esordi alla casa di produzione Sfinks, Węgrzyn recita al fianco di Pola Negri e delle maggiori dive polacche in film – come si è detto – di scarso valore artistico e gravati da uno stile recitativo artificioso, esagerato e didascalico. Negli anni Venti prende parte a diversi melodrammi, tra cui i campioni d'incassi già citati: in *Iwonka* interpreta il ruolo del cattivo seduttore, capo di un'organizzazione mafiosa, e nella *Lebbrosa* riveste i panni del padre della protagonista, un nobile impoverito, mettendosi alla prova anche come regista. A metà del decennio successivo l'attore è costretto ad adeguare il repertorio alla propria età e ad accettare ruoli minori: nascono così alcuni buoni personaggi ma l'occasione preziosa arriva solo nel 1938, con *Spettri*.

Con un tale curriculum è evidente che un personaggio dai tratti melodrammatici come Dubenko avrebbe potuto costituire un serio pericolo per la recitazione dell'attore, invece Węgrzyn si libera completamente della convenzione del genere e riesce a creare un personaggio profondamente tragico. Per conferire profondità all'infelice e nostalgico danzatore, Węgrzyn si concentra in prevalenza sullo strumento vocale, lavorando sulle ottime battute scritte da Gałczyński. La creazione linguistica dello scrittore – che presenta una stilizzazione fedele alla cultura russa di cui è erede Dubenko e che richiama le figure lirico-satiriche create da Gałczyński negli stessi anni – si incontra così con il talento dell'attore, che evita di imprigionare il suo personaggio in un monotono biascichio da ubriaco. Rispetto

alla gamma vocale utilizzata per caratterizzare il personaggio del dottor Dobraniecki – profonda e asciutta nel *Guaritore* e affilata e lievemente nasale nel *Professor Wilczur* – la voce di Dubenko è più acuta e attraversa la dimensione dell'ebbrezza con una varietà di sfumature che contemplano la malinconia, la dolcezza, l'aggressività e l'eccitazione. Nel film le parole di Dubenko – un uomo per il quale la vita, al confronto con il mistero delle colombe, «è insignificante» – fluiscono a rilento, seguendo un andamento strascicato e impastato quando sono accompagnate da un bicchiere di vodka e cantilenante quando nella sua mente annebbiata affiora l'immagine della Russia sommersa della neve; il ritornello «zawiało cię śniegiem ojczyzno, zawiało»²¹ dimostra come la funzione consolatoria presente nel suono abbia acquisito maggiore importanza rispetto al significato stesso delle parole.

L'attore punta sull'iterazione e sul monologo per raggiungere un'assolutezza di toni al limite dell'esaltazione: il suo è un unico flusso di coscienza inframmezzato da sporadici interventi degli interlocutori e dal confronto con Woszczerowicz. Węgrzyn è dotato di una voce bene impostata, da baritono, che è stata fin dagli esordi il suo tratto distintivo e che aveva spinto alcuni a suggerirgli di tentare una carriera nel teatro d'opera. La critica, tuttavia, oltre a riconoscere che si tratta della «voce più bella e più drammatica che sia risuonata negli ultimi anni nei teatri di Varsavia» avverte che «una voce di questo tipo corre un pericolo, quando lo stesso artista se ne innamora, perché allora della melodia si fa “un'arte per l'arte” che sacrifica la verità».²² In Dubenko, oltre al diavolo che danza in equilibrio sulle scenografie e all'uomo sull'orlo del baratro, vediamo anche un attore che bilancia attributi da macchietta con una sensibilità in grado di cogliere la dolcezza e la potenza minacciosa dei sogni irrealizzati.

La chiave di questo bilanciamento è data proprio dall'utilizzo sapiente dell'enfasi per caratterizzare il personaggio e il suo tramonto. Nel momento cruciale della morte, Węgrzyn passa attraverso emozioni e proposte vocali differenti che gli consentono di non rimanere confinato alla sola dimensione patetica. Sdraiato a terra, stremato, il danzatore sembra non essere in grado di parlare ma nell'istante in cui il mago esce di scena raddrizza il busto, si guarda intorno e in un momento di sorprendente lucidità si rivolge a Teresa con voce ferma porgendole del denaro e intimandole di fuggire. È affaticato dallo sforzo e fatica a respirare ma, ancora una volta, sembra volere “deviare” dalla piega languida che sta prendendo il suo trapasso e, nell'udire il battito d'ali delle colombe liberate da Śroboszcz, accoglie la fine con un sorriso e con una voce già trasfigurata in canto.

