

Francesco Bartoli

Kantor: Bal Rond per Tintagiles

I.

La *Macchina dell'amore e della morte*¹, l'ultimo lavoro stretto in una cifra essenziale dopo la grande trilogia aperta nel 1975 e suggellata esattamente alla chiusura del decennio da *Crepino gli artisti*, pare convocare tutt'intera, quasi racchiudendola tra due battenti, la temporalità dell'*opus* kantoriano, se è vero, come è stato più volte osservato, che l'artista polacco incentiva da sempre un unico, «interminabile» spettacolo che sa rigenerarsi lungo le tappe, in sé irripetibili, di una costante metamorfosi.

Esplicitamente scandita fra una prima parte incentrata sul topos maeterlinckiano-craighiano della Supermarionetta, legato agli esordi dell'autore presso l'Accademia di Belle Arti di Cracovia, e una seconda che quel tema riprende precipitandolo nel crogiuolo della ricerca attuale (suddivisa dunque e insieme contenuta fra la stazione compiuta del passato e quella aperta del presente), la rappresentazione mette in campo traiettorie in apparenza dissonanti e lontane, ma di fatto intimamente annodate al centro generatore dell'invenzione complessiva.

Attivissimo vi si scorge, inoltre, un incontro-confronto di epoche. Non solo infatti si intrecciano alcuni grandi segmenti di un singolare cammino creativo. Non soltanto l'Opera ritorna su se stessa. Ad incrociarsi sono anche le utopie e i pensieri della teatralità: utopie che parrebbero chiuse e incomunicanti, condannate dalla logica della storia, rese impraticabili dal succedersi degli avvenimenti, e che, al contrario, si richiamano e dialogano per il sostrato che le anima: in virtù cioè di una tensione che spinge a mutare le forme per mantenere intatta la verità della scena.

Niente più santa astrazione! avverte la voce fuori campo mentre sta per avviarsi la seconda parte dello spettacolo, dizione che sembrerebbe licenziare la pratica figurale che, negli anni Venti, aveva animato i laboratori del Bauhaus, le centrali del costruttivismo e gli eccentricismi della città virtuale. Eppure questa voce risulta ambivalente. Più che annientare ciò di cui parla, indica un rovesciamento, una variazione spaziale, poiché trasferisce nel retroscena, lasciandoli pur sempre visibili, attrezzi, oggetti e figu-

re delle precedenti sequenze. I segni non abbandonano il luogo. Persistono, nel fondo del palcoscenico, i medesimi spessori tematici, le stesse forze, quei motivi che avvolgono in un cerchio solidale sia la rivisitazione del teatro di marionette del '37, *La morte di Tintagiles*, sia l'azione successiva e gli itinerari dei nuovi personaggi.

Se il «dramma» è un *objet trouvé*, materia già pronta su cui operare, si capisce la forza di un tradimento che è fedeltà profonda al testo. Dei brevi atti maeterlinckiani, cui palesemente si ispira la prima parte, restano soltanto (e per di più tradotti in molecole) alcuni franti elementi. La parola stessa, pausata, interrogativa, evanescente, smorzata e litanante, insomma la virtù primaria della scrittura simbolista, svolge un rapido compito evocativo. Consegnata alla dizione fuori campo e fatta affluire dalla lontananza, la voce «provoca» l'*inventio*, poi tace per sempre. Sono parole che informano sulla solitudine e l'attesa, ma precedute dall'ostensione plastica e attoriale.

Subito, a scena aperta, domina il grande apparecchio attorno al quale si squaderna la cavità del teatro, nuda, senza orpelli di quinte e di fondali. La perimetrano muri disadorni, *ready made* anch'essi dell'impianto architettonico che, per lo stacco di cui sono latori in rapporto all'ingombro centrale dell'attrezzatura, possono autorizzare qualche rinvio agli sfondi dell'astrazione costruttivista.

La grande porte de fer, plus lourde que la porte d'une ville, di cui parla Ygraine nelle prime battute del terzo atto; *solide aussi, et la foudre elle-même ne pourrait pas entrer...*, Kantor l'ha estratta dal testo, facendo piazza pulita di altre icone maeterlinckiane, per collocarla al centro della visione.

Questa porta a due ante, anzi doppio *screen* passibile di spostamenti laterali, fende lo spazio suddividendolo con la precisione d'una lama nei volumi del palco e del retroscena. Al di là d'essa, nella penombra d'una rimessa ingombra di elementi, attendono, non si sa se dormienti, sonnambuli o abbandonati come relitti, i personaggi che verranno convocati nella seconda parte: alcuni riconoscibili sulla traccia del testo e altri impreveduti dal drammaturgo.

