

Altre  
visioni

76

Renato Palazzi

Kantor  
La materia e l'anima

*fotografie di Maurizio Buscarino*

Un affettuoso ringraziamento a Ludmiła Ryba.

*Per le fotografie* © Maurizio Buscarino

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010  
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-285-7

  
Titivillus

«Non conviene chiedere perché si piange»  
(T. Kantor, *Oggi è il mio compleanno*)

*alla memoria di Denis Bablet*

*Indice*

p. 9 Introduzione

**PARTE PRIMA. LA MATERIA**

49 Cap. primo. L'oggetto

89 Cap. secondo. L'attore

129 Cap. terzo. Il testo

171 Cap. quarto. Lo spazio

**PARTE SECONDA. L'ANIMA**

209 Cap. primo. La morte

249 Cap. secondo. La memoria

289 Cap. terzo. Il teatro dell'io diviso

## INTRODUZIONE

1. La sera del 15 novembre 1975, fra le nude pareti di mattoni della Galleria Krzysztofory, una cantina divenuta il luogo di ritrovo del più irrequieto gruppo artistico di Cracovia, l'eterna capitale culturale polacca, un uomo di teatro non più giovane e pressoché sconosciuto fuori dal suo Paese presenta uno spettacolo che cambierà per sempre la scena del Novecento. I grotteschi vegliardi della *Classe morta*, gli atroci cadaveri ambulanti dai volti grigiastri e dai poveri abiti neri che al suono struggente di un valzer effettuano sinistre parate circensi attorno ai banchi della loro antica scuola, portandosi sulla schiena gli inquietanti manichini di cera nei quali sono raffigurati loro stessi da bambini, pongono il pubblico di fronte a un mostruoso specchio deformante, lo costringono a confrontarsi con un'insopportabile prefigurazione del nostro comune destino.

Non può non apparire immediatamente evidente a chiunque si trovi a seguire lo spettacolo il fatto che la *Classe morta* ha ben poco a che fare con quanto avviene abitualmente sulla scena: in essa non si rappresenta un testo, non si sviluppa la ragionevole trama di un'azione drammatica. Si tratta piuttosto di un aggregato di incalzanti situazioni visive, gestuali, sonore che funzionano come una sorta di implacabile macchina filosofica, un affilato strumento di penetrazione intellettuale che affonda senza tregua nell'interiorità di chi vi assiste, inducendolo alle più inattese e sconcertanti riflessioni su quello che rimane da millenni l'oscuro evento chiave della nostra cultura e del nostro pensiero. Ma è una strana macchina filosofica impastata di insospettabili slanci clowneschi, sospesa sul filo sottile tra strazio e divertimento, dove la pietà si colora di risvolti crudeli e il cinismo è sempre a un passo dal pianto.

Riusciamo facilmente a immaginare in che misura questo folgorante concentrato di sentimenti contrastanti possa avere sconvolto quei primi, ignari



spettatori. E l'emozione violentissima, la spiazzante sensazione di trovarsi davanti a qualcosa che non rientra nelle consuete esperienze teatrali si ripete puntualmente, nel giro di un paio d'anni, presso le platee di Edimburgo e di Londra, di Amsterdam, Norimberga, Nancy, Parigi, Milano e di ogni altra città del mondo dove via via la *Classe morta* viene presentata con analoghe reazioni da parte di chi la vede: un misto di tenerezza, ripugnanza, profonda partecipazione, la percezione di qualcosa di definitivo, un senso di sgomento unito a un istintivo bisogno di comprendere come nasca, come viva un simile prodigio di arte e di teatro.

Lo spettacolo è recitato in un polacco impenetrabile, senza il supporto di alcuna traduzione. Attraverso l'ordito di quei suoni estranei, i concetti arrivano in modo singolarmente chiaro e comprensibile, quasi fossero espressi in una lingua franca, e tuttavia le cadenze slave diventano il codice di una distanza che acuisce ulteriormente l'alone di mistero. Inevitabilmente viene da chiedersi chi sia quell'artista dal volto scavato e dagli occhi accesi che siede alla ribalta in mezzo ai suoi fantasmi, e come mai fino a quel momento non se ne fosse sentito parlare. È un pittore? E se è un pittore, come può aver raggiunto una tale perfezione nel lavoro di palcoscenico? È cattolico, è ebreo osservante o le sue costruzioni espressive si limitano a citare figure e simboli di queste grandi aree spirituali? E poi ci si domanda se gli attori in effetti siano giovani o vecchi, se in parte improvvisino o se invece si preparino a lungo, se soffrano o provino angoscia nel dare corpo a quel macabro orizzonte.

