

## *Oggetti e memoria nel teatro di Tadeusz Kantor*

### **1. La memoria come testo**

Non si badava a soppesare o a giudicare, quel che interessava erano le cose insostituibili. Tutto ciò che può essere espresso in cifre, infatti, può essere rimpiazzato. Ma un'opera d'arte unica, una fotografia sbiadita o una vecchia bambola dell'infanzia, cosa ha a che fare tutto questo con le cifre? È da noi che questi oggetti ricevono la vita, perché ad essi in un certo momento abbiamo rivolto il nostro affetto. Assorbono in sé il nostro calore e lo custodiscono con gratitudine, per poi restituircelo arricchendoci con esso in tempi bui. Noi eravamo responsabili nei loro confronti, potevano solo morire con noi. E adesso erano dall'altro lato dell'abisso, nel fuoco, e gridavano verso di noi implorando: Non abbandonateci!<sup>1</sup>

Queste parole sono tratte dalle memorie che Hans Erich Nossack scrisse sui bombardamenti di Amburgo del 1943. Il libro è una drammatica testimonianza della violenza distruttrice della guerra ed al contempo uno straordinario documento che testimonia il punto di vista dei civili tedeschi che vissero (o morirono) sotto i bombardamenti. Mi è sembrato particolarmente interessante citare questo brano, perché raccoglie in sé uno dei *leitmotiv* dell'intero libro: l'affezione verso gli oggetti. Non si tratta però di semplice sentimentalismo verso un oggetto amato, piuttosto di un meccanismo di identificazione e proiezione nell'oggetto. È come se l'identità sia stata distribuita nell'ambiente circostante, fatto di oggetti e ricordi e quando tali oggetti e tali luoghi sono andati perduti l'identità stessa si sia persa nella cenere.

Ciò che infatti abbiamo ottenuto, ciò che è cambiato, è questo: siamo divenuti presente. Ci siamo affrancati dal tempo<sup>2</sup>.

L'operazione di rievocazione del passato nel teatro di Kantor, passa per meccanismi psicologici abbastanza simili ed infatti la rimaterializzazione degli oggetti costituisce uno dei momenti più importanti della creazione.

Conscio del messaggio della mia *Antiesposizione* del 1963, cerco in questo spettacolo di mettere in evidenza che il nostro passato finisce col diventare una riserva dimenticata dove, a fianco dei sentimenti, dei cliché, dei ritratti di coloro che un tempo ci erano cari, si trascinano alla rinfusa dei fatti, degli oggetti, dei vestiti, dei volti. La loro morte è soltanto apparente: basta toccarli

---

<sup>1</sup> NOSSACK (2005, 59).

<sup>2</sup> *Ibid.* 100.

perché comincino a far vibrare la memoria e far rima con il presente. Questa immagine non è affatto il frutto di una nostalgia senile, ma traduce l'aspirazione a una vita piena e totale che abbraccia passato, presente e futuro<sup>3</sup>.

Ma che cosa ha veramente rappresentato Kantor nelle sue *pièces* teatrali? Quale è stata la storia che ha raccontato? A questa domanda è molto difficile poter dare una risposta esaustiva, specialmente nel caso di un'opera complessa come la *Classe morta* in cui la narrazione è estremamente frammentata e i personaggi hanno un'identità simile ai personaggi che popolano i sogni; sono personaggi nei quali lo 'spostamento'<sup>4</sup> dell'identità è la regola: ora Neoplasio Cervelli<sup>5</sup>, ora Mira Richlicka<sup>6</sup>, ora il vecchietto podofilo<sup>7</sup>, ora il pensionato di Bruno Schulz<sup>8</sup>, etc.

Tuttavia è possibile ammettere che un agente è sempre presente, come una costante, nella sua opera e questo è la memoria.

Il processo del dipingere un quadro è controllato da un'unica 'volontà' che potrebbe essere chiamata l'unità della forma, l'unità del tutto,...

Durante la creazione di una *pièce* teatrale è molto più difficile raggiungere e mantenere questa unità. Le immagini, così come le idee connesse allo spazio, al movimento o sequenze di azioni sono così numerose durante le prove (ciò è particolarmente influenzabile dalle singole azioni e dal 'volere' dell'attore) che bisogna avere una ferma consapevolezza dei propri obiettivi (che tendono infatti a perdersi di continuo) in modo tale da non lasciare alcuna possibilità all'immaginazione di andare per la propria via. In ogni evento l'immaginazione deve essere rigidamente controllata.

Tutto ciò è tanto più essenziale in quanto in questo spettacolo, *Wielopole-Wielopole*, non esiste testo letterario (un dramma scritto) in relazione al quale (qualunque atteggiamento io abbia nei suoi confronti e qualunque funzione compia nel processo di formazione dello spettacolo) si possano trovare dei riferimenti e possa essere d'aiuto nel 'pilotaggio'.

Considerando questi pericoli, quasi fossero quelli di una spedizione marina, secche e naufragi, ho scoperto un determinato sistema d'uso di una speciale 'bussola'.

Dunque, ricostruendo i ricordi d'infanzia, (tale è il senso di questo spettacolo), non 'scriviamo' una trama secondo modelli conosciuti dalla letteratura, una trama basata sulla continuità.

---

<sup>3</sup> *Ibid.* 232s.

<sup>4</sup> Nel senso freudiano di *Übertragung*

<sup>5</sup> Il nome di uno dei personaggi principali della *pièce*, protagonista dell'omonimo libro di Witkaci a cui Kantor si ispirò per la realizzazione della *Classe morta*.

<sup>6</sup> Una delle attrici più longeve del Cricot2, con la quale ho lavorato alla realizzazione di tre *pièces* dal 2004 al 2007. Dalla mia frequentazione e collaborazione con Mira sono nate molte delle idee e delle tematiche della mia ricerca su Kantor.

<sup>7</sup> Così è indicato nella scrittura scenica della *Classe Morta* il personaggio interpretato da Mira.

<sup>8</sup> Autore e artista polacco che costituì una delle principali fonti di ispirazione della poetica di Kantor.

## IO SOSTENGO CHE CIÒ SIA FALSO.

Mentre qui mi interessa molto la verità, cioè una struttura che non sia ‘cementata’, ‘saldata’ da salse, giunture, incastri stilistici e formali.

