

1. Nella storia del Novecento teatrale, il periodo 1976-1978, in cui esplode tardivamente con *La classe morta* il fenomeno dell'artista polacco Tadeusz Kantor, presenta caratteri di peculiare criticità, se considerato dal punto di vista di quelle avanguardie internazionali che, con il Living Theatre, le esperienze di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook, avevano tenuto il campo sino a quel momento per almeno tre lustri. Il 1976 incrocia l'appello di Barba ai gruppi di Terzo Teatro con l'allontanamento di Grotowski dalla *rappresentazione* di spettacoli (ammesso ch'egli, almeno nel periodo immediatamente precedente, l'avesse mai praticata nel senso stretto o banale del termine) e il suo inoltrarsi nel progetto del Teatro delle Fonti (1977); nel 1978, Peter Brook (in fondo, mai del tutto discosto da forme espressive quantomeno in colloquio con il teatro ufficiale) recupera ben due titoli scespiriani, *Misura per misura* e *Antonio e Cleopatra*, e l'accoglienza che la critica italiana fa a *Come! and the Day will be Ours* dell'Odin e a *Prometheus* del Living è generalmente tiepida.

Quando, nelle principali piazze italiane, dopo i successi europei, arriva *La classe morta*, spettacolo del 1975 del Cricot 2, un teatro d'artista<sup>1</sup>, fino a quel momento seguito – anche in Italia – solo da uno scelto gruppo di cultori dell'avanguardia e

<sup>1</sup> Tadeusz Kantor (1915-1990) si era formato come pittore e scenografo con un allievo di Gordon Craig, Karol Frycz all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, dimostrando una precoce attenzione al teatro di Maeterlinck, ma anche alle sperimentazioni del Bauhaus, di Gropius, Moholy-Nagy e Schlemmer, che contribuiranno a vario titolo alla formazione del suo stile più maturo. Nel 1955, dopo una prestigiosa carriera di scenografo (mai inteso come «tappezziere che arreda gli interni» teatrali; cfr. K. Czerni, *Oggetti teatrali nel Teatro del Rondò di Bacco*, in T. Kantor, *Dipinti, disegni, teatro*, a cura di J. Chrobak e C. Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 49), aveva fondato a Cracovia, con Maria Jarema, il Cricot 2 (anagramma di «to cyrk», «ecco il circo»), che si richiamava a un'altra iniziativa degli anni Trenta e intendeva concretizzare «L'IDEA DI UN TEATRO CHE SI REALIZZA IN QUANTO OPERA D'ARTE / NON RICONOSCE CHE LE PROPRIE LEGGI E / NON GIUSTIFICA CHE LA PROPRIA ESISTENZA», antitetico quindi a uno spettacolo letterario, e caratte-

dell'happening post-surrealista<sup>2</sup>, la critica ne è stregata e pare annunciarsi una fase nuova nel panorama teatrale.

Sul «Corriere della Sera» del 29 gennaio 1978, Roberto De Monticelli si chiedeva: «Come fa uno spettacolo di teatro, un'ora e mezzo scarsa di immagini, parole smozzicate in lingua polacca, una musica trascinate, a lasciare dentro un grumo denso, vischioso e nero che per giorni e giorni non si riesce a sciogliere?».

Guido Davico Bonino (stessa data) scriveva sulla «Stampa»:

Per un'ora e venti siamo catturati da un flusso ininterrotto di "occasioni" teatrali: quegli alunni fantasmi sembrano pervasi da una smania goffa di esibirsi, quasi per ritornare in vita, per riemergere dall'abisso che li ha già ghermiti. Uno siede nel gabinetto con beata indecenza, immerso nei suoi calcoli; un altro da quella latrina si erge su un disperato sproloquio su Mosè e le tavole della legge; un terzo compie ininterrottamente il periplo angusto dell'aula con una bicicletta da cui non vuole separarsi. Una ragazza ottuagenaria celebre per i suoi eccessi lubrichi, continua ad esibire il seno; un'allieva, che forse peccò, è rinserrata da due compagni-carnefici in una macchina del parto, che le divarica impietosamente le gambe; una vecchia ancora scruta freneticamente al di là di una grata portatile, quasi cercasse qualcosa di vivo e palpabile in quelle larve.

Il critico metteva in risalto, quindi, quella che immancabilmente appariva la firma più appariscente del teatro di Kantor ovvero la carismatica presenza in scena del regista fra i suoi attori<sup>3</sup>:

rizzato dal «GUSTO DELL'ASSURDO» e da un'«APERTURA ALL'IMPOSSIBILE» (T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Milano, Ubulibri-Il Formichiere, 1979, pp. 55-56).

<sup>2</sup> Kantor in Italia godeva già di qualche fama come pittore, avendo partecipato nel 1960 alla XXX Biennale di Venezia e vinto, tra l'altro, nel 1968, il Premio Marzotto. Anche la sua penetrazione teatrale avviene inizialmente attraverso canali artistici. Sulla prima fortuna italiana di Kantor cfr. A. Perilli, *Kantor ab ovo*, in S. Parlagreco (a cura di), *Tadeusz Kantor. Cricot 2*, Salerno-Milano, Oedipus, 2001, pp. 9 sgg. In ambito teatrale, Lamberto Trezzini aveva precocemente segnalato la regia di Kantor della *Gallinella acquatica* di Witkiewicz (1967), per la sua «comicità grottesca che tocca[va] punti di angoscia e profonda suggestione», precisando altresì che ricordava – senza un nesso diretto – l'immediatezza di un certo teatro del Living e di Carmelo Bene, collocandosi creativamente *prima* di Grotowski (L. Trezzini, *La riconquista della vita con Cricot*, in «Sipario», maggio 1969, n. 277, p. 10). Nel 1974, *Le bellocce e i cercopitechi*, sempre di Witkiewicz (1973), era stato oggetto di un pirotecnico articolo di Angelo Maria Ripellino, nel quale s'invocava: «Happening, happening, rendimi il mio Witkiewicz», riconoscendo appunto il carattere di «calcolatissimo happening» dello spettacolo kantoriano, ma anche la diluizione della drammaturgia «in un'esilarante sequela di fanfaluche visuali ossia gags, fra cui prevale l'alquanto frusto procedimento dell'imballaggio» (A.M. Ripellino, *Siate buffi*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 305-306).