Le stesse curiosità, la stessa forte scarica di emozioni si ripetono in occasione della grande prova successiva, quella – realizzata stavolta in Italia – dello straordinario affresco di *Wielopole Wielopole*, un altro lancinante paesaggio di morti che camminano, di esistenze precariamente sospese tra la quotidianità e la tomba, proiettato però in questo caso in un remoto passato familiare. E ancora si verificano alle repliche di *Crepino gli artisti*, e a ogni successivo allestimento. Piano piano si delinea davanti agli occhi dello spettatore un unico coerente percorso fatto di immagini e di figure apparentemente simili e tuttavia diversissime che ritornano e rimbalzano da una creazione all'altra, capaci di far scattare sempre la commozione con matematica precisione proprio là dove è previsto che scatti, a ogni replica, davanti alle platee più diverse, con una regolarità cui nessun altro normale spettacolo potrebbe mai aspirare.

*Nella fotografia: Tadeusz Kantor, Wielopole Wielopole, Firenze 1980.*

È curioso constatare che i due più grandi innovatori della scena mondiale della seconda metà del secolo scorso, cioè Grotowski e Kantor, per quanto in rapporti reciproci pessimi o del tutto inesistenti, siano stati entrambi polacchi, entrambi sostanzialmente laici ma con la tendenza a utilizzare immagini e simboli di una cultura variamente impregnata di suggestioni sacrali, ed entrambi a loro modo abbiano cercato di utilizzare il linguaggio del teatro per trascendere tuttavia i confini dello spettacolo in senso stretto: il primo con l'intento di approdare a un più ampio territorio di ricerca per così dire antropologica, dove la messa a punto di una severa disciplina formativa dell'attore è diventata la chiave di un'indagine complessiva sull'uomo e sull'uso che egli fa delle proprie risorse fisiche e interiori. Il secondo per intraprendere una sorta di intensa e indecifrabile avventura dello spirito che lo ha condotto lungo l'incerta frontiera che separa la vita dalla morte, che consente di comprendere la prima attraverso la seconda, o viceversa.

Che Kantor non si sia proposto in effetti di realizzare degli spettacoli veri e propri, intesi almeno nell'accezione convenzionale del termine, come strutture drammaturgiche in qualche modo dotate di senso compiuto, caratterizzate dal fatto di avere un inizio e una fine, ma abbia mirato piuttosto a costruire degli oscuri riti scenici, liturgie della memoria, cerimonie di evocazione dei trapassati, è una constatazione perfettamente evidente. Del rito magico-esoterico le creazioni teatrali di Kantor hanno tutte le caratteristiche: la mancanza di un "intreccio" comunque riconoscibile, di una concatenazione di avvenimenti aristotelicamente rappresentati secondo precisi rapporti di causa ed effetto, la ripetitività ossessiva delle parole, dei gesti, le sequenze di movimenti a base prevalentemente circolare, che accompagnati dall'insistente ricorrere di pochi temi musicali finisce coll'esercitare un vago effetto ipnotico.

Come in uno strano rito, Kantor manipola e mescola misteriosamente sfere di realtà diverse, la materia bruta e le sottili parvenze dell'illusione, brandelli di testo e oggetti poveri strappati all'uso quotidiano. Come l'officiante di un antico culto, non può impedirsi di restare in scena per tenere personalmente testa alle forze ancestrali che ha destato. E il rito, sotto certi aspetti, bizzarramente riesce se è vero che migliaia di spettatori in tutto il mondo sono stati indotti a confrontarsi coi morti e con la morte, la morte non come semplice episodio di una singola vicenda di teatro, ma come entità assoluta, come archetipo profondo riaffiorato dagli abissi della psiche. Egli, in questo senso, è riuscito davvero a trasformare la scena

nel luogo dell'«Inglorioso Passaggio», nello stretto pertugio che collega il mondo dei vivi con le regioni dell'oltretomba, e in fondo poco importa che tale contatto avvenga soltanto in virtù di una mera finzione attoriale.