Questa ricostruzione dei ricordi d’infanzia deve contenere solo quei momenti, immagini, cliché, che la *memoria del bambino* trattiene, compiendo una scelta nella massa della realtà, scelta di eccezionale essenzialità (artistica) perché infallibilmente rivolta alla VERITÀ.

Nella memoria infantile si conserva sempre

Solo *una caratteristica*

Dei personaggi,

delle situazioni, degli eventi,

del luogo, del tempo.

...Il Babbo arriva (in licenza)

di continuo impreca

e fa le valigie...

...la Mamma che parte sempre

e sparisce,

poi: la nostalgia...

L’intera memoria della vita di una persona,

è costituita soltanto da una espressione, una caratteristica.

...Nella creazione dello spettacolo, nell’andare avanti con la recitazione,

tale metodo è una limitazione.

Magnifica!

È questa la ‘bussola’ di cui si è parlato

(*marzo 1980*)<sup>9</sup>

Le storie nell’opera di Kantor sono dunque le storie della memoria, quelle che essa è capace di incarnare per rievocare un ricordo, un oggetto assente, un mondo che si conosce assai bene ma che sarebbe impossibile ritrovare.

È indubbio che la tematica della memoria sia una chiave di volta della cultura del Novecento. Il suo studio è stato alla base di tutto l’apparato psicoanalitico freudiano ed attraverso autori, quali ad esempio Ricoeur, è divenuta un argomento principe in questioni epistemologiche e morali nel dibattito filosofico.

In Kantor la memoria fa da colonna portante all’intero edificio dello spettacolo, e piuttosto si potrebbe dire che l’insieme degli spettacoli costituisce un edificio unico. L’architettura di tale

---

<sup>9</sup> KANTOR (2000, 259s.).

edificio non segue una logica narrativa, non è un particolare ricordo che viene ‘raccontato’, né tanto meno una ‘storia’; si tratta invece di una miriade di immagini mnestiche che seguono la logica onirica della rimembranza.

Parafrasando il regista inglese Peter Greenaway che ha scritto che «il cinema è un *medium* troppo ricco e fecondo di possibilità per essere lasciato in mano ai novellisti»<sup>10</sup> potremmo dire che il teatro è un universo troppo eterogeneo e ricco per essere limitato al racconto della *fabula*.

## 2. Il *Gesamtkunstwerk* – teatro di un pittore

La chimera del *Gesamtkunstwerk* ha appassionato nell'Ottocento grandi artisti e musicisti mossi dall'ideale di creare un'opera d'arte che potesse sintetizzare molteplici linguaggi artistici. Spesso intesa come opera sinestetica, ha assunto diverse forme nell'opera di grandi maestri come Wagner e Scriabin, Appia e Craig.

Kantor, muovendosi su questa scia, intende creare una nuova forma di *Gesamtkunstwerk* che si esprima attraverso l'azione scenica e che pur riferendosi al linguaggio della pittura, della letteratura e della musica, ne resti indipendente ed autonomo. Ai principi dell'unità e della complessità dell'opera d'arte teatrale vanno aggiunti quelli dell'indipendenza e dell'eterogeneità dei mezzi espressivi. Come Kantor stesso scrive sulla sua agenda:

Tutti gli elementi dell'espressione scenica, parola, suono, movimento, luce, colore, forma, sono separati gli uni dagli altri, divengono indipendenti, liberi, non si spiegano, non si illustrano più gli uni con gli altri<sup>11</sup>.

La messa in scena di uno spettacolo teatrale è per Kantor una operazione diacronica con una sua autonomia dal testo di riferimento. L'utilizzo di più elementi formali ed espressivi in questa forma di *Gesamtkunstwerk* serve a mettere in atto un gioco scenico spontaneo che, in modo non dogmatico, resti fedele al carattere del testo teatrale.

A tal proposito egli stesso scrive:

Per me il testo letterario è prodigiosamente importante. Perché è una condensazione, una concentrazione della realtà, di una realtà tangibile. È una carica che dovrebbe scoppiare [...] Io sono ben più fedele al testo di chiunque altro, perché lo tratto come una somma di significati, ma le situazioni, sono io che le creo...<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> WOODS (1996).

<sup>11</sup> KANTOR (2000, 21).

<sup>12</sup> KRZEMIER (1975, 35).

Il modo in cui Kantor descrive il suo agire sul testo è paragonabile ad un'operazione 'transferale' o di 'spostamento'; poter utilizzare un contenuto o un nucleo complesso di significazione ed esprimerlo attraverso lo spostamento continuo su significanti altri, dove con significanti si intende non solo l'accezione linguistica del termine ma più genericamente quella di segni. In un certo senso è un'operazione formale di tipo lacaniano che però allarga l'universo del segno da quello parlato a quello agito (il gesto, l'azione teatrale). Tuttavia nella *Classe morta* diventa evidente che lo 'spostamento' non è attuato a partire dal materiale di riferimento (il testo), quanto piuttosto dai contenuti del mondo interno (la memoria) dell'autore stesso; questi contenuti vengono spostati sugli oggetti-testo<sup>13</sup> formando una costellazione di segni la cui frammentazione è solo apparente. Se tali segni vengono letti in relazione al testo di riferimento, essi allora appaiono frammentari; se invece vengono letti in relazione al mondo interno dell'autore, essi assumono allora una organicità ed una congruenza che si esprime pienamente nella dimensione estetica e nel ritmo della *pièce*. L'isomorfismo delle opere successive alla *Classe morta*, la loro ossessiva ritmicità, il costante apparato scenografico che divide l'*hic et nunc* dall'*aldilà* e la tenacia con cui l'autore persegue il proprio obbiettivo di perfezione, diventano allora indici di quanto egli stesse lavorando al monumento di sé stesso, la storia del 'suo viaggio'. In tal senso il *Gesamtkunstwerk* è allora l'opera che svela gli intrinsechi legami degli accadimenti scenici, perché in esso la chiave di lettura è l'autore stesso. Questo aspetto verrà svelato in maniera scandalosa e senza possibilità di equivoco con l'opera successiva alla *Classe Morta*, ovvero *Wielopole-Wielopole*, in cui però il carattere autobiografico dell'opera è paradossalmente trasformato in una universalità commovente. In questa *pièce* l'autore, attraverso la propria immagine, riesce pienamente a riflettere un'epoca con tutta la sua contraddittoria umanità.

