

aa
propone la nota
Kantor, non soltanto ricordare

L'opera di Tadeusz Kantor ha lasciato una traccia indelebile nella vita di tutti coloro che l'hanno incontrato e continua a produrre l'effetto di un fulmine nei giovani artisti e studiosi che oggi la riscoprono per merito del grande lavoro di conservazione e diffusione svolto da diverse istituzioni e dai suoi ammiratori di un tempo. A questi ultimi capita di incontrarsi ogni tanto e di scoprire sempre nuove cose, non solo a proposito del Kantor che fu, ma dello stimolo e del costante riferimento che costituisce nei modi più diversi in tutto il mondo. Talvolta i "segnati", ormai anziani, incrociano, come capita a noi qui all'Accademia, altri esploratori delle arti, e la memoria delle emozioni s'intreccia con nuove e sorprendenti considerazioni. Ma la potenza della sua opera è ancora in attesa di una giusta collocazione nella vicenda novecentesca. Per esempio di fronte all'evidenza di un artista totale, capace di utilizzare separatamente e al tempo stesso di fare convergere pittura e teatro, scultura e scrittura, performance e pedagogia, creazione e sensibilità sociale, ci si arresta di solito a considerare la sua titanica eccezionalità e non si evidenzia invece la sua appartenenza alla tradizione dei «plasticatori», lignaggio risalente a diversi secoli fa, di cui hanno fatto parte, all'inizio, personalità come Guido Mazzoni, Gianlorenzo Bernini e Veit Stoss, i quali praticavano la composizione a tutt'orizzonte, una tradizione che il moderno con l'exasperazione dei linguaggi specialistici ha affossato e che appunto con Kantor e altre figure riaffiora nel Novecento, attestando una nuova e insieme antica concezione dell'operare poetico che finalmente, in piena crisi della modernità, segnala qualcosa di essenziale circa il senso dell'arte nella vicenda umana «dopo Auschwitz».

Quella di Kantor è un'opera di libertà che produce libertà e per renderla ancora più fertile occorre confrontarsi con il "testo" che rimane, ovvero non solo con la testimonianza audiovisiva dei suoi spettacoli, ma anche con il capitolo fondamentale costituito dai suoi scritti. Si dovrebbe tornare a leggerli attentamente, non soltanto per comprendere da dove vengono ma anche dove vanno, o meglio come rispondono a istanze persistenti e profonde. Diversi studiosi in tutto il mondo hanno svolto un grande lavoro preliminare, resta però molto da fare per coniugare l'ermeneutica con una euristica viva, ovvero il passato con il presente e il futuro.

Quando uno dei più importanti testimoni del "secolo breve" teatrale come Ludwik Flaszen descrive una Polonia caratterizzata da una «relazione, senza dubbio complessa, ambigua, paradossale o più semplicemente perversa, fra libertà e costrizione, fra slancio creativo e oscuri recessi della creazione» evoca i diversi elementi di un'antropologia culturale unica al mondo, caratterizzata dall'autoritarismo della chiesa comunista e della chiesa cattolica in concorrenza tra loro per il dominio dei corpi e delle menti, ma ha presenti anche il ruolo fondamentale della peculiare tradizione romantica polacca e l'influenza della sensibilità ebraica e del chassidismo (tratti fisicamente ma non spiritualmente cancellati dal nazismo e poi dal comunismo), dunque la singolarità di un'oppressione per sfuggire alla quale gli intellettuali più dotati e coraggiosi utilizzavano riferimenti poco noti, se non estranei, al resto del

mondo. Solo alla luce di questa contraddizione si spiega come un paese di secondaria importanza nello scacchiere geopolitico contemporaneo abbia potuto generare tante figure di primo piano in ogni settore artistico e del pensiero. E in questo senso soltanto si può comprendere l'emergere di due figure capitali come Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, molto meno lontane tra loro di quanto appariva nel contingente, destinate a restare a lungo attuali in un mondo che con sempre maggiore determinazione sta cercando una terza via tra l'integralismo materialista e l'integralismo spirituale, la cui contrapposizione rischia di precipitare la nozione stessa di umano in un abisso senza fondo.

L'ideale di unità di vita da cui erano orientati confondeva questi estremi ideologici, nel senso che teneva conto di alcuni loro orientamenti ideali e indicava una nuova possibilità anche rispetto alla grande novità della società tardomoderna, vale a dire alla sua trasformazione in società dello spettacolo. Il loro pragmatismo materialista sapiente e integrale ha restaurato la centralità dell'arte e della poesia intesa come *fare*, cioè composizione, che comporta e significa al tempo stesso un viaggio all'inferno e un assalto al cielo. Infatti per entrambi sono centrali alcuni fondamenti allegorici: si pensi all'idea della *prigione*, che l'artista deve saper praticare come proprio luogo di lavoro, e della *povertà* (*realtà povera* per Kantor, *teatro povero* per Grotowski) intesa come riferimento all'essenziale, luogo d'incontro tra autentico e infinito. Sulla base di queste premesse non è importante occuparsi della *querelle* su quale dei due avrebbe inventato alcune formule e quale le avrebbe adottate, ma impegnarsi a proiettare la loro storia su uno sfondo di problemi ancora scottanti. Soltanto in questo modo si possono comprendere anche ulteriori loro tratti fondamentali, per esempio quelli che rimandano a una concezione dell'artista, non solo teatrale, non come colui che rappresenta l'opera altrui, ma come un operatore dell'*informale* (Kantor) o come un creatore dell'opera scenica a trecentosessanta gradi che semmai *risponde* agli autori cui fa ricorso (Grotowski).

Una nuova attenzione verso i loro testi aiuterà a comprendere come il "nuovo testamento" dell'arte scenica che diversamente entrambi si proponevano di realizzare (non di "scrivere") va considerato nell'ambito più generale di una poetica del grottesco – la vita, i corpi e le forme come luogo e tempo di convivenza di opposti irriducibili – che, come tutti i grotteschi, si oppone alle semplificazioni dei realismi e che nel caso polacco conosce, soprattutto per merito dell'influenza chassidica, una particolare inclinazione verso l'estasi e l'ironia, il canto e la danza, insomma la gioia e la vita piena dell'artigiano-creatore. Sempre con la Morte a fianco.

Per verificare ciò che qui si ipotizza è necessario – s'è detto – tornare ai testi, smettendo di arrestarsi ai motivi di polemica contingenti tra i due, accettando le evidenze e trovando una spiegazione razionale del fatto che, per fare un solo esempio, Kantor è molto più incline di Grotowski alla metafisica e alla investigazione ontologica, sempre tuttavia nell'ambito di un potenziamento della composizione e mai in quello di una teoria improduttiva. Il teatro era per entrambi ciò che dice Kantor in *Prigione* (1985): «...la più drammatica manifestazione di / ARTE e LIBERTÀ!». Manifestazione, non rappresentazione, con tutte le implicazioni etiche e politiche del caso.

Questa nota riassume un intervento pronunciato all'Accademia di Belle Arti, Venezia, 2010, e pubblicato in *Omaggio a Kantor/Tribute to Kantor*, Archetipolibri, Bologna 2011.