Questi temi, nel mondo fantastico di Kantor, occupano ovviamente una posizione centrale, e costituiscono il sottofondo espressivo attorno a cui si muove ogni altra componente della sua creazione. E tuttavia sarebbe un grave errore limitarsi a identificare il suo immaginario con le atmosfere e le situazioni del Teatro della Morte. Continuare a vedervi soltanto – come pure è stato fatto – un orizzonte beffardamente funereo di croci e di bare farebbe torto non soltanto all'ironia e persino all'estro comico che ne ribaltano lo spessore emotivo, ma anche al vasto e articolato respiro storico che lo pervade. L'idea kantoriana della morte, che è un paradosso semantico, un modo critico e trasversale per rappresentare l'esistenza quotidiana, non si riduce di fatto a un estemporaneo espediente artistico, ma è la sintesi estrema, è il risultato ultimo di un processo di elaborazione creativa che è passato attraverso gli orrori del Novecento, due Guerre Mondiali, le dittature, la Shoah.

Considerato spesso incline all'astrazione metafisica, a ben vedere Kantor con quei suoi spettrali cavalli-scheletro, con quei soldati che continuano a marciare anche dopo la morte ha composto per allusioni e soprassalti visionari un vigoroso affresco politico che si è andato via via evidenziando negli ultimi spettacoli. Dietro una concezione apparentemente immobile della vita, dietro la reminiscenza circense di quei cerchi senza inizio e senza fine si agitano in realtà le insofferenze del nazionalismo polacco restio a ogni dominazione straniera, prende corpo la denuncia dell'ottusa crudeltà del regime sovietico coi suoi untuosi burocrati e i suoi feroci torturatori in divisa, risuona il grido del popolo ebraico deportato e massacrato, e sempre più si afferma la rabbiosa rivendicazione delle libertà dell'individuo schiacciato dall'incombere della massa, insidiato dalla violenza delle armi, minacciato dall'invadenza del Potere.

Da sempre frettolosamente annoverato nelle fila di un teatro dalle forti valenze oniriche e simboliche, per una singolare circostanza Kantor al contrario ha trascorso pressoché l'intera sua esistenza nell'ossessione di cercare di catturare la realtà *così com'è*, la nuda e disadorna realtà quotidiana. Si tratta ovviamente di un'idea della realtà piuttosto personale, venata di riferimenti alla cultura avanguardistica, una sorta di realismo metaforico, indiretto, trasversale. E tuttavia questa tensione verso la necessità e la casualità del reale – che è soprattutto rifiuto della struttura drammatica, ricerca di una prassi artistica che non

aspiri a imitare o a riprodurre le parvenze della vita, ma come la vita si limiti a scorrere, ad *accadere* in piena autonomia – resterà dal suo punto di vista un perenne punto di riferimento, la condizione di partenza che muove e carica di significato anche le situazioni più assurde e allucinate.

Solo chi non ha visto Cracovia prima della caduta del regime comunista – quando ancora l'ondata di modernizzazione non ne aveva attenuato l'inconfondibile aspetto – può davvero pensare che quello raffigurato da Kantor sia un orizzonte dai tratti totalmente fantastici. Esso, per certi versi, non fa invece che riflettere alla sua maniera gli impasti di colori, i tipi umani di una quotidianità percepita con la sensibilità e l'istinto antropologico di un artista che non ha bisogno di forzare troppo i toni per coglierne la dimensione stralunata e visionaria. Girando per le sue stradine, osservandone l'antica povertà capace di nutrire una bizzarra arte di arrangiarsi, non era difficile capire fino a che punto tutto quanto siamo avvezzi a definire “kantoriano” – oggetti dall'improbabile fattura artigianale, suppellettili sgangherate e rugginose – facesse intimamente parte del paesaggio, e ne fosse anzi l'espressione poetica più appropriata.

Dietro la patina ingiallita di quei frammenti distorti di memoria, dietro la polvere e la consunzione di quella sfera prettamente kantoriana che è la “realtà del rango più basso” si svelano dunque i progressivi passaggi di un'ampia “cantata” polacca che è insieme il fedele compendio allegorico di alcuni decenni di storia nazionale e uno spasmodico percorso interiore a cavallo tra esperienza privata e vicende comuni. Non a caso uno dei suoi spettacoli più importanti si intitola *Wielopole Wielopole*, significativa reiterazione del nome del luogo natale. Ma la Polonia di Kantor, funestata dalle guerre, ferita dall'atrocità dei campi di sterminio non è comunque un'area marginale nella coscienza tormentata del nostro continente: il suo passato trafitto dagli echi di una cronaca sinistramente familiare, l'attentato di Sarajevo, i misfatti dello stalinismo, la sua strenua vocazione a incarnare l'interminabile declino dell'identità asburgica ne fanno anzi l'ideale cuore di una vecchia Europa nella quale continuiamo ineluttabilmente a riconoscerci.