### 3. Poetica degli oggetti

*Sono sempre stato affascinato dalle opere d'arte generate da relitti.*

*Un relitto è ciò che rimane dopo la distruzione, qualcosa che è assolutamente divenuta inutile e che  
ha un passato tragico.*

*Solo i ricordi possono ricrearne la funzione.*

*Nella Classe Morta, i banchi della scuola, sono dei relitti, inutili, morti, incapaci di realizzare il  
loro folle desiderio di tornare indietro nel tempo.*

Tadeusz Kantor

---

<sup>13</sup> Intendo i frammenti dai testi di altri autori cui Kantor fa riferimento.

Spesso l'immagine mnestica è richiamata in superficie, stimolata, da una immagine reale ad esempio una fotografia. Ma anche l'uso di oggetti trovati, dei cosiddetti relitti, trova una spiegazione in questa prospettiva.

Il mio punto di partenza è sempre la realtà fisica, un oggetto ma spesso finisco per approdare nella stessa sfera dell'immaginazione che pertiene ad un'arte che si basa su presupposti metafisici<sup>14</sup>.

Un oggetto trovato, usato, logorato dal tempo, porta i segni tangibili della sua storia. Esso è divenuto oggettivamente la traccia della memoria. Una tavola di legno, non è più semplicemente 'una tavola di legno', essa porta piuttosto con sé i segni tangibili della sua storia e come tale ha un potenziale narrativo che diventa, nell'estetica di Kantor, fondamentale.

Durante le nostre lunghe conversazioni, Mira Rychlicka ha più volte battuto su questo tasto, insistendo su quanto fosse importante per Kantor scegliere l'oggetto ed il materiale nel modo più accurato.

A tal proposito è possibile evidenziare quanto importante sia stata, per Kantor, l'influenza di un autore visionario come Schulz:

Nella nota lettera a Witkiewicz, Schultz aveva così definito la "realtà degradata" colta in '*Le Botteghe color cannella*': "La sostanza della realtà di laggiù è in stato di permanente fermentazione, di germinazione, di vita latente. Non ci sono oggetti inanimati, duri, circoscritti in limiti precisi. Ogni cosa li supera per abbandonare il campo che li delimita"<sup>15</sup>.

Il potenziale comunicativo e l'aura vitale che un 'relietto', o un oggetto, porta con sé, giocano un ruolo non soltanto dal punto di vista estetico ma anche da quello metodologico. Mira mi ha acutamente fatto notare quanto importante fosse per lei, e per gli altri attori, poter interagire con degli oggetti che disponessero di tali caratteristiche. Durante le prove di 'Tumor foderato d'infanzia'<sup>16</sup> le sue capacità di improvvisare ed interagire con gli oggetti che le mettevo a disposizione, erano direttamente proporzionali alle qualità intrinseche agli oggetti. Un episodio in particolare può spiegare tale situazione.

Avevo chiesto ai partecipanti al laboratorio di realizzare delle maschere-pupazzi che avrei voluto appendere a dei bastoni di legno. Tali bastoni erano inchiodati per la base al suolo del palco e potevano essere alzati di 90°. In tal modo potevano giacere al suolo o stare ritti sul palco, alzando

---

<sup>14</sup> SAPIJA (1988, DVD).

<sup>15</sup> KANTOR (2000, 233).

<sup>16</sup> È lo spettacolo da me scritto e diretto, ispirato alla *Classe Morta* ed interpretato da Mira Rychlicka (Teatro Garibaldi/UTE, Palermo, 2006).

o abbassando le maschere. Le maschere fatte dai ragazzi erano ben fatte ma Mira sembrava incapace di interagire con esse. Salita sul palco sembrava piuttosto irritata e le varie prove realizzate, di fatto, non giunsero a nulla. Una sera andai nel mio *atelier* e presi delle vecchie teste in gesso che avevo fatto qualche anno prima; impolverate, rotte in più parti e con pezzi mancanti. Il giorno dopo sostituii le teste dei ragazzi con le mie, le vestii con delle vecchie camicie e maglie e vi attaccai degli arti che i ragazzi avevano fatto assemblando materiali di riciclo.

Appena Mira entrò in scena per le prove il suo volto si illuminò di gioia ed in poche ore la scena era fatta.

La bellezza e meraviglia del teatro, la scena e l'intero spettacolo sono generati da oggetti reali e della realtà stessa. Io rifiuto tutti i 'far credere che', le illusioni fatte con le luci, con scene dipinte e magici cambi di scena. L'illusione deve prendere forma dal reale. In altre parole attraverso la manipolazione della realtà<sup>17</sup>.

Tale modo di procedere rispecchia molto il metodo di lavoro di Kantor ed è perciò che egli, piuttosto che lavorare con attori professionisti, capaci di interpretare e fare qualunque cosa gli si chieda, ha sempre preferito lavorare con artisti prestati al teatro per caso e per passione; persone dotate di una sensibilità simile alla sua e dunque capaci di agire al suo posto sulla scena.

Mira Rychlicka ne è un esempio lampante, originariamente marionettista entra nel CRICOT 2 prestissimo e vi dedica tutta la vita; ma sono molti gli attori di Kantor con simili caratteristiche. Andrzej Welminsky è un altro importante esponente. Qualche anno fa Steven Spielberg lo chiamò a collaborare per il suo film *Schindler's list* e rimase particolarmente impressionato dalla sua naturalezza nell'interagire con gli oggetti.

Tuttavia l'interazione tra oggetto ed attore non è unilaterale, non solamente cioè un oggetto può ispirare l'attore ad assumere determinati atteggiamenti. L'attore trasforma in scena l'oggetto dandogli vita: «Quando l'uomo si impadronisce dell'oggetto, l'oggetto diventa attore»<sup>18</sup>. Rientrano in questa prospettiva sia i manichini che i 'bio-oggetti'. Kantor definisce alcuni oggetti scenici bio-oggetti in quanto essi diventano vere e proprie protesi per l'attore: «Si dovrebbe notare di passaggio che in questo teatro tutte le funzioni mentali e biologiche sono generalmente "oggettivate" in modo scandaloso. A questo scopo vengono di solito impiegati diversi tipi di "macchine", per lo più primitive ed infantili, di modesto valore tecnologico ma di grande effetto sulla fantasia»<sup>19</sup>. Dove con fantasia egli intende la capacità ed il potenziale drammaturgico sotteso all'identità degli oggetti;

---

<sup>17</sup> SAPIJA (1988, DVD).