<sup>3</sup> Kantor era già stato presente in scena fra i suoi attori sia nella *Gallinella acquatica* sia nelle *Bellocce e i cercopitechi* (si veda la nota precedente). Quando, in un'intervista del 1990, interrogai Kantor sul senso di quella che, un po' sbrigativamente, è stata definita la sua più straordinaria invenzione (si veda anche la nota 48), l'artista polacco precisò: «Io non mi rappresento, non sono

un volto tra lo ieratico e lo stralunato, segue con un dito sulle labbra gli interpreti; li dirige con un'attenzione puntigliosa, badando agli effetti musicali, con lo scrupolo del direttore d'orchestra. E, in realtà, musica, parola, gesto sono concertati al millimetro: sull'onda di un valzer, che ritorna ossessivo, gli attori si ergono in un grande brindisi, ultimo illusorio ossequio alla vita; poi sciamano, fuggono, si nascondono per sottrarsi alle percosse di una donna delle pulizie, che brandisce la sua scopa come una scimitarra, da agente generale della Morte.

Ugo Volli, critico coinvolto nelle istanze dell'avanguardia, sulla «Repubblica» sempre del 21 gennaio, osservava che, nello spettacolo, la morte irrompeva per l'appunto

violentemente sulla scena proprio attraverso la riduzione al grottesco di ogni traccia, di ogni ricordo vitale. *La classe morta* di Tadeusz Kantor è un capolavoro che porta a tensione estrema la capacità del teatro di presentare ben più di quanto rappresenti; la potenza figurativa del suo delirio, la ricchezza, la crudeltà e la perfezione delle immagini tracciano un itinerario che ha la necessità e l'imprevedibilità delle grandi creazioni artistiche.

Fino a quel momento, i più importanti spettacoli d'avanguardia si erano largamente concentrati sull'archetipo dell'olocausto di figure redentrici (Antigone, il Principe costante, Alkestis...), comunque emblemi, pur problematici, di un'epoca di liberazione, lotte e contestazione, con Kantor, si aveva la sensazione di una svolta: entrava in scena la Morte, sicché «la vita – interpretando l'orrore glaciale di [un] macabro ballo di pupazzi – [diventava] un combattimento con “il grande vuoto”, di cui la morte [era] il sigillo» (Odoardo Bertani sull'«Avvenire» del 21 gennaio 1978)<sup>4</sup>.

attore secondo un metodo di reviviscenza. Io non piango, non urlo, non fingo niente, mantengo il sangue freddo; semplicemente – ci sono [...] ma rendo evidente il mio stato interiore tramite gli attori. Se recitassi in una condizione di coinvolgimento susciterei solo repulsione nel pubblico, che questa ricada piuttosto sugli attori, che si fanno carico di quel che dovrei recitare io». Kantor precisò altresì che la sua «presenza illecita» fra gli attori serviva sostanzialmente a «distruggere l'illusione scenica» (F. Perrelli, *La realtà tragica della storia. Colloquio con Tadeusz Kantor*, in «Il Castello di Elsinore», 1991, n. 10, p. 91).

<sup>4</sup> Solo Antonio Attisani – sul primo numero di «Scena» del 1978 – si collocava fuori dal coro, distaccandosi da una critica, a suo avviso, incapace di cogliere che lo spettacolo non era l'espressione astorica di un'avanguardia, bensì di «una storia la cui avanguardia è frutto di una repressione» e, in modi obliqui, teatro politico «nel senso che testimonia senza compromessi una condizione» che ci richiama a «una sincerità problematica», al di là di ogni facile ottimismo rivoluzionario. *La classe morta* sarebbe stata così, in fondo, «uno spettacolo contro la storia», e la morte neanche il suo tema principe, solo il filtro attraverso il quale «si elude ogni finzione rumorosa e consolatoria del teatro», anche se «solo riconciliandosi con lei il teatro mostra l'utilità della sua esistenza e la vita la sua possibile dialettica». Per Attisani, c'era più sensibilità ebraica che cattolica in Kantor, specie nel suo sentire «la storia fatalmente sottoposta ai fattori

2. Proprio in un manifesto del *Teatro della morte*, di cui *La classe morta* può considerarsi l'esemplificazione, Kantor si confrontava, in primo luogo, con le teorie di Craig sulla Supermarionetta, di Heinrich von Kleist e di Bruno Schulz sulle bambole meccaniche, gli automi, i manichini. Soprattutto sulla possibilità non di sostituire l'attore con la macchina, ma di accoppiargli degli inquietanti doppi con i quali interagire in una condizione di scambio d'identità, di oggettualità, in modo tale che, teatralmente, potessero assurgere a elementi d'una realtà degradata e costituire «un messaggio di morte»<sup>5</sup>. Tali elementi non divenivano sostituti dell'attore, bensì «modelli» e indispensabili ausili, nell'espressione artistica, di un necessario «SCARTO dalla realtà pragmatica – questo “deraggiamento” dai binari della pratica quotidiana – [che] ha messo in moto l'immaginazione degli uomini in modo molto più profondo della realtà surrealista del sogno onirico».

Sono sempre più convinto – affermava Kantor – che il concetto di VITA non può essere reintrodotta nell'arte che attraverso l'ASSENZA DI VITA nel senso convenzionale [...]. Questo processo di SMATERIALIZZAZIONE si è introdotto nelle mie attività creative, evitando tuttavia gli insiemi ortodossi della linguistica e del concettualismo. [...] 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>6</sup>.

L'influsso di Duchamp, dell'happening, degli eventi dell'*environmental art and theatre*, che «hanno impetuosamente rivalutato intere regioni della REALTÀ fin qui disprezzata», non sono, per Kantor, meri strumenti estetici o intellettualistici, ma strade che permettono di riconnettersi alle radici o alle ragioni prime del teatro:

Dobbiamo restituire alla relazione SPETTATORE/ATTORE il suo significato essenziale. Dobbiamo risuscitare l'impatto originario del momento in cui un uomo

che invece pretenderebbe di dominare» e nel suo condannare ogni prospettiva di palinogenesi religiosa o politica, di Chiesa e di Partito.

