

Le strutture della commedia umana kantoriana

Tadeusz Kantor e il teatro yiddish¹

Béatrice Picon-Vallin

Uno dei tratti essenziali della teatrologia professata da Denis Bablet consisteva nel lavorare a partire dalle opere dei nostri contemporanei, impegnandosi in una riflessione su di loro e al tempo stesso facendoli diventare oggetti della nostra riflessione. Denis Bablet aveva stabilito con Tadeusz Kantor, uno dei maggiori artisti del ventesimo secolo, un fruttuoso dialogo, dialogo tra un artista e un teorico che tra l'altro portava in primo piano la dialettica che il regista aveva stabilito tra la propria opera e la storia delle arti del ventesimo secolo. Bablet ha fatto molto affinché Kantor fosse compreso in Francia, sia con i due volumi delle *Voies de la création théâtrale* per le edizioni del CNRS, sia con l'antologia pubblicata da L'Age d'Homme (*Le théâtre de la mort*), e ancora con la registrazione in video dei suoi spettacoli e con il documentario su di lui, realizzato in collaborazione con Jacquie Bablet, per non parlare dei memorabili incontri con il maestro polacco organizzati al Centre Georges Pompidou con la complicità di Marcel Bonnaud. Kantor teneva il pubblico con il fiato sospeso, lanciando frasi mordaci, tagliate a colpi d'accetta, nel suo francese inimitabile, provocatorio, smaliziato, sempre presente e da un'altra parte, ironico e sincero, non di rado collerico. Bisognava correre il rischio: durante uno di questi dibattiti che si teneva ad Avignone, Kantor aveva piantato in asso il pubblico che gremiva la sala alla prima domanda che sfortunatamente non gli era piaciuta... Aveva abbandonato la sala, tra lo stupore del pubblico e del maestro di cerimonia! Ricordo uno di questi incontri nella grande sala del Centre Pompidou, nei primi anni Ottanta, quando ebbi il coraggio o l'incoscienza di fare una domanda sul rapporto tra il suo teatro e il teatro yiddish. Dal 1971 avevo fatto diverse incursioni

¹[N.d.T.] Questo interessante articolo è stato pubblicato un'unica volta con il titolo *Les structures de la comédie humaine kantorienne*, «Théâtre / Public», 173, Gennevilliers, avril-juin 2004, pp. 60-70, 8 ill. La versione qui proposta è leggermente rivista dall'autrice. All'influenza del teatro yiddish su Kantor il sottoscritto traduttore ha dedicato qualche accenno nel quinto volume della collana sul teatro yiddish *Tutto era musica*: «Ci sarebbero voluti altri cinquant'anni per ritrovare, nel teatro di Tadeusz Kantor, e in particolare in *Wielopole Wielopole*, rievocazione della sua cittadina natale, un "teatro della morte" così delicato e straziante, così bello e spaventoso» (p. 106). Nello stesso volume diverse pagine sono dedicate alla messinscena di *Notte al Mercato Vecchio* da parte del Goset, mentre il primo volume, in corso di stampa, contiene diverse informazioni su Y.-L. Peretz e negli altri allestimenti del testo.