E già qui viene da notare la straordinaria forza sintetica di una scenoplastica che aduna e contrae in un energico macrosegno le immagini provenienti dalla scrittura del *Tintagiles*. Nel fondo, in qualche modo, si respira l'atmosfera di cupa desolazione che avvolge il castello della Regina (*Il est noir... plus profond d'un cirque de ténèbres... (...) Il tombe en ruines, et personne n'y prendre garde... Les murailles se fendent et l'on dirait qu'il se dissout dans les ténèbres*), atmosfera vaga, appena ravvisabile, ripetiamo, poiché altri sensi vi si adunano, a partire dal fatto che le viscere del teatro sono anche un arsenale dei materiali kantoriani e custodiscono delle promesse visive.

Le istruzioni consegnate al programma di sala non distinguono categorie separate di oggetti e d'attori. Tutti stanno insieme, allineati sul mede-

simo piano. La porta dunque, questo privilegiato costruito (assieme alle marionette) della *santa astrazione*, occupa un ruolo protagonista che non potrà non sfociare nel movimento.

Ecco allora il panottico, la macchina che fa spettacolo. Ma quale distanza dal meraviglioso tecnologico dell'astrazione purista! Non vetri, acciai, prodotti sintetici, costrutti caleidoscopici. Lo si è eretto, questo doppio pannello ferrigno, con mezzi elementari: legno, lamiera, qualche puleggia e ruota dentata. Non scorre in silenzio, ha bisogno di macchinisti e di forze motrici che l'alimentino; consuma energie che gli sono asservite. Macchina del Baraccone e del Circo, congegno di fatica e di tortura!

Quando i battenti si schiodano, mostra la sua natura più intima: non solo è una porta, ma un sipario dietro cui si cela la scena dell'«altro mondo»: la danza meccanica delle effigi di morte. Teatro nel teatro, questo nocciolo della macchinaria totale, *mostra* i rappresentanti dell'Avversario, scuotendone e agitandone, come fossero ordigni trituranzi, la secchezza puntuta delle forme. Con quella abbreviatura radicale cui si accennava, Kantor ha trasferito nell'iconografia marionettistica *tutti* i personaggi di Maeterlinck, secernendo al loro interno i termini del conflitto. Da un lato le marionette-scheletro, le figure umane strette nel cerchio dell'amore, afflosciate e tuttavia spinte a riconquistare le posizioni della vita, a *sedersi* ancora una volta nella stanza d'una trepida quotidianità: dall'altro le immagini di proporzioni maggiori, le tre serve-Supermarionette della Morte, già precipitate in un *iper* che designa l'avvenuto sopravanzamento del limite e l'impossibilità di darsi altrimenti che come spettacolo aggressivo.

Nel funzionamento rettilineo della barriera, che alternativamente occulta e svela «la vérité suprême du néant», prende quota l'ossessione del *confine*: l'ostinato ergersi e disserrarsi (con la lotta che vi si scatena) d'una cesura ai bordi del vitale.

Nessun movimento avrebbe tuttavia luogo senza gli attori. È a loro che viene affidato il *drame statique* ed è nei gesti presentificanti della *troupe* grottesca il ritorno, insinuante e complice, di un testo che vien fatto rinascere e si prolunga nel «circo».

E giacché *les acteurs ne s'identifient / nullement avec le texte*, secondo le reiterate avvertenze di tanti manifesti di Kantor, fin da principio prende corpo un confronto eteroclito, tensionale e segmentato, in cui il *moulin à moudre le texte*, vale a dire la motilità attoriale, è incaricata di arrotare la compagine del dramma e spremere la quintessenza.

Si tratta d'una distanza che, essendo giocata sul terreno dell'ibrido, richiede la contaminazione e il contagio, sicché talune cellule ipertese della scrittura finiranno per trascinare segretamente l'estraneità che le rilancia.

Conquistando lo spazio dell'inscenamento, la comunità dell'intermondo spinge in luce i semi drammaturgici. La guida Stanislaw Rychlicki, *Il tipo sospetto*, connotato, come i suoi assistenti, dalla nerezza del vestiario, ma più di loro imbracato nella goffaggine del costume logoro e rigonfio

da istrione farsesco. Passeggia avanti e indietro sul proscenio; guarda, staziona, sembra meditare oscure decisioni.

Chi è effettivamente, come chiamarlo?

Si direbbe il padrone del palco, un cerimoniere che si arroga (con l'improntitudine dei gesti e degli sguardi) il compito di dar fiato alla genesi spettacolare. Directeur de magie, in certo senso.

Se di cerimonia si deve parlare, è la ritualità funambolista dell'arte, del teatro-baraccone – sponda tra i vivi e i morti – che egli si preoccupa di ordire. Significativa in tal senso risulta tutta una serie di movenze pantomimiche (smorfie, guardature di sbieco, passi cadenzati) che, mentre servono a contornare e definire lo spazio, praticano nel contempo un esercizio di tastamento, convocatorio ed evocativo, dei materiali dell'opera. Una convocazione, questa, che si materializza nel tema dello *spingere* e del *portare*. Il regista (e per lui il *tipo sospetto*) opera di forza sull'inerte. Il presente, la concreta attualità dell'accadimento, vogliamo dire, non si trovano spontaneamente in scena, ma vengono obbligati a starci. In tal modo la *troupe* ribadisce, facendosi carico della traslazione delle marionette, il privilegio di intermediare e far comunicare il fuori col dentro.