<sup>5</sup> «La marionetta, nella prospettiva di Kantor, è il segno di una simbiosi o di una mimesi quasi maledetta con l'attore, ma concentra anche i problemi della rappresentabilità e della rappresentazione, del potere illusorio e allusivo degli oggetti e delle forme. La rappresentazione teatrale si colloca appunto in un terreno dalle barriere incerte, fra illusione e illusoria oggettività, i cui oggetti sono rivolti ad ingannare uno spettatore provocatoriamente “separato” dalla scena, ma anch'esso integrato allo spettacolo come delimitazione spaziale» (B. Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e i manichini ne “La classe morta”*, in «Quaderni di Teatro», maggio 1980, n. 8, p. 55).

<sup>6</sup> T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 223-224, 227. Scriverà altrove Kantor: «INNESTARE la “materia spirituale” del morto su un uomo vivo. / Importante e ultimo suggerimento: / quanto più il DOPPIO apparterrà alla vita e alle sue basse (in rapporto / all'“eternità”) manifestazioni, quanto più lontano sarà dall'ORIGINALE (morto), tanto più espressivo e appariscente risulterà l'affascinante rituale / dell'INNESTO / del RADDOPPIAMENTO e / della RIPETIZIONE, / questa meravigliosa assenza del vero teatro» (T. Kantor, *Wielopole/Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981, p. 175).

(attore) è comparso per la prima volta di fronte ad altri uomini (spettatori), perfettamente simile a ciascuno di noi e tuttavia infinitamente estraneo, aldilà di quella barriera che non può essere superata<sup>7</sup>.

In questo manifesto di Kantor, *La classe morta* viene annunciata da alcune righe che ne rendono già il nucleo figurale e la temperatura emotiva: «Sono soltanto i morti a divenire / percepibili (ai vivi) / ottenendo così, al prezzo più alto / il loro statuto / la loro singolarità / la loro splendente SILHOUETTE / quasi come al circo»<sup>8</sup>.

**3.** *La classe morta* traeva lontano spunto da una pièce di Witkiewicz, *Tumore cerebrale*<sup>9</sup>. Il Cricot 2 era stato devoto alla drammaturgia e alle teorie di Stanisław Ignacy Witkiewicz (cfr. anche la nota 2), autore che «dà una libertà totale a chi lo rappresenta», consentendo a Kantor la separazione del testo dall'azione proposta dal drammaturgo<sup>10</sup>.

All'interno del Cricot 2, la forma pura, astratta e assurda, del dramma di Witkiewicz con la sua ansia di creare un teatro che dia «l'impressione di svegliarsi da un sonno strano», che impregni del suo fascino «impenetrabile» anche le cose più ordinarie<sup>11</sup>, abbinata alle suggestioni di Marcel Duchamp<sup>12</sup>, spingerà Kantor verso un lavoro scenico di progressivi aggiustamenti che coinciderà con vari stadi di disarticolazione delle convenzionali logiche di palcoscenico, sia realistiche sia simbolistiche, puntualizzati in una sequenza di manifesti i cui soli titoli fanno cogliere l'indirizzo sempre più radicale della sperimentazione: *Il Teatro Informale* (1961), come tentativo di superamento della costruzione; *Il Teatro Zero* (1963) o *autonomo*, che possiede appunto una sua indipendente realtà; *Il Teatro Happening* (1965), *Il Teatro Impossibile* (1973)<sup>13</sup>.

Si tratta di manifesti che sfociano in un'«annessione» anti-illusionistica della realtà e dei suoi oggetti e feticci, che appare tutt'altro che aliena da un certo romanticismo teso alla magia, alla manipolazione della vita e della morte (vitalizzazione

<sup>7</sup> T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 223, 229.

<sup>8</sup> Ivi, p. 231.

<sup>9</sup> Oltre che da un racconto di Bruno Schulz, *Il pensionato*, cfr. B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 235 sgg.

<sup>10</sup> Cfr. S. Ferrone, *Avanguardia senza consolazione*, in V. Valoriani (a cura di), *Kantor a Firenze*, Corazzano, Titivillus, 2002, p. 26.

<sup>11</sup> S. Witkiewicz, *Introduzione alla teoria della forma pura nel teatro e altri saggi di teoria e critica*, a cura di F. Bigazzi, A.M. Kozarzewska e P. De Marco, Roma, Bulzoni, 1988, p. 34.

<sup>12</sup> Sul rapporto con Duchamp e la pratica dell'*objet trouvé*, cui Kantor sostituisce l'«oggetto povero» degradato e deietto che mostra infine la sua anima, si veda F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 22.

<sup>13</sup> Cfr. T. Kantor, *Il teatro della morte* cit., pp. 66, 94, 100, 102-103; sull'evoluzione complessiva di Kantor cfr. S. Ferrone, *Avanguardia senza consolazione* cit., pp. 21 sgg.

delle cose, reificazione dei vivi), alla scena come «Baraccone», come «vero Teatro della Commozione» o della «costruzione delle emozioni»<sup>14</sup>.

4. Sulla *Classe morta* Kantor ha dichiarato: «come dei segreti guadi in un fiume, è il luogo che rivela le tracce del “passaggio” “dall'altra parte” alla nostra vita», implicando la creazione di un evento che è più che altro rito o cerimonia, ma anche «messa in opera di un trauma» all'insegna della metafisica<sup>15</sup>. Su questa linea, seguirono altri spettacoli: preceduto nel 1978 dal *cricotage Où sont les neiges d'antan?* dalle atmosfere apocalittiche<sup>16</sup>, due anni dopo, giunse lo straordinario *Wielopole-Wielopole*, prodotto a Firenze. Fin dal titolo (che duplicava il luogo di nascita del creatore), la sua chiave si rivelava la Ripetizione del passato, che, per Kantor, si riproponeva come «il lato metafisico dell'illusione», «il nocciolo dell'arte», il fulcro del rituale<sup>17</sup>.