storiografiche e scientifiche su quel versante teatrale² e mi aspettavo una risposta esauriente. Kantor tagliò corto dicendo che non vi era alcun rapporto. Per molto tempo mi sono detta che avrei dovuto cercare di comprendere e chiarire il motivo di quel rifiuto. Molto più avanti nel tempo Kantor si addolcì sulla questione che evidentemente toccava un punto sensibile per lui che si trovava all'incrocio genetico, geografico e storico di diverse culture dell'Europa centrale: parlò dunque del *Dibbuk* e ammise l'influenza che il dramma di An-Ski e lo spettacolo dell'Habima nella messinscena di Vachtangov, che lui aveva visto nel 1938, nel corso della terza tournée della compagnia in Polonia, aveva potuto avere su di lui e sulla sua concezione dell'attore. Ecco dunque ciò che disse nel 1989: «[...] un ruolo dev'essere giusto per l'attore. Ognuno ha il proprio ruolo nella vita. E l'attore si cala in questo ruolo con i propri tratti caratteristici, con le sue debolezze che io scopro, rinforzandole e dominandole. L'attore resta se stesso sulla scena. Ma non è sufficiente in teatro recitare la propria vita. Non credo che questo interesserebbe a qualcuno. L'attore che presenta la materia del proprio essere, del proprio carattere, prende tutto in se stesso. Io dico che si trasforma in qualcuno utilizzando i propri mezzi... In questo senso c'è qualcosa del *dibbuk*. Come se un fantasma s'impadronisse di lui, un personaggio uscito dal testo o dalla mia immaginazione d'autore. E questa persona parla attraverso la bocca dell'attore in un modo assurdo. Perché l'attore dice a modo suo il testo di qualcun altro. L'attore può non comprendere ciò che dice».³ Nello stesso anno, Kantor affermò anche che l'Habima è stato secondo lui «uno dei migliori teatri», un teatro che lo aveva «enormemente impressionato».⁴ L'Attore, che per il regista polacco è un intermediario tra il mondo dei vivi e quello dei morti, come già aveva detto Mejerchol'd nel *Baraccone da fiera* (o *Baracca dei saltimbanchi*) (1914),⁵ è dunque per lui qualcosa di più: sul modello di Lea – la giovane promessa sposa il cui corpo è posseduto dallo spirito dell'innamorato Hanan, fulminato dalla morte all'annuncio che lei sta per sposare un altro –, l'Attore è come posseduto da un fantasma, da un'anima errante. Ma l'esperienza del *Dibbuk*, il cui sottotitolo è *Tra due mondi*, è impressa ancora più profondamente nelle creazioni kantoriane. Le strane parole pronunciate dallo spirito di Hanan entrato nel corpo di Lea, nel momento in cui lui sta per lasciarlo, alla fine del rituale di esorcismo scenico-religioso messo in scena da Vachtangov, sono: «Non tornerò mai più», le stesse parole che sono diventate il titolo di uno

² Si vd. per esempio il mio *Le théâtre juif en URSS pendant les années vingt*, La cité-L'Age d'Homme, Lausanne 1973.

³ *Tadeuz Kantor à Adona Skiba-Lickel*, in B. Picon-Vallin, *Meyerhold, encore – Kantor, Meyerhold, Stanislavski*, «Théâtre/public», 97, 1991, pp. 64-68.

⁴ *Ivi*, p. 68.

⁵ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, nuova edizione rivista e accresciuta, L'Age d'Homme, Lausanne 2001, p. 259.

degli spettacoli di Kantor. È ciò che ha spiegato la ricercatrice polacca Kartazyna Osińska in un convegno dedicato a Vachtangov tenuto al Centro Grotowski di Cracovia nel 2002. Questa influenza del *Dibbuk*, testo drammaturgico e spettacolo, sul *Teatro della morte* kantoriano permette di comprendere che l'artista non era soltanto colpito e influenzato dai disastri della storia europea e dalla guerra, ma anche e soprattutto, verosimilmente, da questa presenza della morte nella vita dei viventi da lui ritrovata in questa vecchia leggenda chassidica.

Le radici dell'opera di Kantor, che affondano in tutte le avanguardie storiche europee – simbolismo (non dimentichiamo *Baraccone da fiera* del poeta russo Alexandre Blok, che mise in scena tra le sue prime cose, e dietro questa baraccone di fiera il romanticismo tedesco e E.T.A. Hoffmann (del quale mai si dirà abbastanza circa la sua influenza tanto fortissima quanto occulta), dadaismo, costruttivismo ecc. –, si nutrono anche del “povero” teatro yiddish. In questo senso due sembrano le fonti più importanti, il *Dibbuk*, come si è detto, testo che è stato scritto in yiddish e in russo prima di essere tradotto in ebraico per lo spettacolo di Habima, e *Notte al Mercato Vecchio* di Yitskhok Leybus Peretz,⁶ autore polacco di lingua yiddish.

