

«Un mulino che macina il testo». Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor

di Pietro Conte

Abstract

Alla poliedrica attività di regista, pittore e ideatore di performance, Kantor ha saputo accostare, lungo tutto l'arco della sua esistenza, una compatta – seppur non certo sistematica – teoria del teatro. Il saggio si concentra su uno dei maggiori *leitmotiv* della riflessione kantoriana, relativo al millenario problema del rapporto tra parola e immagine, tra testo e rappresentazione, tra dramma e messa in scena.

Quella del rapporto tra pensiero, linguaggio e immagine è una delle grandi questioni che hanno stimolato e provocato la riflessione filosofica sin dalla sua nascita, e tentare di ricostruirne le sorti significherebbe pressappoco voler ripercorrere la storia dell'estetica *tout court*. Ben più circoscrivibile appare il tema, invece, se ci si rivolge all'ambito specifico del teatro, e più in particolare del teatro novecentesco. Tra la nutrita schiera di coloro che hanno affiancato all'ideazione e alla realizzazione di *pièces* e messe in scena un'indagine teorica sulla natura, il senso e le finalità dell'opera teatrale, spicca indubbiamente il nome di Tadeusz Kantor, compianto autore di quella *Classe morta* che non cessa di affascinare e turbare ancora oggi – a più di vent'anni¹ dalla scomparsa dell'artista polacco – generazioni di «addetti ai lavori» e semplici spettatori.

¹ La ricorrenza del ventennale è stata celebrata con particolare enfasi a Milano attraverso l'organizzazione di una serie di importanti iniziative tra cui la proiezione della versione originale del film *La classe morta* di Andrzej Wajda, due giornate di studio sulla figura e sugli spettacoli di Kantor, una mostra dedicata alle sue "Macchine della memoria" e la presentazione del libro di R. Palazzo, *Kantor. La materia e l'anima*, Titivillus, Corazzano 2007.

Particolare fortuna ha goduto, come spesso accade, l'estenuante ricerca delle fonti, dei precursori, insomma degli autori e delle opere che avrebbero esercitato un'influenza più o meno vistosa sul pensiero kantoriano e che in seguito, proprio in virtù di questa azione inconsapevole, sarebbero stati progressivamente riscoperti, rivalutati e celebrati. È noto, ad esempio, che alcuni momenti della *Classe morta* traggono libera ispirazione dal dramma di Stanisław Ignacy Witkiewicz *Tumore cerebrale*, nonché dal *Trattato dei manichini* e dalla *Stagione morta* di Bruno Schulz.² Ma che cosa significa, qui, «libera ispirazione»? Mettendo a confronto le opere citate, infatti, sembra imporsi inevitabile una constatazione: sono più gli elementi di differenza (per non dire di vera e propria discordanza) che quelli di somiglianza e affinità. Anche quando nell'opera teatrale si ritrovano, talora perfino nello stesso ordine, personaggi e situazioni del testo drammatico, è impossibile non avvertire il solco profondo che separa l'uno dall'altra. Così, quando meno ce lo si sarebbe aspettati, si insinua il dubbio che dietro un'apparente consonanza si celi in realtà un'inaggirabile distanza, uno scarto incolmabile che costringe a prendere atto dell'evidente impossibilità di sovrapporre parola e immagine, testo e messa in scena; e a questo dubbio si affianca immediatamente il sospetto che, a ben guardare, di una vera e propria «messa in scena» non si possa affatto parlare, e che per Kantor il teatro non sia, anzi non *debba* mai essere mera «rappresentazione» di un apparato testuale.