Sedie e figure vengono sistemate, con una manovra fortemente scandita di andirivieni, una accanto all'altra, come a indicare i vincoli umani che ancora confortano i personaggi nell'intermittenza dei riconoscimenti e delle domande che li accompagnano dal fuori-campo.

Ma la fragile catena dell'amore è di poca durata. Il silenzio che ne era seguito va presto in pezzi sotto l'urto improvviso di rumori e di congegni trituranti. Si spalanca il teatro della danza macabra, fragoroso, martellante, annientatore d'ogni resistenza, e con esso la barratura motale: quella cerniera a doppia lama che, lo si è detto, costituisce l'emblema centrale della prima parte. Tale segno cancella e svuota, provocando la scomparsa dell'apparato amoroso: è la traslazione definitiva dei personaggi nell'attrezzatura dell'abbandono, spoglie ormai condannate alla arsura del nulla.

Il *cricotage* prosegue nel costruito antilineare dei quadri, giustapponendo visioni e segmenti. Se le marionette giacciono ora nell'ombra, gli attori armeggiano con le tracce, le sedie vuote che non sostengono più nulla. Ne viene un gioco, di nuovo pantomimico, con l'assenza. Manovrando a *distanza*, con lunghe aste uncinate, gli arredi residui, sembrano interrogarli ed esplorare altre porzioni di spazio. Quel che disegnano sono delle configurazioni astratte, che ricordano la «matematica» del movimento di Schlemmer e certi esercizi sulla grammatica elementare composti all'epoca di Dessau. Solo che, qui, si imbevono di un'aura demonica, come un rinnovato *tâtonnement* geroglifico dell'aria e del suolo. Quadro, in sé, ma anche chiamata in causa, richiamo.

Tant'è che ciò che Maeterlinck non aveva mai visualmente indicato, ma di cui pure si intrideva l'atmosfera delle pariture verbali, l'*Inconnu*, lo Straniero (*presence infinie, ténébreuse, hypocritement active*), vien conden-

sato fantasmaticamente e si concreta in una immagine «attirata», è il caso di dirlo, dall'*ars incantatoria* del comédien. Omologa ad altre creature dell'autore polacco (Factotum, Donna delle pulizie, buffoni-becchini), vicina ad essi per quanto concerne le funzioni, ma differentemente plasmata, la Regina avanza dal fondo di brume, chiusa in un pastrano incalcinato e funereo. Maschera da capo a piedi, porta con sé un'enorme valigia, una «macchina funeraria» che in altre occasioni (si pensi, ad esempio, al macinacaffè-tritacarne documentato nei disegni per una *Tranquilla dimora di campagna*) vantava l'autonomia di un gigantesco bio-oggetto. In questa circostanza invece manovratore e attrezzo fanno tutt'uno, essendo fusi nell'unità volumetrica e cromatica del costume.

In virtù dell'oltrepassamento della soglia e del successivo ritorno nel retroscena, la figura parrebbe provocare la caduta della dominante visiva, il crollo della barriera e del sistema spaziale che questa innervava. Ma non è così. Valicandolo, anzi marcandolo con la *croce* inscritta dal tragitto sull'asse centrale, contribuisce a ribadirlo vistosamente, in quanto eccezionale infrazione della struttura. L'immagine terrena di Tintagiles (questa volta un fantoccio) viene interrata, per dir così, nella oscurità della maschera-valigia. Dopodiché la porta, assediata dalle Supermarionette, si richiude frustrando ogni tentativo volto a forzarla. C'è da aggiungere che anche il *distacco* esecutivo, da puri apparatori del rito, fino a poco prima esibito dagli inservienti, si è anch'esso alterato. Il contatto con l'*Inconnu*, con la sua materia vorace, quasi sfatta e iniettata di crudeltà, non perdona nessuno, neppure chi ha commercio con i confini della vita. Come folgorati dall'apparizione gli attori sono crollati a terra, letteralmente costretti verso il basso, in una sorta di provvisorio annichilimento dal quale si riprendono con fatica riconquistando il moto in un incerto ventaglio di posizioni, dibattendosi fra la verticalità e lo stare al suolo, fra l'erigersi e lo strisciare.

Ed è in questa ambiguità che termina l'atto.

Kantor l'ha sigillato con l'anno di partenza della sua carriera, il 1937. Vuol dirci che si tratta di una fedele, stringente rivisitazione (dunque un «ritorno») del primo spettacolo?

Non ne dubitiamo, ma siamo anche convinti che i viaggi all'indietro, nel suo caso, posseggono una energia proiettiva che affonda nell'oggi. È una memoria, la sua, che non ammette la copia, la filologica constatazione del ricalco. Taluni elementi, come le musiche elettroniche o certe inflessioni plastiche e gestuali, parlano in nome di fantasmi più recenti, di un allarmato collage.