Questa volta, non c'era nessun testo di partenza, ma la creazione di «una struttura rappresentativa per “strati” linguistici in modo che restasse il grezzo materiale del linguaggio di ogni giorno»<sup>18</sup>. L'universale microcosmo di *Wielopole*, si dipanava dalla cellula dell'Io dell'artista, nella memoria, ma ancor più attraverso una nuova vera e propria riesumazione di salme:

Questa è mia Nonna, / la madre di mia madre, Katarzyna. / Questo è suo fratello, il Prete. / Lo chiamavamo zio. / Fra un istante morirà. / Là siede mio Padre. / Il primo a sinistra. / Dietro questa foto, / manda i suoi saluti. / La data è 12 settembre 1914. / Fra un momento entrerà la Madre. Helka. / Gli altri sono gli Zii e le Zie. / Tutti, in qualche parte del mondo, / hanno trovato alla fine / la morte. / Ora si trovano in questa stanza, / come impressi nella memoria: / Zio Karol... Zio Olek... Zia Manka... Zia Jozka... / Da questo momento i loro destini

<sup>14</sup> T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 161. «Ammetto apertamente che ci tengo che il pubblico pianga ai miei spettacoli. Questo è anzi il tratto caratteristico del mio teatro. [...] io ho cominciato come costruttivista e finisco come regista che regala delle emozioni. Non sono un artista sentimentale, il pianto lo costruisco, in un modo cinico, se si vuole [...]. Quindi: sentimento e coscienza; pianto, ma anche derisione, e riflessione. Tutto rimescolato insieme: questo è il mio teatro» (cfr. F. Perrelli, *La realtà tragica*, cit., pp. 92-93).

<sup>15</sup> T. Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 13-14.

<sup>16</sup> Con questo termine, al *Cricot 2*, si definiva una specie di breve happening o performance che non presentava però forma aperta e non prevedeva la partecipazione del pubblico: «Cricotage è una forma di manipolazione con la realtà / ma non soggiogata / al servizio di una favola. / I frammenti viventi strappati da questa realtà / (spesso i resti miserabili di questa realtà) / sono accoppiati dalla forza di / un'immaginazione estrema, / a un tale grado e a una tale tensione / che in ogni / momento essi possono subire / una rottura», citato in S. Parlagreco (a cura di), *Tadeusz Kantor. Cricot 2*, cit., p. 90.

<sup>17</sup> T. Kantor, *Wielopole*, cit., pp. 145-146.

<sup>18</sup> K. Miklaszewski, *Encounters with Tadeusz Kantor*, edited by G. Hyde, London-New York, Routledge, 2002, p. 86. Per una descrizione analitica delle cinque individuabili sezioni che compongono *Wielopole-Wielopole*, cfr. il IX capitolo di questo libro.

cominceranno / a subire un profondo mutamento, / spesso vergognoso, / e se fossero ancora vivi, / a loro intollerabile<sup>19</sup>.

Questa polacca e stralunata *festa dei morti* si concentrava nella camera dell'infanzia di Kantor, presente in scena adesso in prima persona e non più come regista. La sua camera quindi veniva freneticamente costruita e decostruita dai grotteschi gemelli Janicki al principio dello spettacolo: «una stanza MORTA / e di morti. / Inverno la metteremo a posto: / morirà sempre»<sup>20</sup>.

Una finestra era il labile confine fra lo spazio intimo, familiare, e la grande storia (siamo nel 1914) che invadeva in continuazione, tragica e insensata, la cameretta. Un altro confine permeabile era, ancora una volta, una rozza porta scorrevole di assi sul fondo che metteva in comunicazione il mondo delle apparizioni e la povera concretezza della scena: «Nella stanza la storia della vita si svolge nella sua normalità quotidiana, [... giacché] la nostra vita è ripetizione incessante. E dietro la porta ci sono gli avvenimenti più importanti, cioè fuori dalla vita quotidiana»<sup>21</sup>.

Lo spettacolo aveva toni tutt'altro che lirici: il ritmo era analogo, e forse più ossessivo, all'incalzante biomeccanica che aveva caratterizzato *La classe morta*. L'orologeria dei tempi scenici era, infatti, cupa e simmetrica, e si rilevava persino nei dialoghi ioneschiani dei personaggi. *Wielopole-Wielopole* travolgeva, soprattutto, in un clima da fosco cabaret, ogni nostalgia, ogni alata memoria, per cedere il passo, se mai, più che alla rievocazione di persone care, a un ambiguo «noleggjo [...] di individui loschi, creature mediocri e sospette»<sup>22</sup>. Ha osservato Jan Kott che, in *Wielopole-Wielopole*,

la crudeltà meccanica, quasi sempre un macabro gioco, si trasforma in orrore. Il dramma familiare si svolge durante la guerra. Come in Goya, l'orrore non ha bisogno di nessuna didascalia. Le parole sono meri movimenti delle labbra. [...] Kantor riesce a terrorizzare con le immagini. La loro crudeltà, come nel ciclo della guerra di Goya, si riferisce a segni che sono archetipi dell'orrore e della degradazione. [...] Gli attori del dramma familiare saranno crocifissi a turno: prima la sposa stuprata e, per ultimo, il prete. Il teatro di Kantor, che iniziava con la degradazione degli oggetti, diviene la profanazione del sacro. O forse, profano e sacro non sono altro che la degradazione finale. E questa degradazione finale è la morte. [...] «La morte trasforma la vita in destino», scrisse Malraux. In Kantor la morte lava via, con uno straccio bagnato, le proprie tracce e, dopo, le strizza via<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 9.

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

<sup>21</sup> *Intervista a Kantor*, in L. Gedda (a cura di), *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, Firenze, Liberoscambio, 1984, p. 123.

<sup>22</sup> T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 11.

<sup>23</sup> J. Kott, *Il teatro dell'essenza: Kantor e Brook*, in «Stilb», marzo-giugno 1983, p. 4.



La critica salutò con immutato stupore anche questa nuova creazione di Kantor, sebbene Roberto De Monticelli azzardasse che – dopo *La classe morta* – si poteva notare «l'inevitabile proporsi del manierismo», quantunque di altissima classe («Corriere della Sera», 25 giugno 1980).