<sup>18</sup> KRZEMIER (1975, 36).

<sup>19</sup> KANTOR (2000, 228).

la loro capacità di stimolare una relazione creativa con l'attore che possa condurre ad una nuova imprevista sequenza scenica.

#### 4. Amarcord

*Già all'epoca della creazione  
Dello spettacolo Wielopole-Wielopole  
Apportai una certa correzione.  
Scrissi: "...deve essere una S t a n z a nella MEMORIA,  
nei ricordi  
che sistemiamo sempre daccapo  
e che sempre muore,  
che 'pulsava'".  
Ci toccherà allargare  
La nozione di Realtà  
Ad un terreno  
Fisicamente così inafferrabile  
Come la MEMORIA.  
...  
Tadeusz Kantor*

Il XX Secolo è stato un secolo pieno di contraddizioni e di forti e violenti contrasti. Una delle più forti contraddizioni è stata rappresentata dal binomio memoria/oblio. Il secolo scorso è stato il secolo della memoria; il secolo in cui è nata la psicoanalisi, una disciplina medico-epistemologica che ha alla base della propria teoria la memoria. La mente umana è scandagliata attraverso l'anamnesi, la ricostruzione mnestica. La malattia mentale diventa la patologia del 'ricordo'.

Tuttavia l'incapacità di apprendere dalla storia, di fare tesoro del passato, ha portato nel giro di pochi decenni a due catastrofi mondiali segnando per sempre il nome del medesimo secolo con l'epigrafe dell'oblio.

Gli artisti non sono rimasti indifferenti al peso che la memoria ha giocato nella loro epoca e così la memoria è stato uno dei soggetti dominanti da Joyce a Pessoa, da Foucault a Morin, da Musil a Kantor e Boltanski o persino in modo perverso e paradossale in Céline. Un soggetto troppo vasto per poter essere analizzato in questa sede e forse anche troppo vasto per poter essere oggetto di una singola ricerca.

Tuttavia mi sembra lecito farne cenno a proposito del lavoro di Kantor, perché il suo teatro è memoria di un secolo ed è al contempo autoanalisi.

Kantor attraverso la sua opera si fa testo, usa senza ritegno il proprio passato, i propri affetti e la propria identità per creare la forma teatrale.

Rendere pubblico  
ciò che nella vita dell'individuo  
c'è di più segreto  
che contiene in sé un valore supremo,  
che al 'mondo' può apparire  
ridicolo,  
piccolo,  
una 'misera'.

L'arte trae quella 'misera' alla luce del giorno.

Che cresca.

E che governi.

È questo il ruolo dell'arte<sup>20</sup>.

Qual è dunque questo segreto, la miseria di cui Kantor parla se non la propria misera realtà? L'identità, l'egotismo insito nella nostra esperienza, è elevato ad opera d'arte. Come in Schulz e come nel felliniano 'Amarcord', in Kantor i miseri ricordi di un individuo sono trasformati in immagini assolute.

Un giorno Kantor intravide da una finestra una classe scolastica; quest'immagine fu così forte da richiamare alla memoria la sua infanzia; i propri ricordi, mescolati al pensionato di Schultz ed a Ferdydurke.

La finestra desta timore e il pentimento di ciò che è 'oltre'. E questa assenza dei bambini, la sensazione che i bambini abbiano già vissuto la loro vita, siano morti e che solo attraverso questo fatto dell'ESSERE MORTI, attraverso la morte questa classe si riempia di ricordi, e che solo allora i ricordi incomincino a vivere...<sup>21</sup>

Dunque è già a partire dalla *Classe morta* che il teatro di Kantor diventa un teatro della memoria.

La memoria gioca un ruolo sul piano psicologico, in quanto costituisce l'ontogenesi della *pièce*. È infatti a partire da un'immagine mnestica che scaturisce l'intero lavoro e persino durante

---

<sup>20</sup> *Ibid.* 289.

<sup>21</sup> Citazione di Kantor da KOTT (2001, 54).

l'elaborazione della drammaturgia, quando cioè tale immagine diventa azione, i rimandi all'immagine di partenza sono costantemente presenti.

Kantor utilizza il *set* teatrale, 'la piccola stanza della mia immaginazione', come un *set* autoanalitico. Il proprio passato è rivisitato e ristrutturato in una forma artistica che diventa presente. La metafora del ritorno impossibile alla classe di scuola è in fondo la metafora di tutto il lavoro dell'autore, teso alla riattualizzazione del passato ed alla impossibile contingenza della memoria.

In questa costante ricerca del passato vengono create le forme, come uscite dal cappello senza fondo di un mago. La memoria tuttavia è iscritta nella nostra coscienza, nel nostro inconscio e soprattutto nel nostro corpo; ed il corpo per ricordare, per ricordare agendo, ha bisogno di spazio. Lo spazio inteso però non solo come campo di azione bensì come stimolo al ricordo. Kantor assorbe significato dallo spazio, trasformandolo nel luogo in cui la memoria diventa presente.

## 5. Il teatro della morte

Le origini del ritratto da bara si ricollegano agli antichi riti funebri per i quali si prescriveva la presenza nel corteo, di un sosia del defunto. La bara era seguita da un cavaliere che indossava la corazza del defunto oppure da un cortigiano che ne indossava gli abiti. I riti imposti dall'usanza sono noti: il sosia che segue la bara cadeva da cavallo, le lance del defunto venivano spezzate e così via. Nel periodo in cui in Polonia cominciò a cristallizzarsi l'usanza del ritratto da bara, cioè nella prima metà del Seicento, il sosia partecipava ancora regolarmente alle cerimonie funebri di un certo rilievo. Si può quindi dedurre che, per un certo lasso di tempo, partecipassero al funerale sia il ritratto dipinto sulla lamiera e inchiodato alla bara, sia il sosia, l'uno accanto all'altro, con la medesima funzione. Nella seconda metà del Seicento, quando l'usanza del ritratto da bara fu all'apice, il sosia cessò di partecipare alla cerimonia e la sua funzione fu totalmente assunta dal dipinto.