E se pure tutto fosse esattamente identico, di mezzo, a fare da cerniera, sta la presenza continua di Kantor sul palcoscenico. Che è poi il mezzo più pregnante per conglutinare e tramare di nuove significazioni le «lastre della memoria».

Infine preme l'*inventio*, ai fianchi e dietro le marionette, al di là della geometria della soglia, nel cumulo delle figure situate nel retropalco.

Quasi a marcare un'icona che in Maeterlinck suggeriva spesso la chiusura del dramma (l'Innocente nel cuore dello spazio scenico: per esempio in *Interieur*: «au milieu de la chambre abandonnée, l'enfant continue de dormir paisiblement dans le fauteuil»), la regia provvede ad annunciare una radicale metamorfosi dello spazio. E lo fa collocando all'interno di un binario circolare la figura di Tintagiles: rapida apparizione, ma decisiva perché impone un cardine ordinatore: il principio del *centro*, il nuovo «tema» generativo e gerarchizzante.

Non che esso ponga tra parentesi l'impianto precedente, ché anzi vi si combina e coordina. Ciò che si dà è una *sovrimpressione* di forme simboliche, l'iscrizione di un emblema su un altro: confine e cerchio, parete e ruota. Il centro anticipa infatti l'avvento della direzionalità rotatoria, ossessiva e avvolgente dei movimenti.

I personaggi cambiano con la sola eccezione di Tintagiles, che pure appare profondamente trasformato: *di nuovo lui*, informa la didascalia, *ma questa volta pastorello di campagna*.

Se nel primo atto la situazione concerneva la prossimità dei giovani alla morte, ora ci si trova ad affrontare lo stato d'inizio, l'incominciamento, l'ingresso nel giro dell'esistenza.

Non più marionette-scheletri, ma corpi silenziosi, connotati dai segni dell'infanzia e dell'adolescenza, sono iniziati all'«al di qua». Con un vertiginoso tuffo nella memoria, probabilmente non solo personale ma collettiva, la quale è poi non tanto ricordo del già accaduto, quanto coscienza del sempre presente e dell'eterno ritorno delle cose, Kantor restituisce una triplice incarnazione dell'*amore*: forza di vita, rinnovamento, innocenza: il Fanciullo, la sua Fidanzata e la Modella sconosciuta. Raffigurandoli con tratti di grande purezza, costruisce attorno a loro sequenze folgoranti di carattere processionale, come quadri in movimento che fanno pensare ad antichi trionfi della vita e della morte, assunti in chiave di allucinata visio-narietà.

Ancora più cariche di valenze infere di quel che s'era visto in precedenza, la *troupe* cimiteriale-grotesca accompagna le icone dell'infanzia. Due becchini (Stanislaw Rychlicki e Lorianò Della Rocca) sospingono l'oggetto-simbolo della stanza dei giochi, un cavalluccio scheletrico, fatto di ritagli e di aste rugginose, strano trespòlo apocalittico che pare uscito da soffitte dimenticate (incrocio, si direbbe, di arte povera con stilemi favolosi), sul quale è montato l'«io quando avevo sei anni», mentre le streghe-megere (Jean-Marie Barotte, Veronica Rocca e Giovanni Battista Storti) accompagnano la portantina della sposa velata. È un macabro corteo che porta immagini di fiaba, latore di un incubo che avvelena la rêverie della adolescenza. Desiderio e minaccia, nozze ed esequie: ne deriva un conflitto di figure quale potrebbe uscire dal fantastico accostamento dello humour nero di Ensor o di Félicien Rops con le pronunce trasognate delle tele di Pal-

mer e Redon, commisto alle suggestioni «nordiche» di stampe popolari e carnevalesche.

L'itinerario è circolare, ma doppio e distinto, incedendo i gruppi in senso inverso l'uno all'altro. Simmetricamente speculare, ripetuto più volte, unitario e dissociante al tempo stesso, il cerchio diventa qui una figura plurialimentata di temi iconologici.

Anello amoroso degli incontri, vortice delle apparenze, rituale perimetrazione dell'arena scenica, processione luttuosa. Se poi si tien conto dei contrastanti sensi di marcia, il movimento sprigiona un fantasma di rottura: l'impossibilità di saldare le polarità che si cercano. L'incompimento e la sbrecciatura originaria iscritta nella geometria.

