

“ L'avevo visto già una volta, nel '78, per quello che fu forse uno dei più grandi eventi teatrali del Novecento. Lui era un genio, e mi ero convinto che l'incontro non poteva non accadere: ed ecco che una mattinata dell'89 capitò che venni convocato...”

L'incontro con Tadeusz Kantor, genio del teatro, è stato a tal punto cruciale nella mia storia di teatrante e nel mio personale cammino, che ho finito per convincermi che l'incontro non poteva non accadere. Sicuramente non sono il solo ad avere questa convinzione e, come altri che la nutrono, pecco anch'io di narcisismo, ma non posso impedirmelo. La prima volta che assistetti al capolavoro del maestro polacco, *La classe morta*, era il tardo autunno, o il primo inverno dell'anno 1978.

Non ho nessun appiglio per determinare la data precisa e del resto l'emozione dell'evento supera di gran lunga ogni esigenza di precisione. Volevo assolutamente vedere quella rappresentazione perché alcuni amici che vi avevano assistito avevano vellicato la mia vanità dicendomi che, mentre guardavano lo spettacolo, avevano pensato tutto il tempo a me e alle mie smanie ebraico-orientali e slave. Con un po' di fortuna e l'aiuto di qualche conoscente riuscii a trovare un biglietto, non era facile, si era già sparsa la voce dell'eccellenza dell'evento. Nei giorni successivi ci furono persino problemi di ordine pubblico perché la fila degli spettatori che anelavano ad entrare si snodava per parecchie vie intorno al teatro e ci furono dei tafferugli. Intervenne persino la polizia. Sì! Talora quando il teatro ospita un autentico genio, un pubblico colto può comportarsi come un gruppo di scalmanati fans di una rockstar. Francamente teatro era una parola grossa per la sala del CRT in via Ulisse Dini. Si trattava di uno stanzone, sprovvisto degli attuali requisiti di sicurezza, in cui, in qualche modo, era stata sistemata una gradinata. Non so quanti posti regolamentari ospitasse allora la sala di via Dini, ma a giudicare dalla densità umana presente quella sera dovevamo essere almeno il doppio degli spettatori consentiti. Io riuscii a sistemarmi in prima fila rispetto allo spazio dell'azione. Non c'era un palcoscenico all'italiana e neppure un palcoscenico vero e proprio. Eravamo separati dagli «attori» da una corda, se non ricordo male, questi ultimi erano già in scena, seduti nei loro banchi, i banchi della classe morta che costituivano la scenografia insieme ad alcuni oggetti, a qualche macchina meccanica, a dei libri vecchi e ad un gruppo di manichini quasi tutti raffiguranti dei bambini. Su un lato, in piedi, una figura abbigliata di nero con il viso lungo, alla Totò, gli occhi mobilissimi, osservava la scena gettando a tratti lo sguardo verso la postazione dei tecnici di suono e luci. A differenza degli altri non era truccato. Non era dato capire se fosse una specie di attore o una sorta di demurgo che aveva attirato in quel luogo «attori» spettatori e manichini. Quella indefinibile presenza, a metà fra un personaggio ed un cerimoniere, era lui Tadeusz Kantor, creatore e regista dell'opera che. Contro ogni convenzione o grammatica, l'autore stava in scena insieme alla sua creazione, non perché fosse un interprete (accade a molti registi e drammaturghi di essere anche attori), ma proprio perché regista. Era l'uovo di Colombo, un'autentica rivoluzione che mandava all'aria secoli di divisione dei ruoli, di idee preconstituite. Kantor intendeva la propria presenza in scena come piena assunzione di responsabilità di fronte agli spettatori e nei confronti dell'opera d'arte stessa. Quando le luci di sala si spensero ed il brusio del pubblico andò scemando, Kantor dette un'ultima occhiata verso la postazione dei tecnici, quindi fece un gesto furtivo con la mano che teneva ad altezza del viso. Da quel momento in poi condivisi con le altre persone che gremivano il piccolo spazio «rubato» ad un complesso scolastico sito in un brutto quartiere della periferia milanese l'esperienza di assistere a quello che secondo non pochi critici ed addetti ai lavori è forse stato il più grande evento teatrale del Novecento. Ma quando anche si voglia dubitare di un giudizio così definitivo, *La classe morta* rimane fuor di dubbio uno dei grandi capolavori del secolo appena trascorso.

Come si può dar conto con le parole di un'opera d'arte che è insieme gesto scenico e sintesi figurativa, performance e composizione ritmico-musicale, pièce teatrale e rito, evento che coniuga memoria e pathos, commozione e sberleffo, senza mai abbandonare la tessitura grottesca? Kantor definiva il suo teatro il Teatro della Morte e il proprio stile «il costruttivismo delle emozioni», ma nessuno che non abbia avuto l'opportunità di essere stato presente al dipanarsi di uno dei capolavori kantoriani potrà mai riuscire ad immaginarne l'essenza. Al principio gli allievi immobili di quella classe, dalla staticità passarono al movimento assumendo la postura dei bambini che domanda-

Il regista polacco Tadeusz Kantor

Il mio canto per Kantor



in sintesi

punto cruciale nella storia di chi scrive che ha finito per convincermi che non poteva non accadere. Fu nell'89, quando il Maestro Tadeusz Kantor cercava qualcuno che cantasse un canto «che esprima tutta la tragedia del popolo ebraico nella Shoà». Lui parlava un elegante francese con un forte accento polacco e quell'incontro dovette cambiare per sempre la mia vita. Sì, perché Kantor - nato nel 1915 a Wielopole, voidovato di Cracovia, spirito ribelle, indipendente, risolutamente anticonformista - come scrive Denis Bablet, «è uno dei rari artisti contemporanei al cui proposito si può parlare di avanguardia senza che il termine appaia adulterato o strapazzato». E forse non è il caso se colui che viene definito il demiurgo del «teatro della morte» ebbe anche a dire: «Il teatro è un luogo dove le leggi dell'arte si incontrano con la casualità della vita».