Dubbio e sospetto si trasformano infine in certezza non appena ci si imbatte nella sibillina dichiarazione kantoriana relativa alla sua *pièce*

² Si veda a riguardo D. Carosso, "Tadeusz Kantor e lo sperimentalismo polacco del Novecento", in L. Gedda (a cura di), *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, Titivillus, Corazzano 2007, pp. 13-30.

più famosa: «Je ne joue pas Witkiewicz, je joue *avec*»³. L'ambiguità del verbo francese⁴, che può significare tanto “mettere in scena” quanto “giocare”, ben si presta a testimoniare la problematicità del rapporto tra parola e immagine in Kantor: lo spettatore crede di andare a teatro per veder rappresentata la storia narrata da Witkiewicz e invece si ritrova ad assistere a una sequenza di scene atomistiche e frammentarie, schegge potenti di una deflagrazione generata dal contatto tra il testo drammatico e la sua “messa in scena”. Certo è presente un nesso tra i vari episodi, ma non si tratta di un nesso narrativo che ricalca, in misura maggiore o minore, il racconto di Witkiewicz o quello di Schulz, bensì di un nesso *iconico*, un nesso che funziona soltanto *in* immagine e *per* immagine, e che solo attraverso l'effettiva realizzazione scenica trova la propria ragion d'essere e il proprio autentico significato: «Sarebbe un ingiustificato scherzo da topi di biblioteca tentare di trovare i frammenti mancanti necessari a una 'conoscenza' completa del soggetto e della trama di questo lavoro. Sarebbe il modo migliore per distruggere una sfera così importante come quella del 'sentimento'. Ecco perché *non* si raccomanda di conoscere il contenuto dell'opera di S.I. Witkiewicz, *Tumore cerebrale*»⁵.

³ T. Kantor cit. in D. Bablet, “Lo spettacolo e i suoi complici” (1977), in T. Kantor, *Il teatro della morte*, tr. it. di M.G. Gregori, L. Sponzilli, L. Marinelli, G. Costa e P. Valduga, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano 2000, pp. 11-30, qui p. 22.

⁴ Ambiguità presente anche, come noto, nell'inglese «to play» e nel tedesco «spielen». Sul parallelismo tra gioco e teatro si veda il classico studio di Eugen Fink, *Fenomeni fondamentali dell'esperienza umana* (1955, tr. it. di A. Lossi, intr. di C. Nielsen, ETS, Pisa 2006), in particolare pp. 261-307.

⁵ T. Kantor, “Il teatro della morte”, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 211-238, qui p. 230 [c.n.]. Conversando con Krzysztof Miklaszewski, Kantor ribadisce: «Non sapevo come mettere in locandina che questo spettacolo è basato su un testo di Witkiewicz, *Tumore cerebrale*, perché in realtà questo testo affiora appena dallo spettacolo. È come se il testo si allontani e si avvicini a fasi alterne, il che vuol dire che lo spettacolo non si propone di presentare il dramma di Witkiewicz. È vero che se ne ritrovano dei personaggi e delle situazioni, nello stesso ordine, ma è soltanto per provocare una tensione tra la realtà del teatro e una realtà inventata. È questa la funzione del testo “preesistente”, cioè di un testo, letterario o drammatico, inventato prima dello spettacolo» (*ibid.*, p. 231).

Il punto nodale della questione concerne dunque la relazione tra teatro e letteratura, tra azione scenica e testo rappresentato, in breve: tra immagine e parola. Su questo paradigmatico problema dell'estetica Kantor ha riflettuto a lungo durante tutto l'arco della sua esistenza, fornendo spunti e suggerimenti che delineano con estrema chiarezza, al di là della rapsodicità degli interventi e delle dichiarazioni "ufficiali", una sorta di *corpus* teorico compatto e coerente. L'esempio più lampante è certamente costituito da alcuni «manifesti» pubblicati nel corso degli anni, tra i quali si rivela particolarmente interessante quello dedicato al «teatro zero», vale a dire a un teatro che sappia fare a meno del concetto di mimesi riprodotiva e rinunci sin dall'inizio alla pretesa – per altro inevitabilmente chimerica – di tradurre visivamente un determinato testo: «Il teatro Cricot 2 propone l'idea di un teatro che non riconosce che le proprie leggi e non giustifica che la propria esistenza, opposto a un teatro ridotto a un ruolo subalterno, soprattutto nei confronti della letteratura, un teatro che si avvilisce sempre più nella stupida riproduzione di scene derivate dalla vita»⁶.