Ad un cenno di Kantor i cortei si arrestano ai bordi opposti del prosce-nio e un altro rito prende forma. A sostanziarlo è l'immagine forse più enigmatica e toccante dell'intero lavoro, la Modella sconosciuta (Dalila Sena). Adagiata al centro della scena, la composta bellezza di quest'icona ha qualcosa di liturgico. I ceri con i quali si delimita una sorta di tèmenos, il drappo nero che la ricopre, la positura ieratica dell'abbandono parlano in nome di una misteriosa sacralità. Ed il fatto stesso che il regista non si limiti a dirigere da lontano il corso dell'azione, ma accenda le fiamme, entri nel cerchio dell'immagine e curi personalmente i dettagli del pannello, sta a segnalare una relazione profonda che non tollera intermediari. Non soltanto si prende cura del corpo velato: ne scopre il volto, accenna a rianimar-lo. L'adolescente diventa, in concreto, materia di incipiente creazione figurale. Forma *modellata*, sconosciuta presenza che l'artifex indaga con l'attitudine del custodire e del comporre. Probabilmente vi è adombrata – azzardiamo – una metafora dell'Arte, di una *poiesis* salvifica intesa a contrastare il negativo: una creatività che mentre fa appello alle risorse dell'Immaginario, neppure si sottrae all'incombere del limite mortale.

Non per nulla, infatti, questo contatto che diremmo d'amore fra l'autore e la materia del mondo, oggetto della sua meditazione, fra il regista e il fantasma dell'opera, viene franto, ad un certo punto, dall'intermezzo fragoroso della Macchina: interrotto, ma non distrutto, poiché riprenderà più tardi come in una cadenza di sfida.

Annunciata dalla voce fuori campo («Per favore, sgombrate la scena!») e accompagnata dal flusso circolare dei suoni elettronici, si dispiega la nuova epifania dell'ordigno meccanico: roteano le figure del Cerchio, i doppi dei personaggi e del loro destino, il Manichino e lo Scheletro (il Bel Giovane e la Morte), frontalmente contrapposti. È un *bal rond*, un turbine d'apparenze, derivazione e variante della danza macabra: artigliamento e corrosione della Bellezza, con un significato che appare abbastanza vicino alle iconografie de *La Donna e la Morte* praticate dai pittori tedeschi del primo Cinquecento, in particolare da Hans Baldung, raffigurazioni in cui, come ebbe a rilevare in un suo bel libro Alberto Tenenti, «la *Vanitas* che l'arti-

sta voleva rappresentare non era altro che l'incrociarsi del senso della morte con quello del tempo».

Ruota, mola, macina temporale e caducità disegnano una costellazione di sensi. E poiché siamo lontani da una temperie idealizzante, accerchiati da una domanda d'assoluto dentro l'esistere (al «grado più basso della materia» e della sua macerazione, quasi nel segno biblico di Giobbe), la ruota non può appartenere ad una simbolica dell'armonia.

Non può perché la ruota del tempo, a differenza del cerchio incorporeo, fa tutt'uno col mondo del divenire, con «la creazione continua, la contingenza e il deperibile».

2.

Che cosa sia la sfera del teatro, la *Macchina dell'amore e della morte* torna ancora una volta a ribadirlo. È cerniera e zona di confine, spazio dei margini e intermondo: un luogo di contatti e trasmissioni, dove ciò che nell'abitudine rassicura perde qualificazioni confortanti e secerne, a forza di svelamenti febbrili, lati tabuizzati e nascosti. Lì, quel che la nescienza nasconde viene invece mostrato, dato frontalmente allo spettatore, «costruito» nelle forme d'una visione cui non è lecito sottrarsi.

Se in quest'epoca di spettacolarità diffusa le immagini fluttuano vertiginosamente, susseguendosi senza centri e valori; se tutto corre nel regime dell'equivalenza, qui si può dire che il puro gioco plastico delle figure continui a resistere, ma in modo affatto inusuale, anti-ipnotico, perdendo l'attrattiva della sgargianza e della pellicolarità. Crampi, smagliature, insorgenze improvvise e fortissime, riprese e scuotimenti infrangono l'involucro levigato, tutto in superficie, della rappresentazione. Ribaltato nella sua ragione d'essere, il panottico modernista e astratto (di Moholy-Nagy, per esempio) subisce la corrosione di una ocularità che opera in senso opposto al retinico. Un simile sguardo comprime le icone raccolte in stato incerto, sul declivio del mancamento, mostrandone il rovescio anziché la pienezza.

Ma per quale motivo, per un terreno così minato, conviene parlare di panottico? Questa denominazione non attiene forse ad una scena sfolgente di luci e di colori, legata ai trionfi dell'otticismo? Teatralità spesso in assenza di parola? Traslucida partitura di forme? E non è per altro evidente, proprio a-contrario, che sulla scena della *Classe morta* o di *Wielopole-Wielopole*, materie gravi, decadute, perfino disfatte, vengono spinte a rappresentarsi? E che, accanto e insieme, s'arrotano grumi vocali, ritornanti nastri sonori e franti cerchi musicali?

Il fatto è che, a nostro modo di vedere, il tema è comunque presente. Per ragioni d'*origine* innanzitutto, poiché l'astrazione ha costituito un registro formale di partenza, un termine *a quo* operante in sintonia con altri protocolli espressivi. E per di più esso resiste, ci sembra, nella tessitura

farsesco-pantomimica delle azioni, continuando a essere, nell'evoluzione delle esperienze registiche, il modello del luogo abitato dal silenzio. Assunto sotto la specie della scena inattesa, come spazio iniziale e straniante dell'*apparire*, esso denuda, diseroicizzandole, le presenze che vi si avventurano: congela, trasformandolo in «statua», il corpo vivente.