Karpowicz<sup>22</sup>

La tematica della memoria è, in particolare in un'opera come la *Classe morta*, indissolubilmente legata alla tematica della morte.

In un articolo del 1984 Roberto Tessari identifica un possibile riferimento per tale soggetto, ed al modo in cui esso è rappresentato nella *pièce*, nell'antica pratica polacca del *Castrum doloris*; quest'ultimo è un particolare tipo di allestimento scenico e rituale funebre che avveniva in Polonia, nel Seicento, alla morte di una persona socialmente importante. In particolare il rito funebre era composto da una processione esterna e da una funzione in chiesa.

---

<sup>22</sup> TESSARI (1984, 60s.).

Il ruolo del maestro di cerimonia è chiaro: spettava a lui organizzare i cortei, stabilire la successione delle varie fasi della solennità, distribuire secondo il protocollo i posti nella chiesa. Compito dello scenografo era invece quello di progettare la decorazione della chiesa (o delle varie chiese che si susseguivano lungo il percorso del corteo), allestire gli archi trionfali, predisporre l'illuminazione, disegnare i costumi dei cortigiani, delle lamentatrici, e soprattutto costruire il pezzo più importante: un imponente catafalco, alto spesso fino a toccare la volta del tempio, che veniva collocato nel punto centrale della chiesa, sotto la cupola o all'incrocio delle navate. Ricoperto di ornamenti ricchissimi, esso portava il nome latino di *castrum doloris*, campo del dolore, e per lo più raffigurava un castello, una cappella o un altare.

[...]

Punto nodale di ogni *castrum doloris* era nel Seicento il ritratto da bara. La struttura del *castrum doloris* era concepita per dare il massimo risalto al ritratto, e renderlo visibile da ogni angolo del tempio. Anche le varie figure allegoriche o decorative erano studiate affinché formassero una sorta di immensa cornice al ritratto<sup>23</sup>.

Analizzando le origini di tale rito Tessari mette in evidenza delle analogie con il lavoro di Kantor, in particolare per quanto riguarda la *Classe morta e Wielopole-Wielopole*.

Istituendo un confronto tra le componenti fondamentali del funerale aristocratico polacco e alcune linee-forza della espressività di Kantor (e mantenendo questo confronto, per il momento, a un livello di consapevole superficialità), non sarebbe difficile enucleare le corrispondenze più clamorose: dal movimento processionale, alla presenza di un "sosia"; dalla ripetizione rituale della 'caduta' del morto (pensiamo soprattutto alle scene di *Wielopole-Wielopole*) all'inevitabile sedimentarsi dell'azione drammatica nella composizione d'un 'ritratto da bara'.

Tuttavia il punto nodale della sua riflessione sta non tanto nell'identificare le analogie tra il rito seicentesco ed il teatro del nostro autore, quanto nel sottolinearne la specularità. Il *castrum doloris* utilizzava la costruzione drammaturgica per ritualizzare ed esorcizzare il vuoto provocato dalla morte, trovare un *logos* (campo, *castrum*) a ciò che è *caos*, la morte. Il teatro di Kantor riprende tale struttura drammaturgica (il rituale funebre) per accentrare l'attenzione, e l'emozione, degli spettatori su personaggi che popolano il suo teatro. La tecnica del rito funebre è rubata per creare un'azione scenica di grande impatto emotivo.

L'itinerario del regista polacco, onde pervenire alla creazione di un *castrum artis* risponde all'attualità scenica, sembra svilupparsi lungo una strategia dell'andamento parallelo (ma dalla direzione contraria) a quella seguita dall'antico ritualismo funerario nel suo approccio alle

---

<sup>23</sup> *Ibid.* 62.

forme dell'intrattenimento spettacolare. Kantor si avvicina ai segni residui delle costellazioni cerimoniali che un tempo resero possibile evidenziare e attraversare lo spazio critico della separazione definitiva tra i viventi ed il morto, eppure validi ad attribuire "forma" percettibile ai fantasmi della fantasia drammaturgica<sup>24</sup>.

D'altro canto Kantor è esplicito nel definire la nuova idea di teatro che sottende al manifesto del 'Teatro della morte'. La rappresentazione del morto costituisce il punto di massima espressione teatrale, l'attore si rende estraneo al pubblico dei vivi, è *medium* del 'qui ed ora' e del 'lì ed allora'. L'uso massiccio di manichini in cera o resina esemplifica tale immagine.

I manichini hanno anche l'odore del peccato – di una trasgressione delittuosa. L'esistenza di queste creature foggiate a immagine dell'uomo in modo quasi sacrilego e clandestino, frutto di procedimenti eretici, porta il segno dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del processo umano, l'impronta del crimine e le stigmate della morte come fonte di conoscenza. L'impressione confusa, inspiegabile, che la morte e il nulla liberino il loro messaggio inquietante attraverso una creatura che manifesta illusoriamente i caratteri della vita, benché sia priva di coscienza e di destino [...]<sup>25</sup>.

Ed ancora più avanti:

La sensazione confusa e inspiegabile che, per il tramite di questo essere umano che somiglia all'uomo vivo ma è privo di coscienza e di destino, si muove verso di noi un messaggio terribile della Morte e del Nulla è, simultaneamente, all'origine del superamento, del rifiuto e dell'attrazione. Dell'accusa e del fascino. L'apparizione del Manichino concorda con la convinzione sempre più radicata che la vita non si lascia esprimere in arte che attraverso l'assenza di vita, in riferimento alla morte<sup>26</sup>.

L'immagine della morte è dunque, nelle intenzioni di Kantor, l'immagine più potente e più efficace per rappresentare la vita. Ed inoltre essa è metafora del teatro stesso, che è lo spazio *extra moenia* in cui lo spettatore vive la realtà come ideale e metafora.

Nel mio teatro un manichino deve diventare un MODELLO che incarna e trasmette un sentimento profondo della morte e della condizione dei morti – un modello per l'ATTORE VIVO<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibid.* 65.

<sup>25</sup> KANTOR (2000, 216).

<sup>26</sup> *Ibid.* 236.

<sup>27</sup> *Ibid.* 217.

Nel perseguire tale fine, di rappresentare la vita attraverso l'immagine della morte, utilizza una strategia drammaturgica che ricorda in molti elementi quella del rito funebre del *Castrum doloris*.