Quello con cui Kantor si trova fare i conti è quindi in fondo un problema di *mimesis*: lo spettacolo teatrale dev'essere forse una sorta di appendice del dramma scritto? E in questo caso a chi spetterebbe il "diritto d'autore", allo scrittore o al regista? Si rende giustizia allo spazio scenico se lo si intende come luogo di una traduzione del testo sul piano visivo? Una risposta a tutti questi interrogativi è contenuta nella proposta – di natura tanto teorica quanto pratica – di un teatro espressamente definito «autonomo», un teatro che «non riproduce né interpreta la letteratura con i mezzi propri della scena, ma possiede una sua realtà indipendente»⁷. Affrontando di petto la questione del rapporto tra scena e dramma, Kantor dichiara:

⁶ T. Kantor, "Nascita di un teatro", in *Il teatro della morte*, cit., pp. 47-55, qui p. 47.

⁷ T. Kantor, "Il teatro zero", in *Il teatro della morte*, cit., pp. 83-121, qui p. 85.

La mia realizzazione di un teatro autonomo non è né l'esplicazione di un testo drammatico né la sua traduzione in linguaggio teatrale, ma molto più di un'interpretazione o un'attualizzazione. Non è la ricerca di un preteso equivalente scenico che assumerebbe il ruolo di un'azione parallela qualificata erroneamente come autonoma. Un obiettivo di questo genere è ai miei occhi una stilizzazione ingenua. Ciò che io creo è una realtà, un concorso di circostanze che non hanno con il dramma dei rapporti né logici né analogici né paralleli o inversi. Creo un campo di tensioni capaci di spezzare la superficie aneddotica del dramma.⁸

Questa «superficie aneddotica» del dramma non è altro che la trama, il *sujet*, il “che cosa succede” insomma, mentre la metafora energetica del «campo di tensioni» indica che il testo dovrebbe essere considerato non come una sorta di oggetto totemico cui restare il più fedeli possibile, bensì come «una carica che dovrebbe scoppiare»⁹, l'innescò di una detonazione che paradossalmente, tormentando il testo originale fino a farlo letteralmente esplodere, maggiormente gli si avvicina e maggiormente ne rivela il carattere *artistico*¹⁰. A questo proposito Kantor parla espressamente della sessione teatrale come di un processo di «nientificazione degli avvenimenti»¹¹, precisando però subito che questa nientificazione, questa messa tra parentesi, questo «ridurre a zero»¹² che nella pratica quotidiana è sinonimo di

⁸ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁹ Così Kantor intervistato da Teresa Krzemien, “L'oggetto diventa attore. Intervista con T. Kantor”, in *Il teatro in Polonia*, 4-5, 1975, p. 37.

¹⁰ In questo senso Kantor si scaglia senza sosta contro la «convinzione piatta e naturalistica che tutto ciò che s'introduce nello spettacolo e che gli è *estraneo*, che non ha legami logici con il testo, *deformi* il testo, che tutti gli elementi esteriori al testo (e ce ne sono molti nel teatro) devono saggiamente restare paralleli al testo, illustrarlo, spiegarlo continuamente» (T. Kantor, “*Nascita di un teatro*” cit., p. 50). È invece proprio nella presunta «deformazione» chiamata in causa dalla rappresentazione teatrale che il testo esplicita le sue potenzialità: scegliendo non di «illustrare» il dramma, bensì di confrontarsi con esso, il teatro si rivela dunque autenticamente produttivo, poiché fa venire alla luce qualcosa che nel testo era presente soltanto in potenza.

¹¹ T. Kantor, “Il teatro zero”, cit., p. 91.

¹² *Ibid.*, p. 93.

distruzione e negazione, in ambito artistico può significare esattamente l'opposto, cioè l'emergere di una realtà nel senso più proprio del termine: l'opera d'arte si configura come un autentico evento ontologico, un evento, cioè, che porta a esistenza qualcosa che altrimenti non sarebbe potuto esistere. Nell'ottica kantoriana il teatro non può limitarsi – per dirla con Klee¹³ – a riflettere il visibile, ma deve invece far vedere l'invisibile, dischiudendo mondi possibili che solo grazie all'opera artistica riescono a vedere la luce, e che risultano intraducibili in qualsivoglia altro linguaggio¹⁴.