Torna alla mente, a questo proposito, quanto affermò Peter Brook nel corso del suo intervento al convegno di studi su Kantor tenutosi a Parigi nel giugno dell'89. Era il periodo in cui ci si stava avviando alla stretta finale per quanto riguardava il dibattito sull'unione monetaria europea con tutto quanto poteva conseguirne, e ovunque se ne parlava, si organizzavano referendum e consultazioni. Qualche giorno fa sono andato a Londra – aveva detto più o meno il regista – dove qualcuno mi ha chiesto

se mi sentissi *europeo*. Mi sono interrogato, e stavo per rispondere di no, che europeo proprio non mi sentivo. Invece poi in effetti ho risposto sì, «perché pensavo a Kantor, mi ricordavo i suoi spettacoli e capivo in modo molto diretto cosa vuol dire sentirsi europei, perché quest'opera, talmente personale, esprime la sofferenza del nostro continente in un momento, un lungo momento, della sua storia»<sup>1</sup>.

2. Provare ad addentrarsi nel complesso universo creativo di Kantor è come avventurarsi in un territorio sconosciuto, pieno di fascino e di potenti richiami ma forse alla fine in gran parte impenetrabile. Esso infatti si nutre di suggestioni che vengono da direzioni diverse, la pittura, il teatro, la pagina narrativa, e tende a svilupparsi in una serie di fasi successive che di volta in volta convergono e si assommano rendendo sempre più arduo lo sforzo di cogliere il passaggio dall'una all'altra. Lo spessore, la risonanza emotiva delle sue opere maggiori d'altronde dipende proprio da questa ricchezza di motivazioni estetiche, di spunti tecnici, di tracce di esperienze precedenti che continuano a permanere e ad alimentarle: sforzarsi di comprendere ciò che Kantor realizza in un determinato periodo senza tenere conto di tutto quanto aveva fatto prima e di tutto quanto avrebbe fatto dopo rischia di innescare prospettive errate o limitanti.

Procedendo tra gli scritti, risalendo con la memoria alle folgoranti invenzioni che ne hanno contrassegnato l'attività teatrale, sempre più si conferma comunque l'impressione – tante volte avvertita durante i suoi spettacoli – di trovarsi di fronte a un'esperienza unica nella cultura del Novecento. L'unicità di Kantor si manifesta sotto molti aspetti: nel paradossale destino personale che lo ha portato a svelare compiutamente il proprio talento artistico in età ormai avanzata. Nell'assoluta particolarità dei temi che ha affrontato, la morte, lo smarrirsi dell'identità, e più ancora nel modo col quale li ha affrontati. Nel duplice ruolo che gli è toccato in sorte – per scelte intellettuali ma anche per motivi di collocazione anagrafica – di testimone e insieme di protagonista delle grandi avanguardie del Novecento. Ma soprattutto nella singolarità di un tragitto che può essere rapportato soltanto a se stesso, che al di fuori di sé non sembra offrire appigli o attendibili punti di riferimento.

È inutile, in questo senso, cercare di individuare nella tradizione teatrale

<sup>1</sup> Peter Brook, *Le pouvoir de l'artisan*, in *Kantor, l'artiste a la fin du XX siècle*, Actes-Sud Papiers, 1990.



precedente dei modelli che possano avere direttamente influito sul suo mondo espressivo. Con la sola parziale eccezione di Mejerchol'd – assunto però come emblema avanguardistico più che come un vero precursore – non è infatti propriamente alle convenzioni del teatro che egli guarda nel mettere a punto i propri codici linguistici. Anzi, dei suoi giudizi sull'organizzazione professionale della scena, e sul mestiere di regista in particolare, Kantor non fa certo mistero, sostenendone più e più volte il sostanziale anacronismo: ai suoi occhi, sono gli ingranaggi di un meccanismo irrimediabilmente inerte, incapace di qualunque slancio innovativo. «Il teatro, per evolvere e diventare vivo, deve uscire da se stesso – smettere di essere teatro», arriva ad affermare senza mezzi termini.