**5.** Solo il 2 giugno 1985 avrebbe debuttato a Norimberga la terza parte di quella che – dopo *La classe morta* e *Wielopole-Wielopole* – veniva a configurarsi ormai come la Trilogia del Teatro della morte del Cricot 2: *Crepino gli artisti*, titolo beffardo che esprimeva il piano concetto che «gli artisti sono vittime della società»<sup>24</sup>. Si trattava di una rivista ovvero – come ha scritto Teresa Krzemien – di un nuovo «show della morte, una parata del mondo defunto»<sup>25</sup>. Vagamente ispirato a un romanzo del 1932 di Zbigniew Unilowski, *La stanza comune*, «materia viva» dello spettacolo – spiegava Kantor nel manifesto *L'arte del delitto* (1985) – è comunque «l'attore e tutto ciò che entra nell'orbita della sua azione». Più che una scenografia, Kantor concepisce ora un «luogo», nel quale materializzare «con il metodo della ripetizione» l'identificazione con la scena della «sfera della morte», che fa affiorare «le lastre fotografiche dell'infanzia»<sup>26</sup>.

In tale *sfera della morte*, si concatenano visioni e angosce di sepoltura, reclusione e supplizio, che minacciano l'uomo comune e quell'uomo meno comune, ma tanto più inerme di fronte al potere, che è l'artista. Qui Kantor butta letteralmente in scena il *personnage trouvé* di Veit Stoss, lo scultore del XVI secolo, che realizza a Cracovia il suo capolavoro, l'altare di Maria, ma – tornato nella sua città, Norimberga – viene torturato per dei debiti con un chiodo che gli trapassa le guance. Si erge, dunque, un'estrema barricata, l'ultima trincea che – come scriveva Osvaldo Guerrieri sulla «Stampa» del 17 maggio 1986 – «acquista significato simbolico», alludendo «a una forma della mente e alla condizione ideale dell'artista, che deve saper salire sulla barricata e immolarsi per rinascere».

Kantor sembrava ormai sempre più marcare uno spartiacque fra le avanguardie della seconda metà del Novecento e, allorché *Il Patalogo* del 1987 chiese a un centinaio di critici e collaboratori un bilancio dell'ultimo decennio, quali apparissero gli snodi più rilevanti, se Marisa Rusconi rispondeva con un solo rigo: «La morte di Julian Beck», Roberto Alonge poteva indicare Kantor, «perché è l'unico grande poeta della scena. Perché parla di sé e nient'altro»<sup>27</sup>.

**6.** Preceduto proprio nel 1987 dal *cricotage* *La macchina dell'amore e della morte*, che sembrò dare segnali di profondi sommovimenti nel sommerso immaginario

<sup>24</sup> Note del 1985 in K. Miklaszewski, *Encounters*, cit., p. 111.

<sup>25</sup> «Odrodzenie», 26 gennaio 1986.

<sup>26</sup> Cfr. T. Kantor, *L'arte del delitto*, ne *Il Patalogo* 1986/9, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 126-127.

<sup>27</sup> *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro*, ne *Il Patalogo* 1987/10, Milano, Ubulibri, 1987, pp. 230, 272.



kantoriano<sup>28</sup>, il 23 aprile 1988 – dopo oltre un anno di prove –, debuttò al Teatro Studio del Piccolo di Milano, *Qui non ci torno più*.

In uno scritto del marzo 1988, *Salvare dall'oblio*, che si legge nel programma di sala di questo spettacolo di «RITUALE» e di «SACRIFICIO», Kantor – artista sostanzialmente laico o solo indirettamente religioso – eleva, quasi in termini di universalismo cristiano, la sua perorazione in favore della

*piccola / povera / inerme / ma stupenda / Storia / della vita umana individuale. / Di fronte a creature umanoidi / sta / l'uomo, / quel che secoli addietro, / alle origini della nostra cultura, / fu definito con due parole: / "Ecce homo" – / regione della vita spirituale / della materia preziosissima / e quanto mai delicata. Soltanto in quella "individuale vita umana" / si sono conservate oggi / VERITÀ / SANTITÀ / GRANDEZZA<sup>29</sup>.*

Nel maggio del 1990, ebbi l'occasione di un lungo colloquio con Kantor; gli chiesi quando si fosse formata in lui l'idea di *Qui non ci torno più* e mi raccontò che – lasciandosi alle spalle *Crepino gli artisti* – aveva cominciato a riflettere in termini «esistenziali, storici e politici, ma politici in senso lato» (sebbene si rendesse ben conto dello straordinario scenario storico che si era dischiuso in Europa, e proprio dalla Polonia, con la caduta del comunismo) su un processo al quale guardava con favore, ma già con una parallela libertaria disillusione.

Infatti, incrollabilmente artista-anarchico («lo sono solidale soltanto con me stesso») e testimone della «tragedia colossale» del secolo che aveva esaltato le masse, Kantor estendeva il proprio radicale sospetto persino alle espressioni postmoderne dell'arte, a suo avviso, avanguardie poco individualistiche (a differenza di quelle dei primi del Novecento), e aveva pensato, su tali presupposti, di creare un altro spettacolo che fosse «una risposta – ma molto forte – alla civiltà e alla cultura di massa», imponendosi di «svelare la [sua] interiorità, ciò ch'è più intimo»<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Su questo composito *cricotage*, Kantor ha dichiarato: «La prima parte è l'epoca prebellica, il '37-'38, quando [studente dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia] misi in scena con le marionette *La morte di Tintagiles* essendo preda delle fascinazioni astratte, vagheggiando Malevic, Mondrian, Klee, le forme pure teorizzate da Gropius, Moholy-Nagy, Schlemmer... Ero costruttivista, ma poi mi chiedevo dove collocare il grande mistero dei piccoli drammi di Maeterlinck, il simbolismo scomunicato, l'angoscia di Kafka, mi domandavo cosa cercare nella cripta dove sono sepolti i re polacchi o nel cortile pieno di immondizie e di ortiche dove riposa la poesia di Bruno Schulz... Quel mio spettacolo ebbe una sola replica. Adesso lo riprendo e gli metto accanto, come seconda parte, il presente, il 1987, in cui l'astrazione che allora aveva ucciso tutti i legami con il simbolismo, gli cede ora il posto, come accade ormai nelle mie opere, da *La classe morta* in poi... È il mio simbolismo, che, a differenza di quello di Maeterlinck, si basa sulla realtà. Vieni fuori il mio oggi, io che invecchio... e c'è una terribile regina, che uccide, uccide tutto» (dichiarazioni raccolte da R. Sala, ne «Il Messaggero» del 19 giugno 1987).