L'obiettivo polemico è quindi rappresentato dal naturalismo, dalla «noiosa tautologia» e dall'«illustrazione mediocre» di un'arte meramente mimetica. Questa posizione teorica si è incarnata simbolicamente in uno degli oggetti più enigmatici ideati e realizzati da Kantor, la celeberrima «macchina annientante» de *Il pazzo e la monaca*, un enorme mucchio di sedie pieghevoli legate tra loro da fil di ferro e corde che, con le sue notevoli dimensioni, invade quasi interamente la scena: «Lo spazio che resta a coloro che recitano non ha niente in comune con quello spazio che rendeva affascinante il teatro fino a oggi. Ricondotto dentro lo zero, non esiste quasi più, talmente limitato e miserabile che gli attori devono battersi per restarci dentro»¹⁵ (Fig. 1).

¹³ Cfr. P. Klee, “Confessione creatrice” (1920), in *Confessione creatrice e altri scritti*, tr. it. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano 2004, pp. 11-21.

¹⁴ Sul concetto di “mondi possibili” in Klee si veda E. Franzini, *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini, Milano 1994.

¹⁵ T. Kantor, “Il teatro zero”, cit., p. 89.

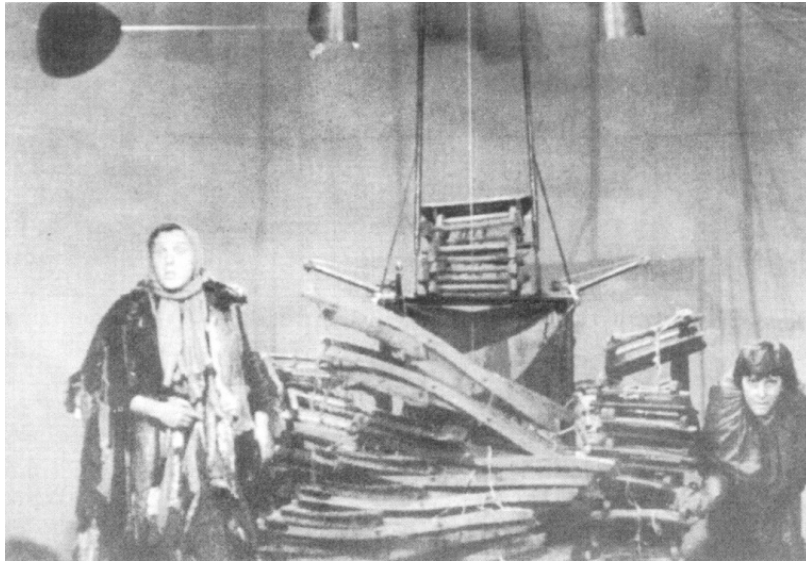


Fig. 1 - T. Kantor, fotogramma tratto da *Il pazzo e la monaca*

In uno scritto del 1970, significativamente intitolato *Dal reale all'invisibile*, Kantor chiarisce come questa macchina inquietante, che assomiglia a una trebbiatrice ed è in grado muoversi e funzionare, sia concepita allo scopo di «livellare l'azione, annientare qualsiasi azione degli attori, qualsiasi attività umana, qualsiasi attività umana ragionevole e intellettuale, funzionando in modo implacabile, idiota, stupido, arbitrario»¹⁶. La macchina annientante fa dunque piazza pulita degli apparati cui si appoggia tradizionalmente il teatro, mettendo in discussione lo spazio scenico stesso e, con esso, il ruolo degli attori (spaesati e in cerca di un pur minimo ritaglio di palco su cui recitare la propria parte) e quello degli spettatori. Proporre e portare avanti una radicale rottura con le modalità più consolidate della rappresentazione tradizionale: solo così può aprirsi, secondo Kantor, «la chance del Reale»¹⁷, con quella “R” maiuscola a sottolineare che il termine non dev'essere inteso nel senso della realtà già data, bell'e pronta per essere imitata, bensì nel senso della realtà artistica – una

¹⁶ T. Kantor “Dal reale all'invisibile”, *Il teatro della morte*, cit., pp. 180-191, qui p. 181.