Notte al Mercato Vecchio, messo in scena nel 1925 dal Goset di Mosca, il teatro ebraico in lingua yiddish, è un altro aspetto della cultura sviluppata nel giovane Stato sovietico all'indomani della rivoluzione. Al Goset si utilizzava la lingua delle popolazioni stanziate nelle cosiddette «zone di residenza», mentre l'Habima utilizzava l'ebraico, la lingua della Bibbia. Ma i due testi, *Dibbuk* e *Notte al Mercato Vecchio* portano il marchio del chassidismo, movimento popolare per il quale l'estasi del corpo e quella dell'anima occupano il posto d'onore nelle cerimonie d'incantazione realizzate con estrema cura dagli *tzadik*, rabbini civili, che erano anche attori «geniali».⁷ Il chassidismo è stato un ricettacolo di leggende e di storie cui in seguito la letteratura e la drammaturgia yiddish faranno stretto riferimento. In questo ambito sono enfatizzati al tempo stesso gli aspetti teatrali, ludici e sacri di tutte le cose della vita. Kantor non ha, credo, mai visto lo spettacolo, sorta di “carnivale tragico” che, messo in scena al Goset (da Aleksej Granovskij e interpretato dal grande Salomon Michoels), ha effettuato una tournée in Europa nel 1928. Ma ha potuto vedere le fotografie, soprattutto ha potuto leggere il testo o sentirne parlare. Alcune parti di quest'opera sono state messe in scena a Varsavia (e a New York)... Ci sono insomma alcune direzioni di ricerca che sarebbe interessante sviluppare.

Notte al Mercato Vecchio è un dramma simbolista in versi nel quale il grande Peretz tenta di sintetizzare l'intera storia della comunità ebraica polacca, che egli

⁶ Nato a Zamosc nel 1852, morto a Varsavia nel 1915. Autore di alcuni drammi, Peretz era soprattutto poeta, narratore e saggista. Ringrazio le collaboratrici della Bibliothèque Medem di Parigi per l'aiuto.

⁷ Cfr. Itshok Nibovski, *Introduction. Motifs hassidiques et paraboles dans La Nuit sur le Vieux Marché*, *Le Dibbuk et Jacob Jacobson*, in «Théâtre Yiddish», postfaz. di A. Demonico, T. 2, L'Arche, Paris 1993, p. 10.

conosceva bene per aver molto viaggiato negli anni Novanta nelle piccole città e nei borghi della provincia di Tomaszów Mazowiecki al fine di raccogliere informazioni e materiali. Scritta attorno al 1907, la pièce in quattro atti con un Prologo e un Epilogo, ha una storia complessa e non si può dire quale sia la versione definitiva del testo, testo che immerge il lettore in un mondo che corrisponde al sottotitolo di *An-Ski, Tra due mondi*, espressione cui ricorre lo stesso Peretz. Il confine tra vivi e morti è incerto, vacilla, e l'autore stesso non ha mai smesso, nei differenti stadi della scrittura dell'opera in diverse versioni, di far passare i propri personaggi da un mondo all'altro.⁸

Notte al Mercato Vecchio, il cui tema è il ritorno, si svolge in una notte d'autunno nella quale i Morti entrano nel mondo dei vivi da tutte le aperture e le fessure di una scenografia complessa, popolata da moltissimi personaggi che rappresentano tutta la comunità ebraica, dai personaggi teatrali come il Poeta, il Regista e il Buffone, operai, borghesi, soldati, puttane, prigionieri, vecchi e bambini, di tutte le classi sociali, età e mestieri, vivi o morti – e di oggetti animati (campanili, statue che parlano, una “sinagoga che piange” ecc.). Al suono di un fischiello rubato al Guardiano notturno, che imita il suono dello Shofar, un misterioso Qualcuno, assistito dal Buffone, fa uscire i Morti dalle tombe del cimitero, riattivando l'antica leggenda secondo la quale «la vita diventa sogno», e i Morti in processione tentano di ottenere giustizia, si ribellano contro il destino che è stato loro riservato, si lamentano, protestano, raccontano, danzano, sghignazzano...