<sup>29</sup> Dal programma di sala di *Qui non ci torno più* (1988), per la tournée del 1990, p. 8.

<sup>30</sup> F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., pp. 89-90.

Quel che, in effetti, rendeva *Qui non ci torno più* il «primo, grande spettacolo postumo» di Kantor – come l’ha definito Renato Palazzi<sup>31</sup> – era appunto questo soggettivo (addirittura più del solito) mettersi in gioco dell’artista, ponendosi al centro dell’azione, come un vero e proprio personaggio e non solo come un testimone laterale degli eventi, fino a lanciare un monologo-testamento come «quintessenza» d’un estremo svelamento esistenziale<sup>32</sup> e a chiamare a raccolta tutte le figure e gli spettri «né facili né docili» evocati in tanti anni di creazione artistica. Di conseguenza, per il suo nuovo teatro della memoria e della morte, Kantor riprendeva esplicitamente «la Festa dei morti / secondo la tradizione polacca», per cui *Qui non ci torno più* assurgeva a un visionario Giudizio Universale sulla fine del secolo<sup>33</sup>.

Lo spettacolo si sviluppava come una sarabanda di «vecchi, “consunti” spettri», che culminava nella sfilata dell’«Orchestra dei Violinisti Corazzati» e si espandeva nella festa che seguiva l’alquanto sinistra «cerimonia del MATRIMONIO SOGNO»: un matrimonio con la Morte, un’unione con una bara da cui l’artista non si sarebbe separato più. Infine, «dagli abissi del tempo», riaffiorava l’«ospite tardivo», il padre defunto di Kantor: «L’Uniforme di guerra / distesa come su una croce. / La Folle Sguattera spinge avanti “Ulisse”. / E una voce dall’alto: / ... “Sono Ulisse il sovrano d’Itaca”... / ripetuto come un’eco. / “la notte del 24 gennaio 1944 / Ulisse ritornò a Cracovia, / alla sua Itaca”<sup>34</sup>.

Ha ribadito Jan Kott di non saper immaginare, per queste figurazioni, altri paragoni che con Goya o Fellini, e non riuscire a non riconoscere nello spettacolo il *kaddish*, la preghiera funebre ebraica e, da polacco, l’evocazione degli avi ovvero, ancora una volta, la pregnante *cerimonia del giorno dei morti*: «Per me Kantor è sempre stato un Caronte, ma ora celebrava il rito della traslazione dei morti in una maniera più gentile del consueto, con una sorta di tristezza da spezzare il cuore, come se avesse una gran fretta di mandarli via una volta per tutte. Come se stesse dicendo addio a se stesso»<sup>35</sup>.

In effetti, nonostante l’ossessiva reiterazione dei temi, la loro insistita variazione, le vere e proprie citazioni, che miracolosamente non diventavano mai maniera, lo spettacolo, «con la sua austera monocromatica tavolozza (cenere, terra, bianco, nero)»<sup>36</sup>, aveva una straziante malia e faceva un’impressione emotiva poderosa, quasi Kantor possedesse comunque la chiave per aprire in noi gli archetipi sepolti

<sup>31</sup> R. Palazzi, *Il teatro dell’io nascosto*, dal già citato programma di sala del 1990, p. 15.

<sup>32</sup> F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 91.

<sup>33</sup> Dalla sinossi dello spettacolo dovuta a Kantor in un fascicoletto annesso al già citato programma di sala del 1990.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> J. Kott, *Eros e Thanatos*, Milano, SE, 1992, pp. 49, 52-53.

<sup>36</sup> F. Rich, *Tadeusz Kantor’s Intimations of God and Death*, in «The New York Times», 16 giugno 1988.

e crudeli del secolo che stava passando. Nella mia intervista, chiesi infine a Kantor se, concentrato così fittamente nella dimensione del ricordo, potesse attingere la visione della vita come sogno, e lui rispose: «Io non ho mai voluto riprodurre i sogni, come i surrealisti, bensì produrre, e sulla scorta di ciò che mi circonda in questo mondo. Io credo nella realtà, la realtà mi tocca in un modo tremendo. La vita è sogno? No, la vita è una realtà tragica. Sogno lo diventerà forse dopo la morte, quando non si sogna più»<sup>37</sup>.

Tadeusz Kantor morì a Cracovia l'8 dicembre 1990. Aveva appena concluso le prove di un nuovo spettacolo, che avrebbe dovuto presentare al Festival d'Automne a Parigi: *Oggi è il mio compleanno*, un titolo che appare un veggente epitaffio, se riferito a quello che alcuni considerano il *dies natalis* della morte<sup>38</sup>.

7. Dopo una stagione d'incalzanti eruzioni d'avanguardia e continui spiazzamenti estetici, la critica teatrale, dalla fine degli anni Settanta, aspirava tendenzialmente a un *ritorno all'ordine*, dimostrandosi, in generale, meno appassionata alle avventure *oltre* il teatro, verso una *socialità* diffusa del teatro, implicite nelle escursioni per l'appunto *parateatrali* (ma sempre più ontologiche) di Grotowski o nei baratti antropologici di Barba o nel terzomondismo di Brook o nella tenace utopia politica livinghiana. La stampa si dimostrava ormai ipersensibile al riproporsi di questi stili e modalità espressive, a prescindere dal loro persistente valore fattuale, e Renato Palazzi – all'apparizione della *Classe morta* – sul «Corriere della Sera» del 21 gennaio 1978, aveva parlato non a caso di avvenimento «memorabile», dopo una protratta fase priva di sorprese. Insomma, a livello critico, *La classe morta* fu giocata a sfavore dell'*evento* e addirittura come recupero – pur nelle forme straniare dalla presenza del creatore in scena – di una certa forma dell'illusione, verso la quale, nel '74, il maestro polacco aveva ammesso di non sentirsi ormai più tanto contrario<sup>39</sup>. Dunque: un ritorno dell'arte e una «riscoperta del teatro» – come osserverà pure Jerzy Pomianowski – sebbene, in Kantor, ciò avvenisse nei termini talora ambigui dell'elaborazione di un «antimondo, struttura artificiale creata dagli uomini, come ingegnosa alternativa al caos che ci circonda»<sup>40</sup>.