¹⁷ T. Kantor, “Il teatro impossibile”, *Il teatro della morte*, cit., pp. 202-209, qui p. 208.

realtà, cioè, che prima non esisteva e che solo l'arte è in grado di portare alla luce.

“Attori” e “spettatori”, si è detto, ma entrambi i termini non sarebbero affatto piaciuti a Kantor, che desiderava restituire alla relazione tra spettatore e attore «il suo significato essenziale», risuscitando «l'impatto originario del momento in cui un uomo (l'attore) è comparso per la prima volta di fronte ad altri uomini (spettatori), perfettamente simile a ciascuno di noi e tuttavia infinitamente estraneo»¹⁸. Kantor era ossessionato dall'idea di mettere in crisi la pacifica distinzione tra mondo della vita e mondo della rappresentazione. Nella Classe morta, ad esempio, a dividere palco e platea non resta che una misera cordicella, simbolo di una distanza che c'è ma che allo stesso tempo – e paradossalmente – viene negata, come a dire: «Il dramma è realtà. Tutto ciò che accade nel dramma è vero e serio»¹⁹.

Questa convinzione si riverbera immediatamente sui concetti di “attore” e “spettatore”. Per quanto riguarda il primo termine, infatti, è assai significativo il fatto che Kantor preferisca parlare di “giocatore”, lasciando intendere che la missione attoriale non consiste nell'immedesimarsi, nel calarsi nei panni di un personaggio nato e cresciuto altrove, tra le pagine di una qualche opera letteraria, bensì nel lasciarsi provocare dal testo, nel reagire alle sue stimolazioni: «L'attore non interpreta un ruolo, non crea un personaggio né lo imita, rimane prima di tutto se stesso, un attore carico di quell'affascinante bagaglio costituito dalle proprie predisposizioni e dai propri fini. Lungi dall'essere una copia e una riproduzione fedele del suo personaggio, lo assume, sempre conscio dei suoi destini e della sua situazione»²⁰. Ripercorrendo a suo modo l'antico problema reso celebre dal Paradosso dell'attore di Diderot, Kantor sostiene che grande attore sia soltanto

¹⁸ T. Kantor, “Il teatro della morte”, cit., p. 218.

¹⁹ T. Kantor, “Il teatro indipendente”, cit., p. 36 [c.n.].

²⁰ T. Kantor., “Il teatro happening”, cit., p. 160.

quello che sa avvicinarsi il più possibile alla frontiera con la vita, «incorporando la realtà fittizia nella realtà della vita»²¹; recitare, per lui, non significa smettere per un certo lasso di tempo i propri panni e indossare quelli di un determinato personaggio, obbedendo alla programmazione di qualche nota di regia. Piuttosto, recitare è vivere, far emergere il proprio unico e insostituibile «campo di pre-esistenza»²², il proprio essere quest'uomo qui, e non un altro. Ecco perché per Kantor – sia detto qui soltanto per inciso – non è necessario che i ruoli siano indissolubilmente legati a certi individui piuttosto che ad altri²³: il teatro kantoriano è una sorta di organismo vivente in cui, però, le singole membra non sono costrette a rimanere sempre allo stesso posto e a rispettare sempre gli stessi tempi. Può capitare, ad esempio, che in una determinata séance un attore decida autonomamente, come in preda a un bisogno impellente, di pronunciare parole o svolgere azioni che in un'altra séance saranno pronunciate o svolte in un momento precedente o successivo: «Se l'attore, in seguito a un'intima e categorica decisione, interviene in questo o in quel momento, è perché la parte che deve interpretare richiede di essere manifestata prima di cedere a quella di un altro attore. Le possibilità sono infinite»²⁴.