L'ispirazione che lo guida si nutre apertamente di principi e suggestioni provenienti dalla cultura delle arti visive. Non a caso i suoi spettacoli – anche quelli del periodo più maturo – conservano la traccia inconfondibile di un tipo d'intervento perennemente sospeso tra la rappresentazione in senso stretto e le risorse dell'*happening*, dell'*environment*, della pura installazione. Non a caso il suo pensiero rimanda senza sosta a tutte quelle operazioni artistiche che si propongono di superare la pittura vera e propria per integrare o per sostituire l'opera creativa con oggetti d'uso, materiali presi dalla quotidianità, performance ambientali o comportamentali. E tuttavia anche l'adesione a questo o a quel movimento plastico o figurativo non è da prendere troppo alla lettera, visto che Kantor ne traduce sempre le parole d'ordine in sintesi arbitrarie e soggettive.

È semmai più verosimile rintracciarne i riferimenti in un variegato ma ristretto panorama letterario. La cultura di Kantor, che non può dirsi organica e sistematica, reca impresse però con notevole chiarezza le impronte di letture per lo più giovanili, ascrivibili in genere a un'area variamente simbolista: Maeterlinck, certo, l'autore amatissimo di cui non a caso allestisce agli esordi *La morte di Tintagiles*, e dal quale eredita un senso luttuoso di cupi destini, ma anche Blok, e forse Hofmannsthal col suo tema della pre-esistenza, della vita come tradimento di remote visioni infantili. Senza dubbio un pensiero come questo, “Se la mia vita fu morta, sii tu morte la mia vita” – che è una battuta dell'atto unico *Il folle e la morte* – rimanda irresistibilmente a tanti spunti del teatro kantoriano.

In prima fila, a fornirgli suggestioni, ci sono ovviamente gli esponenti dei mille flussi innovativi che alimentano il panorama polacco dello scorso secolo: Wyspiański, che come lui fu anche pittore e uomo di palcoscenico, l'ingegno elegantemente disperato e paradossale di Witkiewicz, *alter ego* di

spericolati esercizi di manipolazione drammaturgica, certo il Gombrowicz di *Ferdydurke* e di *Iwona, principessa di Borgogna* – che a lungo pensa di rappresentare, e di cui realizza nel '58 le illustrazioni per la prima edizione del dopoguerra – e specialmente Bruno Schulz, probabilmente il più vicino, il cantore dell'ambiguo potere d'attrazione dei manichini, l'inventore di inquietanti paesaggi dalla fisionomia perennemente mutevole. E poi, chissà fino a che punto veramente letto e meditato, c'è soprattutto l'altro grande costruttore di “templi della memoria”, secondo l'acuta definizione di George Banu, ovvero Marcel Proust, lo scrittore al cui nome è più frequentemente accostato quello di Kantor.

Ma la questione dell'unicità di Kantor non risale soltanto all'assenza di fonti o di maestri all'origine della sua ispirazione. Privato com'è di autentici predecessori, fatalmente egli è apparso destinato a ritrovarsi intorno dei discepoli e dei seguaci, non certo degli eredi o dei continuatori in senso stretto: e ciò ne ha fatto il solitario portatore di un sapere cominciato e finito con la sua persona. Il problema non dipende solo dall'irripetibilità del genio creativo, ma affonda almeno in parte le radici nelle implicite caratteristiche del suo teatro, che non è e non potrebbe essere banalmente costruito su uno stile registico, che non prevede un metodo codificato o un canone interpretativo da trasmettere a eventuali successori. Esso infatti si sviluppa attorno a un nucleo di immagini e ricordi impudicamente, forse spesso falsamente personali, comunque tali da far sì che in sua assenza l'intero meccanismo perda significato e ragion d'essere.

Intrepido attraversatore delle correnti artistiche del suo tempo, a ciascuna in qualche modo egli attinge, da ciascuna prende qualcosa, sottoponendo poi di volta in volta le sue conquiste a “correzioni” e audaci ridefinizioni a proprio uso e consumo: si delinea in tal modo un itinerario sostanzialmente irripetibile, impossibile da ricostruire dall'esterno, privo di senso per chi voglia assumerne in blocco delle ipotetiche risultanze conclusive, perché nessuna delle sue diverse tappe può essere presa come una realtà a sé stante, ognuna è in relazione con le altre, ognuna è il prodotto di una serie di distorsioni prospettiche. Il teatro di Kantor è anche questo, la somma non matematica delle fascinazioni che ha subito nel corso della sua vita, delle revisioni, dei sofferti mutamenti di rotta: neppure chi avesse eventualmente effettuato lo stesso identico cammino potrebbe legittimamente pensare di approdare ad analoghe conclusioni estetiche.

Egli è inoltre l'instancabile propugnatore di un concetto contraddittorio, utopistico ma per nulla velleitario di creazione permanente. Nel teatro di