Quando vi compaiono, i personaggi smarriscono il nome, precipitano nell'*anonimato*.

L'«alterità» dell'attore, così come Kantor lo concepisce, fa sì che lo spazio partecipi anch'esso dell'«altro mondo».

Dalla centralità che gli era propria nelle pratiche del Meraviglioso tecnologico, il figurativo viene sospinto verso le periferie dei baracconi e nei mondi equivoci dei giramondo.

Un morto-vivente, il comédien, i cui exempla vengono ricavati dalle creature maledette dei costruttori di golem, dalle effigi di cera dei «panottici» popolari e in ultima istanza, con decisione radicale (e qui scatta la grande metafora poetica), dalle figure della Morte.

Si veda una celebre dichiarazione sull'avvento dell'attore e la sua originaria solitudine: «Dal cerchio compatto dei costumi e dei riti religiosi, delle cerimonie e delle attività ludiche, è uscito *qualcuno* – scrive Kantor – che aveva appena preso la decisione temeraria di staccarsi dalla comunità culturale. (...) Un ribelle, un obiettore, un eretico, libero e tragico per aver osato restare solo con la sua sorte e il suo destino. E se aggiungiamo 'con il suo ruolo', abbiamo davanti a noi l'attore. (...) Di fronte a quelli che erano rimasti da una parte, si è alzato un uomo *perfettamente simile* a ciascuno di loro e tuttavia (in forza di qualche 'operazione' misteriosa e mirabile) infinitamente *lontano*, terribilmente *estraneo*, 'come abitato dalla morte', separato da loro da una barriera che, pur essendo invisibile, non era però meno spaventosa e inconcepibile. Tale che il suo vero senso e l'*orrore* non possono rivelarsi che nel *sogno*. / Così nella luce accecante d'un lampo scossero improvvisamente l'*immagine dell'uomo*, chiassosa, tragicamente clownesca, come se lo vedessero per la prima volta, come se avessero visto *se stessi*. Fu certamente un'impressione che si potrebbe definire metafisica».

Uno straordinario sentimento dell'assoluto di fervido sapore romantico pervade da cima a fondo l'intero passaggio. Da un lato sta una comunità ancorata ai protocolli della *societas*, che esorcizza la minaccia della solitudine coi culti e i giochi; dall'altra colui che a proprio rischio li infrange e affronta l'arsura del Nulla.

Tremenda prima ancora che *fascinans*, la figura si arresta sul margine, non oltrepassa il cerchio della rassicurazione. Come se portasse le stimmate di un contatto intollerabile, si installa nell'*infra*, né al di qua né al di là della barriera; porta a confronto, faccia a faccia, due dimensioni del mondo. Non è il numinoso, ma il suo portatore, la sua eco e il suo riverbero. Il *come se*, più volte ritornante, rivela l'inchiesta sulla finzione, il teatro.

Non solo. L'immagine è quella *grimaçant*, «chiassosa, tragicamente clownesca» dell'uomo, Straniero nella somiglianza, uguale nella differenza.

Assai di frequente, nel corso degli anni, Kantor ha fatto appello alle tradizioni trasgressive e povere del baraccone. Il clown, il saltimbanco, il funambolo, il nomade e l'ex-lege, «a metà tra la feccia e l'eternità», rimbalzano ossessivamente nelle sue pagine. Quando parla dei primi spettacoli del *Cricot 2* (e *Cricot*, com'è noto, è l'anagramma di *To Cyrk*, «Ecco il circo»), non può fare a meno di rimandare, pur distanziandosi dalla bohème di Wittkiewitz, il sapere della Commedia dell'Arte. Perfino nelle declinazioni astratte della forma, sigillate dai costumi di Maria Jarema per *La piovra*, la recitazione seguiva il partito dell'«improvvisazione», mentre in altre occasioni l'azione procedeva immediata e veloce, «in fretta», seguendo quel medesimo archetipo. Ma a parte la recita all'improvviso (nei confronti della quale il regista esprime più volte considerazioni perplesse e restrittive), quel che interessa piuttosto sottolineare è la declinazione cui soggiace l'immagine (e il mito) del comédien.

Le figure in scena sembrano provenire da un'abnorme e funebre corte dei miracoli. Spesso *tristi e ottuse*, svolgono compiti d'esecutori inflessibili di un disegno superiore. In certo modo funzionano da tramite fra una umanità decaduta e una volontà ignota sulla quale non paiono neppure interrogarsi. Ai confini fra il troppo-umano e il demonico, ai margini talora del subumano, non si sa se siano oggetti, cose o persone. Avviluppate in costumi ridondanti, quasi impaludate di stracci e di pieghe, ribadiscono a livello visivo lo stilema del grottesco. Ora meccaniche nel gesto d'automi, ora frenetiche, come invase dalla febbricitazione e dal delirio, incarnano la convivenza dei contrasti, la paradossale fusione dell'organico coll'oggettuale, o meglio, forse, la precipitazione del vivente nell'inorganico.