A questo punto è però necessaria una precisazione. Kantor è molto attento a distinguere la propria proposta da quella del teatro d'improvvisazione, insistendo sul fatto che “autonomia” non significa “occasionalità”: il testo c'è e non è un mero canovaccio, ma rispetto ad esso l'attore si pone in posizione paritaria, in un atteggiamento di costante dialogo critico. In questa prospettiva radicalmente antimimetica il ruolo attoriale non consiste tanto nell'impersonare un

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Ibid.*

²³ Cfr. T. Kantor, “Il teatro zero”, cit., pp. 90-91: «Nella mia realizzazione finale il testo drammatico non viene assolutamente rappresentato, ma discusso, commentato, gli attori lo accettano, lo rifiutano, ci ritornano, lo ripetono; i ruoli non sono indissolubilmente legati a una certa persona».

²⁴T. Kantor, “Il teatro happening”, cit., p. 161.

ruolo: non si empatizza col proprio personaggio ma, invece, lo si frantuma, lo si metabolizza, e così facendo lo si conduce a una nuova, certamente molto diversa esistenza: «Gli attori non si identificano con il testo. Sono piuttosto un mulino che macina il testo»²⁵.

L'attore kantoriano, insomma, non recita un testo, lo vive. Lo "spettacolo" è per lui sempre lo spettacolo della vita, e non della vita immaginaria del protagonista di un testo letterario, ma della sua propria. Della sua, ma anche della nostra. A essere coinvolti, a teatro, non sono soltanto gli attori, ma anche gli "spettatori", termine che è d'obbligo porre tra virgolette perché chi prende parte all'opera kantoriana non è mai meramente passivo, non può mai limitarsi a spectare, a guardare, contemplare ed emettere verdetti a fine serata. Deve invece essere coinvolto, deve capire che è di lui che si parla, e che ne va – in un senso letterale e assai concreto – della sua stessa esistenza. Il teatro di Kantor si ribella contro il «rituale 'rimanere a bocca aperta' dei fedeli»²⁶, contro la concezione di un uditorio «passivo, neutro, ben sistemato nelle file di poltrone dei teatri ufficiali»²⁷. Lo scopo non è concedere un'ora di svago, non è aprire una parentesi di finzione nella vita di tutti i giorni, ma creare qualcosa che posseda «una potenza d'azione primitiva, sconvolgente»²⁸ e che sia in grado di «sostituire la convenzione dell'unità di luogo, tempo e azione, fondata sul principio dell'illusione, con la reale unione delle realtà del dramma e del pubblico».²⁹

«Non si può entrare a teatro e restare impuniti», si leggeva sul cartello che il giovane Kantor aveva fatto apporre, nel 1944, all'ingresso della stanza di un palazzo semidistrutto dai

²⁵T. Kantor, "Il teatro zero", cit., p. 91.

²⁶T. Kantor, "Il teatro indipendente", cit., p. 34.

²⁷T. Kantor, "Nascita di un teatro", cit., pp. 47-48.

²⁸T. Kantor, "Il teatro indipendente", cit., p. 34.

²⁹A. Baranowa, "Il Gesamtkunstwerk di Tadeusz Kantor", tr. it. di M. Bacigalupo, in L. Gedda (a cura di), *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, cit., pp. 151-169, qui p. 155.

bombardamenti che ospitava la messa in scena del Ritorno di Ulisse di Wyspianski. L'avvertimento non riguardava solo il fatto che a quell'epoca un teatro clandestino poteva facilmente essere oggetto della censura – o per meglio dire della repressione – nazionalsocialista³⁰, ma metteva anche in guardia chiunque osasse varcare la soglia di quella stanza, chiarendo fin dall'inizio che non ne sarebbe uscito indenne, e che non sarebbe bastato rimettersi il cappotto per scrollarsi di dosso il ricordo di quanto visto. Perché, in fondo, non lo si era semplicemente visto – lo si era anche e soprattutto vissuto.

³⁰ Su questo punto si veda M. Romanska, "Playing with the Void. Dance Macabre of Object and Subject in the BIO-OBJECTS of Kantor's *Theater of Death*", in *Analecta Husserliana* 81, 2004, pp. 269-287, in part. p. 269 (da cui è tratta anche la citazione kantoriana).