C'erano comunque apparenti analogie formali negli spettacoli di Kantor e di Grotowski, senz'altro pervenuto prima alla celebrità internazionale e dal quale il

<sup>37</sup> F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 94.

<sup>38</sup> Su questo spettacolo (comunque rappresentato a Parigi nel '91), interessante l'intervento di C. Meyer-Planteux, *Kantor, ultimes répétitions*, in G. Banu (a cura di), *Les Répétitions de Stanislavskij à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 199 sgg. Su un ultimo *cricotage* di Kantor, dato ad Avignone nel luglio 1990, cfr. anche T. Kantor, *Stille Nacht. I corsi di Avignone*, Milano, Ubulibri, 1991.

<sup>39</sup> F.D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, in «Sipario», agosto-settembre 1974, nn. 339-340, p. 38.

<sup>40</sup> J. Pomianowski, *Tadeusz Kantor*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 235.

creatore della *Classe morta* protestava addirittura di essere stato plagiato e saccheggiato?<sup>41</sup> D'altra parte, può ben darsi che il successo della *Classe morta* fosse pure propiziato da un'apparente sintonia con l'*arte povera*, per la quale Germano Celant aveva però individuato come «riferimento centrale» Grotowski<sup>42</sup>. È ben vero, in ogni caso, che Kantor su modalità di *arte e teatro povero* poteva vantare le sue priorità: profetiche tracce di *arte povera* si possono, infatti, rilevare nell'esperienza del Teatro Clandestino, ch'egli aveva portato avanti nel corso della guerra, quand'era pure sbocciata l'idea di «condurre l'opera teatrale a quel punto di / tensione, che solo un passo separa il dramma dalla / vita, l'attore dallo spettatore»<sup>43</sup>.

Andrebbero poi ancora considerati i comuni e stringenti legami di Grotowski e Kantor con la più volte evocata *celebrazione dei morti*, secondo Leszek Kolankiewicz, cellula dell'espressione teatrale polacca<sup>44</sup>, e soprattutto con il romanticismo di quella nazione, il cui dramma – ha precisato Ludwik Flaszen – presentava auten-

<sup>41</sup> Sui rapporti Grotowski-Kantor, cfr. anche E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998. Per la conoscenza personale che ho avuto con Ludwik Flaszen, posso testimoniare per contro che, nell'ambiente grotowskiano, si nutriva considerazione per Kantor.

<sup>42</sup> M.T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano, Electa, 2011, pp. 630 sgg. Ha dichiarato Celant: «“Arte Povera” è un'espressione così ampia da non significare nulla. Non definisce un linguaggio pittorico, ma un'attitudine. La possibilità di usare tutto quello che hai in natura e nel mondo animale. Non c'è una definizione iconografica dell'Arte Povera. [...] Grotowski battezza, ma poi l'idea circola indipendentemente anche tra gli esponenti del Living Theatre. Ricordo che di teatro povero parlavano Julian Beck e Judith Malina» (cfr. A. Gnoli, *Germano Celant*, in «la Repubblica/Robinson», 7 maggio 2017, pp. 36-37).

<sup>43</sup> T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 51. Agendo in clandestinità a Cracovia, durante la Seconda guerra mondiale, Kantor aveva animato un avventuroso teatro d'appartamento, col quale aveva rappresentato *Balladyna* di J. Slowacki e *Il ritorno di Odisseo* di S. Wyspiński, usando (forzosamente, ma anche con consapevolezza estetica) *oggetti trovati*, materiali di riciclo e trasformando, nella fosca atmosfera di quel periodo, stimoli provenienti dal cubismo, dal dadaismo, dalla pratica del collage. Fu, allestendo Wyspiński, nel 1944, che Kantor ebbe la prima intuizione della *Classe morta* e del futuro Teatro della morte, montando sostanzialmente un «ritorno “dall'oltretomba”» e innescando la fondamentale «contraddizione» fra morte e vita, che «corrispondeva perfettamente all'opposizione finzione-realtà», con l'attingimento della «finzione (del dramma) attraverso un luogo reale e del rango più basso» (cfr. T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli e S. Parlagreco, Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 12-13; nonché M. Porebski, *Luogo di Kantor*, in T. Kantor, *Dipinti, disegni, teatro* cit., p. 6 e T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 52). Sulla base di questa attenzione verso una «realtà del rango inferiore», Kantor fonderà anche la pratica artistica dell'*emballage* (a sua volta in relazione con quella del collage) sperimentata in teatro fin dal 1957 (nel *Circo* di Kazimierz Mikulski).

<sup>44</sup> Il rito della festa dei morti corrisponde a «un banchetto allestito nei villaggi rurali, soprattutto della Bielorussia, in occasione della notte di Ognissanti, per soddisfare le anime dei defunti tornate sulla terra a dialogare con i propri cari viventi. Con un'operazione di impronta tipicamente romantica, questo rito di origine pagana era stato ricostruito, nella prima metà dell'Ottocento, in un poema drammatico intitolato appunto *Dziady* (gli avi), da Adam Mickiewicz» (M. Fabbri,

tici caratteri di «un rito d'iniziazione *sui generis*», che dischiudeva «un'altra dimensione, dove si percepisce la verità con tutto se stesso»<sup>45</sup> e dove l' evocazione degli spettri e degli avi, e l'olocausto degli eroi, venivano a intrecciarsi. Kantor affermava che «il palcoscenico è un cimitero sul quale vaghiamo alla ricerca della vita passata», e Krystyna Czerni ha commentato: «la danza della morte, la parata del circo, la via crucis: il teatro di Kantor era la dichiarazione della fede nella “compagnia dei santi”, nel senso di comunione particolare con i morti»<sup>46</sup>.