Proprio lo scorrimento, questo simultaneo andare e venire (e confondersi) di segni riconoscibili, depone a favore dei protocolli dell'interferenza con particolare predilezione per l'ossimoro.

Ed è qui, ci sembra, in questa zona-arena, ad inscenarsi tramite il grottesco l'attacco ad una delle più formidabili muraglie erette dalla «civilizzazione»: la denegazione della fragilità dell'esistere, il rigetto della caducità.

In una cultura, la nostra, che pervicacemente emargina quel che non sa più ritualizzare, l'arte s'è assunta talora il rischio d'investigare i «segreti» della Creazione. Nel mitico ruolo del *montreur* divino, l'artista traghetta le ombre facendo immaginosamente la spola fra il visibile e l'invisibile. Pensiamo a Klee, a Schlemmer, a scrittori come Bruno Schulz (autori non per niente prediletti da Kantor), dai quali sappiamo quanto fosse energicamente perseguita la «disputa» con l'Architetto del mondo. Con loro l'arte (la poesia, la pittura, la danza) traccia sentieri che sboccano nella «seconda creazione»: un'arte per rifare il volto dell'uomo, magari sotto il segno della favola infelice o nella ripresa di «voli» sciamanici.

«Il mio ardore rassomiglia – confessava Klee – più a quello dei morti

e dei non-nati». Ed aggiungeva: «Nell'al di qua non mi si può afferrare. (...) Più vicino del consueto al cuore della creazione, ma non ancora abbastanza vicino».

Di continuo minacciata dallo stacco, l'opera porta l'assillo dell'interrogativo nei labirinti della «natura» e intraprende un lungo viaggio fra le materie per sorprenderne motilità e infiorescenze.

È un'inchiesta, nel caso di Schulz, puntata nelle regioni più sfigurate del biologico, in basso anziché nei cieli dell'angelismo, a cavallo fra l'esistenza e l'irrealtà.

Al di là delle singole pronunce, v'è in comune la ricerca d'un *trait-d'union*, zona di scorrimento fra morti e vivi. Legame, questo, che le culture «organiche», pretecnologiche, arcaiche avevano provveduto ad annodare nei momenti critici, alla conclusione dei cicli stagionali, quando la minaccia d'isterilimento incombeva sulla ripresa della fecondità e l'assenza di vita rendeva più pressante l'imperativo della sopravvivenza.

Non sapremmo dire se e quanto a Kantor interessi l'approccio antropologico al teatro. Certo è, però, che un tratto almeno della «festa» ciclica riaffiora nelle sue messinscene: intendiamo dire l'affacciarsi del *manque*, del decadimento, delle potenze mortifere. A tratti gli spettacoli assumono l'aspetto della *kermesse* luttuosa. E personaggi deputati, congegni, «macchine di morte» si incaricano di accumulare i resti del vissuto. E, instaurando l'ordine terrifico dello svuotamento, spalancano lo spazio della *crisi*.

Perché il rigore, la freddezza mortale del manichino? «La sua apparizione – spiega il regista – si accorda con la convinzione che la vita in arte possa essere espressa solo attraverso la mancanza di vita e il ricorso alla morte, attraverso delle apparenze, la vacuità, l'assenza di ogni messaggio. 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*».

Un punto ci preme, comunque, rimarcare. Se la mancanza a essere erompe nelle fasi più salienti dello spettacolo, si tratta di un'assenza patita negli spasmi delle figure che, sospinte fino ai limiti estremi della caduta, in un allucinamento che alternativamente impietra sembianze o scatena moti febbrili, si ostinano a scandire il qui e ora della resistenza. Perciò niente diagrammi mentali o eterei arabeschi simbolici.

Si fa leva, invece, sulla contaminazione, sulle procedure di contatto, sulle insinuazioni e convivenze abnormi. Il grottesco disarticola il sovramondo platonico, dissocia l'uniforme, per ricucire in connubi onirici e «impossibili» le sembianze opposte.

Tra i paragrafi della poetica kantorianica, proprio questo è uno dei principi più insistenti: servirsi della dissonanza per comporre l'unità dello spettacolo, essendo la «totalità» il convivere del corporeo con l'inorganico. A differenza del carnevalesco di Bachtin, anch'esso proliferante dal «basso», si inverte il senso del tragitto liberatorio. La clownerie non allontana la

paura, insiste sull'angoscia e la mantiene incombente sulla scena. La sua è «festa luttuosa», sorvegliata dall'occhio di Medusa, una festa dove ciò che prorompe è il fondo tragico del comico: uno scontro, un vis-à-vis, senza paraventi di sorta, tra le due forze psichiche fondamentali. Si direbbe un lancinante gioco del mondo, rimontato nella persuasione quasi leopardiana che «la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo».