Il corteo di questa “irruzione illegale” – per riprendere una locuzione kantoriana che ricorre anche nel testo di Peretz – si conclude allo spuntare dell'alba. Il Buffone tenta di rianimare la rivolta dei Morti sostenendo che «La vita si prende con la violenza». Invano: il gallo di ferro bianco sul tetto della sinagoga e il ritorno del giorno ristabiliscono l'ordine delle cose. Ordine immutabile, assurdo e ridicolo, sempre lo stesso. La sirena della fabbrica chiude l'Epilogo, cala il sipario mettendo fine agli slanci lirici del Viaggiatore che descrive i palpiti dei cuori che tendono instancabilmente verso altre cose...

Al di là della fiaba metaforica e politica di questa pièce strana e raramente messa in scena, che senz'altro può avere interessato Kantor, è interessante prendere in considerazione tre elementi: i personaggi, il loro trattamento e le azioni sceniche. Cominciamo dai personaggi. Le “maschere” della Commedia dell'Arte kantoriana in bianco e nero, seppiata, dal costume sporcato dal Viaggio lungo i sentieri fangosi e i campi, e dalla polvere dell'al di là e della memoria, trovano i propri parenti in *Notte al Mercato Vecchio*. Il Regista è presente nel Prologo e nell'Epilogo, con il Poeta e il Direttore del teatro. C'è anche un personaggio ricorrente, il Viaggiatore, bisaccia in spalla e bastone... Poi vengono la Magliaccia delle calze,

⁸ *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 69.

Nathan l'ubriacone, un Operaio affamato, la Ragazza della notte (una prostituta), il Guardiano notturno, il Lampionaio, il Banditore, il Recluso, il Portatore d'acqua, la Donna devota, il Venditore di uova e frutta, il Detenuto con una gamba sola, il Tipografo cieco, i Becchini, l'Impiccato, un Ussaro, un Sacrestano di sinagoga, alcuni Musicisti, la giovane Fidanzata, alcuni chassidim e i cosiddetti "gemelli", due Borghesi magrolini... E molti altri ancora...

Ognuno di questi personaggi è munito di oggetti distintivi o fa parte di un gruppo con il quale appare in scena. Il Portatore d'acqua ha due secchi senza fondo, l'Impiccato ha la corda al collo, il Conciatore non ha la testa in testa, la tiene tra le mani nere. L'Ussaro è presentato come «fucilato, in uniforme dai bottoni strappati, una ferita sul petto». Il Guardiano notturno ha il fischiello al collo, al Prigioniero manca una gamba, incatenata al corpo, il Macellaio ha un'ascia e una corda per cintura. I Musicisti morti escono dai pozzi con i loro strumenti sgocciolanti e coperti di alghe. I Bottegai indossano un mantello da viaggio e sono carichi di pacchi, i due Borghesi magrolini sono accompagnati da un Grasso riccastro. La Fidanzata morta ha quattordici o quindici anni: appare in abito da sposa sotto un baldacchino nuziale portato dai Sacrestani che tengono in mano ceri spenti. I *Broderzinger* (cantanti della città di Brody) escono da una fossa comune e si tengono in piedi come sacchi semipieni. Il Delatore tiene in mano la propria lingua tagliata, sul petto del Macellaio che ha venduto carne impura pendono ornamenti di interiora, e la Devota tiene sempre in testa il proprio scialle da chiesa.