[...] un'esperienza spettacolare cerca – con l'ausilio di segni attinti al rituale – di indurre un gruppo di spettatori ad accettare la nascita di creazioni fantastiche.

[...]

Il rito funerario volge il teatro ai fini terapeutici della psiche; il teatro stravolge gli elementi rituali funebri riducendoli a veicoli del suo gioco estetico (per usare le parole del regista stesso: “Il mio uso della morte è il risultato di considerazioni puramente formali e non di tipo psicologico”<sup>28</sup>).

Non è possibile confermare o confutare l'idea che il riferimento formale al rito della morte sia stato preso in prestito da Kantor dalla tradizione del *Castrum doloris* ma il paragone è comunque utile per comprendere la dimensione rituale nel suo teatro, sia nel senso del ‘campo’ che del ‘ritmo’. Tuttavia il tema della morte non sembrerebbe avere un carattere esclusivamente formale nel lavoro del nostro autore ed in tal senso sembra emblematica l'ossessiva insistenza nell'utilizzarlo in molti manifesti e scritti. Come fa notare Kott:

Anche la Danza Macabra è teatro dell'essenza, benché in essa fin dall'inizio il sogghigno accompagnasse l'orrore. Questa Danza Macabra rinascimentale è la chiave del teatro di Kantor. In ognuno dei suoi spettacoli almeno uno dei personaggi è l'effigie della Morte. Nella *Classe Morta* lo era la vivandiera, in *Wielopole* una delle zie. In mano ha uno straccio. Dapprima se ne serve per lavare i cadaveri, poi per togliere il sangue dal pavimento. Traccia della storia sono le tombe. Nel XX secolo sono le fosse comuni. “La morte trasforma la vita in destino” – ha scritto Malraux. Nel teatro di Kantor la morte cancella le proprie tracce con uno straccio bagnato. Poi lo strizza<sup>29</sup>.

D'altro canto le opere successive alla *Classe Morta* ed a *Wielopole Wielopole*, successive anche all'articolo di cui sopra, possono aiutarci a comprendere il senso profondamente psicologico e metaforico della tematica della morte. *Crepino gli artisti* (1985), *Dell'amore-della morte* (1987), *Qui non ci torno più* (1988) ed *Oggi è il mio compleanno* (1991) sono opere che aiutano a comprendere meglio il senso della morte ed i contenuti ad essa connessi, retro-agendo sul significato stesso della *Classe morta*.

Come è lo stesso Kantor a scrivere nel manifesto di *Qui non ci torno più*:

---

<sup>28</sup> TESSARI (1984, 66).

<sup>29</sup> KOTT (2001, 17).

Io reale

Tutto quello che ho fatto nell'arte  
rispecchiava la mia attitudine  
rispetto agli eventi che succedevano intorno a me,  
le situazioni in cui vivevo,  
le mie ansie,  
la mia fede in una cosa piuttosto che in un'altra,  
la mia miscredenza per quel che veniva dato a credere,  
il mio scetticismo,  
le mie speranze.

Per esprimere tutto questo e a mio uso  
avevo creato l'idea della Realtà  
che rifiutava il concetto dell'illusione,  
dunque il procedimento riconosciuto come naturale  
per il teatro...RECITARE.  
Rappresentare, 'riprodurre'  
Ciò che è stato nel dramma (nella pièce).  
Il termine "riprodurre" aveva un tono malevolo:  
Qualcosa che nega l'autonomia, l'autonomia del teatro<sup>30</sup>.

Kantor si riferisce qui alla sua idea di creare una forma teatrale che si identifichi attraverso una esistenza autonoma. La realtà teatrale non deve riprodurre una realtà altra, essa è in sé una forma di realtà, e di ciò deve vivere. Deve mostrare la propria identità senza fingere ed attraverso ciò mostrare la propria forza, la propria capacità di impatto emotivo sul pubblico. Nel perseguire tale intento Kantor sviluppa un metodo che rifiuta il rapporto supino con il testo teatrale scritto. Quest'ultimo è un evento concluso, un'altra realtà in sé; mentre la realtà del teatro agito, dello spettacolo, deve esserne libera. È possibile fare riferimento ad un testo scritto, ad un dramma (ed infatti larga parte della produzione teatrale di Kantor fa riferimento a drammi di altri autori), ma questo legame con il dramma deve essere tutt'altro che didascalico: il testo deve essere digerito, trasformato e divenire 'altro'.

La 'realtà' degli attori gioca qui un ruolo fondamentale. L'attore è presenza, non rimanda al personaggio ma piuttosto egli è personaggio. La sua autonomia, sia dal testo che dalla riproduzione teatrale, è data dalla sua presenza *hic et nunc*. Perciò il lungo lavoro durante le prove, in cui l'attore 'incarna' l'evento teatrale, diviene di importanza capitale. Le prove costruiscono l'azione scenica, il

---

<sup>30</sup> KANTOR (2000, 285).

‘testo’ teatrale viene incarnato ed in tal modo si auto-genera, si auto-determina, divenendo una realtà autonoma. Ecco perché parlando del testo delle sue *pièces* Kantor lo definisce “degli attori”.

Continuando nello stesso manifesto, scrive:

Andavo fiero di quel radicalismo.

Tuttavia non ero tanto ortodosso da crederci fino in fondo.

Nella prassi, a ‘latere’, mi davo ai dubbi

E questo probabilmente ha preservato i miei spettacoli

Dalla noia e dall’aridità.

Ciò non significa che oggi io abbandoni quell’idea.

Grazie ad essa qualche cosa ho fatto

Per accrescere l’autonomia del teatro,

e per smascherare il diffusissimo, insopportabile e pretenzioso metodo

della ‘finzione’ sul serio,

della ‘reviviscenza’ sul serio,

e così via.

Ma è giunto infine il momento,

la tappa della mia opera

che sto considerando come riassunto,

un momento, direi, estremo,

in cui si fa l’esame di coscienza.

Com’è andata veramente con questa realtà?

Ho davvero fatto tutto per lei?

Comincio ad essere severo con me stesso:

quando dovevo essere bambino,

quel bambino lo faceva un altro, non io reale

(questo è ancora giustificabile);

quando dovevo morire,

moriva un altro,

‘recitava’ me morente,

e quella ‘finzione’ che avevo scomunicato

funzionava perfettamente.