Al corpo stanco e arreso di Dubenko, che solo a tratti lascia immaginare l'agilità e l'elasticità di un tempo, fa da controcanto la postura rigida di Śroboszcz, personag-

²¹ «La neve ti ha sepolto, o patria, ti ha sepolto».

²² Władysław Rabski, «Kurier Warszawski», 128, 10, V, 1920 cit. in K. Biernacki, *op. cit.*, p. 89.

gio debitore della sensibilità grottesca e autoironica che avrebbe portato Gałczyński a creare, anni dopo, il Teatrino dell'Oca Verde.²³ Woszczerowicz, che all'epoca delle riprese ha trentaquattro anni, due film alle spalle e due in lavorazione, approfondisce il timbro grottesco e autoironico di Gałczyński senza cedere alla sovrabbondanza espressiva che aveva reso manierate le sue prime apparizioni sullo schermo. L'attore costruisce il proprio personaggio associando due intuizioni contrapposte – la volontà di contrastare l'artificiosità dei primi attori cinematografici e l'esigenza di importare sul set le sperimentazioni anti-naturalistiche che compiva in teatro – e traducendole in una postura marcata e in un dettato quotidiano.

Nell'evidenziare autoironicamente quello che è considerato un suo difetto, il collo corto, Woszczerowicz crea una postura incassata, in cui la testa, che sembra congiungersi direttamente con le spalle, trascina anche il busto nel suo sbilanciamento in avanti. Pressoché immobile sul palcoscenico, il tronco rigidamente allineato alle gambe, egli orienta consapevolmente l'attenzione del pubblico verso il proprio volto e le mani, che manipolano con destrezza la bacchetta e gli oggetti scenici. La figura di Śroboszcz non è però magnetica soltanto quando fa sfoggio delle proprie prestidigitazioni: anche nei momenti di riposo, quando fuma una sigaretta o dialoga con Węgrzyn, l'attore conserva tale posizione sbilanciata e leggermente contratta, una formulazione fisica affascinante che qui Woszczerowicz sperimenta per la prima volta ma che riprenderà, con sensibili variazioni, lungo il corso della sua carriera.

Nell'interpretare l'«impareggiabile discepolo di alcuni yogin indiani», Woszczerowicz sfodera poi – ed è solo all'apparenza un paradosso – una dizione piana, senza scarti improvvisi né di timbro né di ritmo, senza sospensioni a effetto o accenti volti a evocare il mistero. La voce di Śroboszcz mantiene ancora il timbro acuto e la cadenza un po' monotona che tanto avevano infastidito il suo maestro Juliusz Osterwa e che l'attore aveva cercato di cambiare attraverso un lavoro meticoloso sulla voce:

²³ Per anni l'opera costituisce un appuntamento settimanale atteso da moltissimi lettori e, attraverso una scrittura ricca di inventiva e di intrecci stilistici, funge da parziale antidoto contro la *nowomowa* sociorealista e da fonte di ispirazione per autori come Witold Gombrowicz e Sławomir Mrożek. Nel decennio successivo alla conclusione della guerra, il Teatrino dell'Oca Verde rappresenta l'unica drammaturgia (con *Ślub* di Gombrowicz) a ospitare il grottesco e uno dei rari esempi nella letteratura del XX secolo, fatta eccezione per Majakovski, di grottesco «“quasi” ottimista, “quasi” costruttivo e “quasi” propagandistico». (Józef Kelera, *Polska dramaturgia groteski*, «Dialog», XXXIII, maggio 1988, 380, p. 119). L'aspetto «costruttivo» è incarnato dal programma di rieducazione dei connazionali alle nuove condizioni di vita, da cui scaturisce la satira nei confronti degli stereotipi della mitologia nazionale. Su questo programma di adeguamento ha però la meglio la fantasia del poeta, che conduce il mondo rappresentato verso una totale decomposizione grottesca: essa, scontrandosi di continuo con il programma costruttivo proposto, lo trasforma in un interrogativo.

Lavorava per ore sulla dizione. Nel corso dei viaggi di Reduta, durante le soste, una carrozza veniva condotta su un binario distante; i più anziani chiacchieravano a voce alta negli scompartimenti e i giovani giocavano a palla nello spazio libero davanti alla carrozza; Woszczerowicz, trascinandosi dietro il quaderno degli esercizi di dizione, si arrampicava sul tetto della carrozza per esercitarsi nella pronuncia. [...] Intraprese un furioso lavoro sulla voce e anni più tardi, dopo averla collocata su un registro molto più profondo e significativamente ridotto, ne cambiò il timbro e la flessibilità.²⁴

Il lungo lavoro a cui l'attore si dedica non gli impedisce però di sfruttare proprio la naturale cadenza monotona, così come la corporatura tarchiata, per trasformarle negli elementi catalizzatori del fascino perturbante del mago Śroboszcz.