È molto riconoscibile, qui, il metodo che utilizzerà Kantor per costruire i personaggi dei propri spettacoli, figure che fanno tutt'uno con i propri oggetti, ovvero le "macchine" che mostrano di considerare parte integrante della propria presenza fisica.⁹ Così la Lavandaia che porta secchio e strofinaccio per i pavimenti o la tinozza per piatti e stoviglie, il Condannato a morte con il proprio patibolo da cui pende la corda, il Piccolo vecchio che siede sul water, quello con la bicicletta, la Donna delle pulizie, la Prostituta sonnambula, la Fotografa con il proprio apparecchio, la Fidanzata con il velo da sposa, la Zia devota, il Violinista, eccetera.

Il terzo punto, le azioni sceniche. «Poter creare un teatro che abbia una potenza d'azione primordiale, sconvolgente» scriveva Kantor nel *Manifesto del teatro indipendente* (1942-1944).¹⁰ Per il proprio dramma, che non ha una vera trama,¹¹ le azioni sceniche descritte da Peretz nelle lunghe didascalie si declinano secondo due figure principali, due rituali: la processione che contraddistingue l'entrata dei

⁹ Brunella Eruli, *Wielopole-Wielopole*, in *Kantor*, I, textes de T. Kantor et études collectives, réunis et présentés par D. Bablet, Les Voies de la création théâtrale, 11, CNRS Editions, Paris 1999 (1983), p. 249.

¹⁰ *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne 2004 (1977), p. 32.

¹¹ Louis Lozowick, «Cahiers d'art», I, Paris 1928, p. 32.

personaggi e il girotondo, in movimento oppure immobile. Queste figure sono i disegni o gli spostamenti nel corso dei quali ci si scambia tutte le battute, spesso sconclusionate, talvolta frammenti di dialoghi, talvolta canti. Girotondo immobile delle ragazzine nella piazza, alla fine del Prologo; girotondo titubante del Guardiano notturno, poi nuovo girotondo delle ragazzine che ora canticchiano lentamente e «come in un sogno» all'inizio del primo atto. Nel terzo atto il Buffone chiede all'Idolo di dare vita a un «girotondo magico», mentre le lancette dell'orologio si mettono in movimento stridendo, i Morti entrano nel «cerchio stregato» delimitato dalla sinagoga e cominciano a girare, entrandoci uno dopo l'altro, raggiunti da un branco di bambini. I Musicisti eseguono una polka e l'azione scenica si organizza in tre girotondi distinti: uomini, donne, bambini. Nel quarto atto la musica comincia nuovamente a «cigolare», e si formano due girotondi di uomini e donne separati, che girano e girano con ostinazione. Tra i danzatori camminano alcuni Pensatori. I girotondi dei morti sono scanditi dallo scricchiolio delle loro ossa. Poi i chassidim entrano in scena tenendosi per le spalle e mettendosi a girare cantando, mentre i due primi girotondi s'inseriscono con le loro voci. «Danzare! Danzare! – dicono – e così entrare nell'estasi, nella vertigine, nell'incanto».¹² Alcuni Morti si aggiungono, quasi con impudicizia. I cerchi danzanti si raggruppano, la danza accelera progressivamente. Danza grandiosa dei morti, danza macabra della vita dei morti, cerchio che palpita fino all'arrivo del mattino. Queste danze della morte che chiaramente richiamano le danze chassidiche nelle quali si penetra nel caos e nel mistero del mondo, dove la danza si mescola al riso, al suono delle ossa tintinnanti, con i sudari agitati come scialli, con le statue che vorrebbero entrare nel girotondo, dove si formano coppie di morti e di vivi, hanno forse a che fare con quella «potenza dell'azione primordiale» che il Kantor del 1942 invocava.

Queste figure di processioni e girotondi diventeranno il *Leitmotiv* della scena kantoriana. Alcuni studiosi hanno creduto di individuare la fonte del girotondo nel quadro Jacek Malczewski *Il circolo vizioso* e nel finale delle *Nozze* di Stanisław Wyspiański, dove gli invitati ruotano intorno al *chochol*, un rivestimento di paglia magico.¹³ Le molteplici composizioni circolari create, deformate e riformate da Kantor, mostrano evidenti legami con la composizione plastico-drammaturgica di Peretz, dove tutte le azioni processionali o circolari sono articolate, fatte e disfatte su base musicale. Il motivo del girotondo rimanda all'infanzia, ai cicli che segnano ritmicamente i tempi per la vita e per la morte, alle danze chassidiche, ai rituali sacri e alla pista del circo. Tutto questo è presente tanto nella struttura delle figurazioni sceniche di Peretz quanto in quelle di Kantor.