Quando con ostinazione, con nostalgia, senza posa

Ritornavo col pensiero nella Classe della Scuola,

non ero io, ma altri (gli attori)

a tornare tra i banchi scolastici,  
ritornando, 'rappresentando' e 'fingendo'<sup>31</sup>.

In questo scritto egli evidenzia i suoi timori e dubbi di fronte al paradosso insito all'esistenza autonoma del teatro. Di fatto la *Classe morta* è la sua opera, si tratta del suo ricordo della classe. Egli fa recitare gli attori al posto suo, al posto dei suoi ricordi, eppure anela all'autonomia della realtà teatrale e dei suoi attori. Qui sembra sfuggire a Kantor il fatto che la sua memoria e le sue immagini, per quanto vivide e chiare, nel momento in cui vengono agite dagli attori, nel momento in cui vengono *acted-out*<sup>32</sup>, divengono autonome sfuggendo al dominio del testo mnestico ed eventualmente retro-agendo su di esso. È lo stesso principio insito ad alcune discipline di carattere psicoanalitico come ad esempio lo psicodramma, in cui le memorie, i sogni o le fantasie del paziente vengono agite da altri partecipanti alla seduta drammatica, componenti del gruppo terapeutico. All'interno di un *setting* perfettamente studiato e strutturato per tale proposito, i contenuti privati ed individuali di un soggetto divengono di dominio pubblico. Ogni attore nell'incarnare il personaggio sarà contemporaneamente 'lì ed allora' e 'qui ed ora', sarà cioè guidato nell'interpretare il personaggio e la situazione ma, in quanto personaggio in carne ed ossa, trasformerà l'episodio mnestico in qualcosa di nuovo ed autonomo. Mi sembra importantissimo rilevare che tali trasformazioni possono aver luogo solo all'interno di uno specifico *setting*, e cioè all'interno di un *set* fisico, di una dimensione istituzionale, di un sistema specifico di relazioni gruppali, in una parola in un 'campo' fisico-mentale-relazionale. Da questo punto di vista torna utile la suggestione di Tessari sul *Castrum doloris* e sul *Castrum artis*.

Più avanti nel medesimo testo Kantor chiarisce alcuni aspetti circa la sua presenza scenica, avvalorando l'ipotesi di Tessari secondo il quale: «[...] nulla in un'opera d'arte può essere vero ed immediato. In un ordine di *segni artificiali*, qualsiasi presenza è segno (se non è errore): anche la figura dell'autore-regista, dunque, non è realtà, bensì *immagine significativa* d'una realtà»<sup>33</sup>.

Ed infatti Kantor così continua:

A dire il vero non ottenevo altro che mostrare  
con smania e con soddisfazione  
che stavo 'fingendo'.

La mia presenza sul palcoscenico  
doveva camuffare la sconfitta  
della mia 'impossibile' idea della 'non-recitazione'

---

<sup>31</sup> *Ibid.* 287.

<sup>32</sup> Faccio qui esplicito riferimento al termine psicoanalitico e psicodrammatico.

<sup>33</sup> TESSARI (1984, 70).

e salvare la sua ultima prova e ragione:  
'la finzione'.

Ma nel fondo dell'anima non rinunciavo.  
In soccorso mi è venuta la vita stessa...  
La mia ultima spedizione in questa vita  
che alla pari della mia arte avevo concepito  
come viaggio incessante,  
*aldilà del tempo*  
*e aldilà di ogni legge...*  
Sentivo che era il compimento  
del mio testardo pensiero del ritorno  
al tempo della giovinezza,  
al tempo di 'ragazzo'  
(quante tele ho dipinto, sempre con quel ritratto di 'ragazzo'...)  
Là era casa mia.  
Quella autentica.  
Starò morendo e non riconoscerò di essere vecchio.

*La morte e l'amore...*  
Giunse il momento in cui  
Non riuscivo a distinguere chi è chi.  
Entrambe mi ammaliavano.

Ecco che in questo passaggio Kantor palesa la sua ossessione per la morte, smascherando di fatto l'indissolubile legame della sua vita e del suo lavoro con essa.

Vennero notti,  
poiché le notti erano la mia ora creativa,  
in cui la Morte sorvegliava vigile  
l'entrata alla mia Povera Stanzina dell'Immaginario<sup>34</sup>.

Nel diario di appunti del suo ultimo spettacolo *Oggi è del mio compleanno* un Kantor ormai stanco scriveva: «Ogni minuto è pieno di dolore per mesi senza fine, centinaia di giorni e notti. Queste notti terribili in cui l'orologio scandisce i minuti. Ho fatto un conto alla rovescia senza speranza, mentre nei mie pensieri e nelle mia mente febbricitante muoio continuamente. [...] Mi

---

<sup>34</sup> KANTOR (2000, 288).

sono svegliato di soprassalto, ho sognato che venivi di notte bussavi alla mia porta. Penso a te tutto il tempo. Tutto è in ritardo. Non finirò il mio spettacolo. C'è un'indifferenza totale»<sup>35</sup>.

Queste frasi premonitrici sembrano ancora più emblematiche se si pensa che poco dopo averle scritte, e qualche giorno prima della prima dello spettacolo, Kantor chiuderà gli occhi nel letto di un ospedale per mai più riaprirli. Il giorno della prova generale Kantor si sente male; prima di lasciare le prove per andare in ospedale dice alla troupe: «lasciate accese le luci».

La morte è nel teatro di Kantor metafora ed immagine del mistero, dell'assenza e della perenne attesa. Il capitolo del 'teatro della morte' non segnerà nell'opera di Kantor solamente una svolta formale, esso getterà finalmente luce sul significato di quel viandante che già tante volte era apparso in precedenza nella sua opera, su quell'Ulisse, nella celebre messa in scena del 1944, che "deve tornare *veramente*"; getterà luce su quegli *embalage* che cercavano di trattenere nella coscienza formale l'estrema precarietà ed effimera effimera dell'oggetto.

La notte  
come una fanciulla  
amata  
attesa con nostalgia.  
È stato in una notte come quella che  
cominciò il mio teatro,  
la Povertà,  
la felicità e i PIANTI,  
e l'amore...  
Lentamente si compiva il  
M i r a c o l o,  
l' a r t e.

I bambini aspettano sempre.  
Per tutta la vita ho aspettato  
qualcosa che, credevo,  
sarebbe avvenuta<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> SAPIJA (1988, DVD).