Da qui, ci sembra, il proposito di svelarne i meccanismi con le forme del teatro, *macchina* esso stesso implacabile, esatissima, infallibile. Splendido congegno anti-illusivo, il teatro persuade ad accogliere l'intollerabile.

Per concludere, un'ultima osservazione. Sulla presenza di Kantor in scena molto è stato detto. Lui stesso, in interviste anche recenti, ha ribadito la funzione di verità del dirigere «a vista», poiché in tal modo «distrugge l'illusione», fa da sostegno alla solitudine dell'attore, è testimone della storia ed esprime in presa diretta la responsabilità della regia. Rinnovata incarnazione del demiurgismo, sempre al centro dell'evento e «connettivo col pubblico» (ha scritto Franco Quaderi), Kantor non manovra soltanto docili strumenti, ma figure e oggetti dotati di «anima», nient'affatto sterilizzati.

Già all'epoca dei costumi-imballaggi, avvolgere le cose significava salvarle sul crinale della dissoluzione, conservarle «ai confini dell'eternità», con un atteggiamento, a ben vedere, carico di pietas. Anche la povertà degli arredi equivaleva ed equivale ad una spoliatura iniziatica, preparando le figure a far parte di una *communitas* di uguali.

Se egli sta insieme, se persiste nel fare da cerniera sia con gli spettatori sia col Baraccone, ciò avviene forse per protagonismo? O non rinnova piuttosto, mettendosi in gioco, il mitologema del traghettatore? Di colui che guida l'immagine (e il nostro sguardo) fra le sponde opposte dell'universo?

Al di là del misticismo, che egli preferisce chiamare «poesia», la scena continua a inerire al segreto del *transitus*: «Il teatro – insisto a dirlo – è il luogo che svela, come in un segreto guado del fiume, le orme del «passaggio» «dall'altra sponda alla nostra vita».

¹ *Macchina dell'amore e della morte / un cricotage per attori, oggetti, marionette, sculture e macchinerie*. Prima parte: *Teatro di marionette / La morte di Tintagiles* («anno 1937, da Maurice Maeterlinck, traduzione di Giovanni Raboni»). Seconda parte: *Si sa quale macchina* («trascorso mezzo secolo, anno 1987»). Autore e regista del cricotage Tadeusz Kantor. Spettacolo prodotto dal Museo Internazionale delle Marionette di Palermo e dal Centro Ricerche Teatrali di Milano.

Il nostro riferimento va ad una rappresentazione del giugno 1987 al Teatro dell'Arte di Milano, successiva al debutto di Kassel (*Documenta 8*).

Lido Gedda

Negli abissi della scena naturalista

Ci piace iniziare da un'affermazione di Massimo Castri contenuta nelle *Note di regia* alla messinscena di *Così è (se vi pare)*, laddove sostiene che «il testo sta al sottotesto come il *contenuto manifesto* del sogno sta al *contenuto latente*»¹. Per quanto frutto di una generalizzazione piuttosto ampia, la proporzione stabilita da Castri, se funziona per un testo drammaturgico, deve funzionare anche per uno spettacolo. Esiste perciò un «contenuto latente» in qualsiasi spettacolo. Ecco allora come già all'inizio del *Gabbiano* un gesto teatrale di Kostantin Gavrilovič sia rivelatore dei pensieri nascosti del regista. Quando il giovane figlio di Irina è in scena con lo zio Sorin che si lamenta del latrare notturno del cane, Kostia volge le spalle allo zio e alla platea per ammirare il suo teatrino a sipario ancora chiuso e compie gesti da *messa in inquadratura* tipici di un regista cinematografico. Mentre lo zio si lamenta della vita oziosa di campagna il giovane aspirante poeta e drammaturgo incrocia indice e medio di entrambe le mani, come a voler imitare la prassi di cineasti e fotografi che, in questo modo, immaginano di isolare primi piani e dettagli dall'angolo di apertura dell'obiettivo.

In un'intervista sullo spettacolo rilasciata al settimanale *Europeo*. Castri parla di «carrello della mia ideale cinepresa»². Certamente questa dichiarazione è da considerarsi elemento di percezione preconsocia. Il procedere del racconto cechoviano come cinefrase, ossia come racconto visuale che privilegia l'angolazione è intuito da Antonio Sabbatucci che in una sua recensione parla di «suggerimenti di tipo percettivo, e di tipo cinematografico»³. Tutto lo spettacolo è incorniciato da una quarta parete che lascia aperto lo spazio rigorosamente rettangolare di un quadro o di un film. Nei quattro atti lo spazio di proscenio e l'arco di boccascena, connotazioni tipiche della struttura teatrale all'italiana, sono eliminate, mentre l'apertura rettangolare s'impone con autorità, quasi a voler guidare il pubblico dentro la vicenda attraverso l'occhio selezionatore della macchina da presa. Esistono quindi sparsi frammenti che fanno pensare ad uno spettacolo