Sulla Piazza del Mercato Vecchio, unico luogo d'azione della propria pièce, Peretz

¹² *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 110.

¹³ B. Eruli, *Wielopole Wielopole*, in *Kantor* cit., p. 265.

ha collocato una sinagoga, alcune viuzze, una scuola, alcune abitazioni con balconi e finestre, una taverna, qualche bottega, e dall'altra parte una chiesa con il suo campanile, la rivale della sinagoga. È qui, in uno spazio scenico ristretto e molto ingombro, fatto di assi oscillanti, al centro del quale si trova un Pozzo e la «vecchia statua di pietra ammuffita che rappresenta un mostro, un idolo un po' uomo e un po' donna»,¹⁴ si ritrovano tutti gli abitanti del borgo e si incontrano vivi, morti ed esseri che si trovano nello stato intermedio. Kantor ha “privatizzato” questo luogo pubblico, rappresentativo dell'Europa centrale, per farne la *propria* camera, raccontando la Storia attraverso la propria storia, e la sinagoga e la chiesa assenti da questo luogo chiuso sono sostituite dal rabbino e dal curato. I primi balbettamenti dei morti che arrivano in preda a frammenti di ricordi – preghiere, salmi, frasi rituali – e ai quali poi la memoria difetta, evoca quella dei vegliardi della *Classe morta*.¹⁵ I costumi da *revenant*, sudari più o meno consumati secondo la data della loro dipartita, i sacchi semipieni dei *Broderzinger*, descritti in modo approssimativo da Peretz e realizzati nel 1925 dal pittore Robert Falk per lo spettacolo di Aleksej Granovskij, riprodotti in un libro apparso nel 1928 in Germania¹⁶ hanno a che fare, par di capire, con gli «Imballaggi umani» kantoriani. Quanto ai manichini, anche se non sono indicati con questo termine che rinvia a precise teorie letterarie e teatrali, essi sono certamente presenti in Peretz, che ai morti e ai vivi mescola le figure semi-animate delle statue parlanti, talvolta in coro.

Resta da scoprire naturalmente quando e come Kantor abbia potuto imbattersi in questo testo. Ma alcune matrici importanti del suo pensiero artistico – temi, personaggi e oggetti, figure sceniche della processione e soprattutto il girotondo come azioni fondamentali, se non uniche, e persino la presenza del regista in scena – sembrano avere qui la loro origine, anche se Kantor ha dovuto e saputo trasformare, trasmutare questa materia per teorizzarla e farla propria, per costruire il proprio personale “baraccone da fiera”, «il vero Teatro delle emozioni», come scrive in *Il teatro e la morte*. Questa nuova fonte, lungi dal togliere alcunché al genio kantoriano, indica soltanto la fertilità della cultura yiddish e, purtroppo, i rari casi in cui la cultura teatrale se ne è occupata fino a oggi. *Notte al Mercato Vecchio* è un teatro della morte ante litteram, potente, ironico, lucido, gioioso e sinistro, grottesco¹⁷ insomma nel suo mescolare i contrari, nel mettere in gioco l'ambiguità e l'ambivalenza.

(traduzione di Antonio Attisani)

¹⁴ *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 72.

¹⁵ Ivi, p. 100.

¹⁶ Cfr. *Das Moskauer Theater – Jüdische Akademische Theater*, Verlag Die Schmiede, Berlin 1928.

¹⁷ Per il significato che Mejerchol'd attribuisce al termine cfr. la terza parte del suo *0 Teatre (Del teatro)*, 1913.