Il confronto con film coevi come *Il professor Wilczur* o *La menzogna di Krystyna* (1939) mostra poi l'insistenza dell'attore nel concentrare gli sforzi proprio sullo strumento fonico, al fine di produrre un'individuale riformulazione del personaggio. Lontana dalla classicità del canone, la voce di Woszczerowicz diventerà con il tempo uno degli attributi più riconoscibili della sua recitazione, grazie alla presenza di alcune note comuni – una leggera vibrazione e nasalizzazione, la tendenza ad allungare selettivamente alcune lettere – ma anche a una meno definibile originalità e autorevolezza conquistata attraverso anni di lavoro. Quel giovane uomo che ripassava la dizione sul tetto del treno sarebbe diventato un attore in grado di convertire alcuni semplici esercizi in una tecnica creativa che faceva della voce il più fedele alleato nella ricerca dell'organicità e di una recitazione in fuga dalla convenzione.

Un film come *Spettri* è prezioso proprio perché ci consente di assistere al tentativo di Węgrzyn e Woszczerowicz di sradicare i pervicaci cliché che infestavano la scena teatrale e cinematografica polacca della prima metà del secolo scorso. La lotta contro gli stereotipi si fa ancora più ardua quando, come in questo caso, all'attore è affidato un ruolo minore, spesso descritto in modo tale da essere facilmente riconducibile a un patrimonio di immagini e riferimenti ben delineati. Sia Węgrzyn che Woszczerowicz riescono nell'impresa di non trasformare i loro personaggi in macchiette, pur costruendoli con una sensibilità deformante che nel primo si traduce in un lirismo tragico ed esasperato e nel secondo dà vita a una seduzione che passa, paradossalmente, attraverso una postura ingobbata e una voce monocorde. Dubenko e Śroboszcz non sono "tipi", non si arrendono a una rapida classificazione, ma lottano perché lo spettatore possa immaginare il loro passato e il loro futuro senza configgerli nella battuta che pronunciano nel presente. Per questo sono due autentiche creazioni autoriali.

²⁴ H. Szletyński, *op. cit.*



La caratteristica postura del mago Śrobozcz



Dubenko morente ode il battito d'ali delle colombe

Strachy (Spettri, 1938). Realizzazione: Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski. Fotografia: Stanisław Wohl, Adolf Forbert. Musica: Andrzej Panufnik. Testi delle canzoni: Władysław Broniewski, Wincenty Rapacki, Emanuel Schlechter. Elaborazione della sceneggiatura: Emanuel Schlechter, Tadeusz Wittlin. Collaborazione alla sceneggiatura: Janina Cękalska, Antoni Bohdziewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński. Coreografia: Tacjana Wysocka. Danze speciali: Jan Ciepliński, Georg Groke. Scenografia: Jacek Rotmil, Stefan Norris. Pittura artistica: Józef Galewski. Costumi: Władysław Daszewski. Foto pubblicitarie: Stephot. Direttore della fotografia: Aleksander Suchcicki. Assistente alla regia: Ludwik Perski. Atelier e laboratorio: Falanga. Suono: Stanisław Urbaniak. Registrato con il sistema Tobis-Klangfilm. Distribuzione: Super-film Warszawa, Bezet-film Kraków. Direttore di produzione: Stanisław Szebego. Produzione: Spółdzielnia Autorów Filmowych.

Interpreti: Hanna Karwowska (Teresa Sikorzanka), Eugeniusz Bodo (Zygmunt Modecki), Jadwiga Andrzejewska (Linka Kloskówna), Józef Węgrzyn (Dubenko, dirigente del corpo di ballo), Jacek Woszczerowicz (Eryk Śroboszcz, mago), Jan Kreczmar (Dwierycz), Olgierd Skirgiełło-Jacewicz (Radziszewski), Józef Kondrat (Sikora, padre di Teresa), Helena Buczyńska (Sikorowa, madre di Teresa), Saturnin Butkiewicz (Krupka, proprietario del ristorante), Pelagia Relewicz-Ziemińska (governante), Jerzy Sulima-Jaszczołt (Fraczek, dirigente del corpo di ballo), Nina Dziekanowska (Stefa), Janina Janecka (Basia), Mieczysława Ćwiklińska (zia di Teresa), Corpo di ballo di Tacjana Wysocka e le soliste Hanna Lebedowicz e Janina Smoszevska. Durata: 94'

Il film è interamente reperibile su YouTube.