Leszek Kolankiewicz ha così potuto definire *La classe morta* «i nostri Avi del ventesimo secolo»<sup>47</sup> e chiarire persino la matrice romantica di quella che è stata considerata la *novità* di Kantor, la presenza del regista-creatore sulla scena, che sarebbe sostanzialmente riferibile a Mickiewicz<sup>48</sup>. Ovviamente, da squisiti *romantici*, sia Grotowski sia Kantor erano maestri della mescolanza del sublime e del grottesco, consapevoli ambedue che l'arte moderna non consentisse apoteosi senza derisione.

Tuttavia, se gli spettacoli di Kantor – analogamente ad *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski – partono con personaggi che (come scriveva Cesare Garboli per quest'ultimo spettacolo) tornano in vita «a fatica» o «sono chiamat[i] a vivere per la prima volta»<sup>49</sup>, nella Trilogia del Teatro della Morte, il regista diviene inevitabilmente, di fronte a essi, un autentico sciamano evocatore. Peraltro, fra Grotowski e Kantor, la divergenza stava non solo nel recupero, da parte di quest'ultimo, di una certa dimensione dell'illusione (la tendenza che abbiamo visto immediatamente captata e rilanciata con sollievo, ma relativa percezione della sua originalità, da certa critica), bensì ancor più nell'individualismo o, meglio, nel *personalismo* su cui si fondava il suo teatro, in controtendenza rispetto alle aperture *sociali* implicite o esplicite nelle pratiche dell'avanguardia dominante sino a quel momento. La storia per Kantor si esemplificava nel tavolo da macelleria di cui ha parlato Hegel; né il Living, né Grotowski, né Barba, né Brook, in merito, erano stati più ottimisti nella diagnosi del sadismo e della bestialità umana, ma – con declinazioni differenti (persino il Grotowski di *Akropolis* e del *Principe costante*) – avevano coltivato qualche forma di utopia, di perseguimento d'una totalità sociale o, al limite, d'una indivi-

*Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, n. 22, pp. 11, 27).

<sup>45</sup> K. Puzyna, *Grotowski e il dramma romantico*, in C. Pollastrelli (a cura di), «Dialogo». *Il teatro in Polonia*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 64.

<sup>46</sup> C. Czerni, *Oggetti teatrali*, cit., p. 50.

<sup>47</sup> Magari non scritti in corsivo come il titolo del dramma di Mickiewicz, per cui cfr. la nota 44.

<sup>48</sup> Cfr. L. Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in «Teatro e Storia», 2000, n. 22, pp. 54 sgg., 67. Cfr. anche, nello stesso numero: M. Fabbri, *Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito*, cit., p. 16; A. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di letteratura slava al Collège de France, 4 aprile 1843*, pp. 38 sgg.

<sup>49</sup> C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. 150.

dualità redentrica o, altrimenti, aspirante attraverso l'*acting* a una verticalità, che in genere trascendeva l'esperienza o la memoria personale, per attingere l'archetipo.

Peraltro, soprattutto questo tipo di ricerca si era ripercosso sull'organizzazione medesima dei loro gruppi come micro e neo-società alternative e sullo stesso lavoro con gli attori largamente fondato sull'improvvisazione. «Nel mio teatro – diceva invece Kantor – gli attori non sono supermarionette, sono coloro che attraverso corpo, carattere, modo di essere specifici, veicolano ciò che voglio esprimere. L'attore è colui che esprime, secondo un canone artistico, le idee del regista»<sup>50</sup>. Non a caso, egli usava gli attori come materiali, anche se, in privato, costoro confidavano che il regista (con il quale avevano un particolare rapporto umano) s'impegnava spesso a spiegare loro la pregnanza evocativa delle proprie visioni.

Denis Bablet conferma che, in Kantor, la messinscena è provocazione di un processo che mira sostanzialmente a instaurare un *gioco*; che c'è il rifiuto dell'interpretazione come dell'illustrazione di un testo, il quale è tuttavia un *materiale* o meglio un «compagno» del *gioco* del regista («*Je ne joue pas Witkiewicz, je joue avec*»); che l'attore non imita e non illude, ma resta se stesso e interviene quindi con la sua concreta presenza nelle situazioni create da un regista-artista, che non crede né alla creazione collettiva né all'improvvisazione, ma (con i dadaisti e Duchamp) sia al caso sia alla «decisione» della creazione di un'opera, intesi come annessione di realtà e di oggetti che vanno stranati<sup>51</sup>. Si comprende che Kantor tenesse soprattutto a essere considerato *pittore* e, davvero in questo spirito *singolare*, affrontasse anche la creazione scenica<sup>52</sup>.

Somiglianze e differenze, alla fine, hanno indubbiamente una loro necessità esetica, ma, sulla lunga prospettiva storica, a questi livelli espressivi, finiscono per ricomporsi: nella ristrutturazione globale del mondo che si andava configurando alla fine del Novecento, Kantor, ponendo centrale il tabù della Morte, Grotowski, facendo appello all'*uomo totale*, hanno dimostrato – da punti di vista opposti – quello che, per vie diverse, si poteva ricavare dalle istanze tutt'altro che esaurite delle avanguardie dei primi trent'anni del Novecento e la proficua dilatazione o sconfinatezza di quell'ambito dell'arte che si definisce *teatro* ovvero la sua inusitata capienza di estreme istanze umane.

<sup>50</sup> F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 91.

<sup>51</sup> D. Bablet, *Lo spettacolo e i suoi complici*, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 26 sgg.

<sup>52</sup> Cfr. F.D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, cit., p. 38. Certo, come mi dichiarò in un'intervista del 1986, a Kantor premeva solo «la crescita della totalità dell'arte», impegnandosi per essa «fino al rischio esistenziale» (F. Perrelli, *La totalità dell'arte*, in «Sipario», luglio-agosto 1986, nn. 458-459, pp. 89-90).