<sup>36</sup> *Ibid.* 291.

Andrea Cusumano

University of the Arts London

Central Saint Martins College of Art and Design

MA & BA Performance Design and Practice

10 Back Hill

EC1R 5EN, London, UK

[a.cusumano@csm.arts.ac.uk](mailto:a.cusumano@csm.arts.ac.uk)

## Riferimenti bibliografici

A.A.V.V. (2005) *Das unmögliche Theater / The Impossible Theatre*. Norimberga. Verlag für Moderne Kunst/Vienna. Kunsthalle Wien-Varsavia. Zacheta – National Gallery of Art.

Bablet, D. (1972) Intervista con Tadeusz Kantor. In *Travail Théâtral*. VI.

Bablet, D. (1983a) *Kantor 1*. Parigi. CNRS Éditions.

Bablet, D. (1983b) *Kantor 2*. Parigi. CNRS Éditions.

Bablet, D. (1988) Ulysse et Kantor sont de retour. In *Théâtre/Public*. 11-12.

Carosso, D. (1984) Tadeusz Kantor e lo sperimentalismo polacco del Novecento. In Gedda, L. (a cura di) *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale. (Quaderni di analisi dello spettacolo)*. Firenze. Liberoscambio.

Carosso, D.-Piacenza, G. (1984) Intervista a Kantor. In Gedda, L. (a cura di) *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale. (Quaderni di analisi dello spettacolo)*. Firenze. Liberoscambio.

Eruli, B. (1980) Tadeusz Kantor: immagine del corpo e manichini ne “La classe morta”. In *Quaderni di Teatro*. Anno II. 8.

Eruli, B. (1982) Tadeusz Kantor. In *Scenes* 2. aprile.

Esslin, M. (1976) The Dead Class. In *Plays and Players*. 10.

Fagone, V. (1987) *Oggetti e macchine del teatro di Tadeusz Kantor*. Palermo. Museo internazionale delle marionette.

Freud, S. (1914) Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten. In *Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. 2.

Freud, S. (1937) Konstruktionen in der Analyse. In *Zeitschrift für Psychoanalyse*. Vol. 23-24. 459-69.

Freud, S. (1989) Dinamica di traslazione. In *Opere*. Vol. VI. Torino. Bollati Boringhieri.

Gedda, L. (1984) "Wielopole Wielopole" e le ossessioni di Kantor. In Id. (a cura di) *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale. (Quaderni di analisi dello spettacolo)*. Firenze. Liberoscambio.

Gombrowicz, W. (2004) *Ferdydurke*. Milano. Feltrinelli.

Kantor, T. (1944) *The return of Odys*. Cracovia. Underground Theatre.

Kantor, T. (1981a) *Wielopole/Wielopole*. Ubulibri. Milano.

Kantor, T. (1981b) *La mia opera, il mio viaggio*. Milano. Federico Motta Editore.

Kantor, T. (1988) *Lezioni milanesi I*. Milano. Ubulibri.

Kantor, T. (1991) *Opere dal 1956 al 1990*. Roma. Spicchi dell'Est.

Kantor, T. (2000) *Il teatro della morte / materiali raccolti da Denis Bablet*. Milano. Ubulibri.

Kantor, T. (2003) *La classe morta*. Milano. Libri Scheiwiller.

Kott, J. (1984) *The theatre of the essence and other essays*. Evanston. Northwestern University Press.

Kott, J. (1983) The theatre of the essence: Kantor and Brook. In *Theatre*. 3.

Kott, J. (2001) *Kaddish / pagine su Tadeusz Kantor*. Milano. Libri Scheiwiller.

Krezmier, T. (1975) L'oggetto diventa attore, intervista con T. Kantor. In *Il teatro in Polonia*. 4-5.

Nossack, H.E. (2005) *La Fine / Amburgo 1943*. Bologna. Il Mulino.

Parlagreco, S. (2001) L'assente presenza di Tadeusz Kantor. In *Tadeusz Kantor – Cricot2 / fotografie di Romano Martinis*. Salerno-Milano. Oedipus.

Parlagreco, S. (2003) Storia di uno spettacolo. In Kantor, T., *La classe morta*. Milano. Libri Schwiller.

Schulz, B. (2001) *Le Botteghe Color Cannella / Tutti i Racconti, i Saggi e i Disegni*. Torino. Einaudi.

Tessari, R. (1984) *Castrum Doloris-Castrum Artis / note sul teatro della morte*. In Gedda, L. (a cura di) *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale. (Quaderni di analisi dello spettacolo)*. Firenze. Liberoscambio.

Witkiewicz, S.I. (1974) *Tumeur Cervykal*. In *Théâtre Complet-V*. Losanna. La Cité-Editeur / L'Age d'Homme.

Woods, A. (1996) *Being Naked Playing Dead/ The Art of Peter Greenaway*. Manchester. Manchester University Press.

## **Filmografia**

Bablet, D. (1991) *Le théâtre de Tadeusz Kantor*. Paris. CNRS / Berlin. Alexander Verlag,.

Bablet, D.-Bablet, J. (1991) *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Paris. CNRS Audiovisuel.

Lilenstein, N. (1989) *La classe morte*. Paris. France 3

Sapija, A. (1984a) *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. Łódź. Wytwórnia Filmow Oświatowych.

Sapija, A. (1984b) *Wielopole-Wielopole*. Łódź. Wytwórnia Filmow Oświatowych.

Sapija, A. (1988) *Powrót Odysa*. Cracovia. Cricoteka.

Sapija, A. (1990) *Nigdy tu już nie powrócę*. Varsavia. TVP Teatr Telewizij.

Sapija, A. (1991) *Proby tylko proby*. Cracovia. Cricoteka.

Soldi, G. (1985) *Candid Kantor*. Milano. CRT/ Norimberga: Institut fuer moderne Kunst.

Il presente saggio riproduce alcuni capitoli di *Le mille facce del condor impagliato*. Viaggio intorno all'universo "Classe morta" ed al suo autore Tadeusz Kantor, tesi di Dottorato di ricerca in "Modelli linguaggi e tradizioni nella cultura occidentale", Curriculum Arti performative, ciclo XIX, Università di Ferrara, tutor Prof. Daniele Seragnoli.