Moni Ovadia

semita, fatto non infrequente fra gli ebrei convertiti di quel tempo. Ho sempre ritenuto che, attraverso il magistero di Schulz, Tadeusz Kantor abbia ritrovato la sua origine ebraica e abbia profuso nella sua arte, con un intuito e profondità sconcertanti, l'*humus* del mitico ebraismo polacco, al punto che il suo teatro può essere, in certa misura, messo in risonanza con l'eredità della tradizione yiddish. L'attore desunto dal manichino schulziano ha spazzato via dallo spazio scenico tutta la crusca dell'attore casta. L'attore kantoriano indossa il ruolo, non lo interpreta e ciò annienta ogni forma di compiacimento critico-giudicativo. E così come libera il teatro dal totem attore, Kantor lo libera dalla tirannia del testo. Avendo lavorato a lungo come scenografo dei più grandi registi polacchi, conosceva a menadito il teatro classico e, soprattutto, ne conosceva i vizi. Riferendosi a certo teatro paludato, che ancora oggi si ritiene arrogantemente il solo vero teatro, era solito dire: «Io metto in scena il teatro della morte, quei signori mettono in scena la morte del teatro». Un critico francese nel corso di una conferenza stampa chiese a Kantor: «Maestro, come mai lei ama mettere in scena Witkiewicz?». Kantor rispose con un *calembour* intraducibile nella lingua italiana: «Moi je joue pas Witkiewicz, moi je joue avec, non metto in scena Witkiewicz, io ci gioco insieme». Con quel *calembour* Kantor intendeva dire che lui manipolava il testo con libertà e si assumeva artisticamente la responsabilità, sottraendo finalmente al testo letterario il suo carattere intimidatorio. La scena kantoriana si configura come lo spazio in cui, anarchicamente, con pari dignità, convivono tutti gli «attori»: regista, interpreti, macchine, manichini, scenogra-

fi, luci, costumi, musica, rumori... Ho voluto schizzare molto sommariamente alcuni elementi della creazione kantoriana, non per assumermi il ruolo del critico, quanto per spiegare alcune ragioni dell'influenza di quell'incontro sulla mia personale avventura, per raccontare come una sola rappresentazione abbia potuto farmi sentire che, nello spazio-tempo della scena teatrale, c'era posto anche per la mia piccola tenda di viandante nell'esilio. Il mio esordio in teatro avvenne proprio grazie a Kantor, complici alcuni attori italiani che lavoravano in *Wielopole Wielopole*, la sua grande creazione successiva alla *Classe morta*. Non avevo mai fatto teatro anche se da anni calco le scene come folksinger ed entertainer. Ma i kantoriani mi convinsero a sgambettare sulla scena, spiegandomi che il maestro aveva mostrato come per fare teatro non ci fosse necessariamente bisogno di attori, se ne poteva persino fare a meno. Il Cricot 2, la compagnia di Kantor era composta da pittori, scultori, artisti concettuali, grafici, una pianista, due gemelli tagliatori di diamanti, un amministratore di compagnia, un pompiere, un taxista e forse, del tutto per caso, da un paio di attori professionisti. La mia prima esperienza teatrale fu breve, ma molto galvanizzante e inoltre, frequentando assiduamente i suoi collaboratori, ebbi l'opportunità di vedere più volte gli spettacoli di Kantor. A quel tempo conobbi il maestro, anche se molto superficialmente. Il destino, dal canto suo, lavorava per me, con la sua tipica vocazione dilatoria. Correva l'anno 1989. Kantor era stato invitato a produrre il suo nuovo *Grand Spectacle* a Milano. L'ente produttore era il CRTArtificio, diretto da Franco Laera, che già da qualche anno aveva legato

al Cricot2 la sua attività e che, in futuro, sarebbe divenuto anche il mio produttore per oltre dodici anni. Una mattina ricevetti una telefonata da Ludka Ryba, traduttrice di Kantor, conoscevo Ludka da alcuni anni, negli ultimi tempi era stata cooptata nel Cricot anche come attrice. Ludka mi spiegò brevemente: «Il signor Kantor sta cercando una canzone del repertorio yiddish, qualcosa di speciale legato all'Olocausto». Io, inopinatamente, passavo anche allora per il grande specialista di quel repertorio. Prendemmo appuntamento per la mattina successiva. Quando arrivai a Palazzo Reale, dove erano stati messi a disposizione dei locali per le prove dello spettacolo, la compagnia era in pausa. Ludka mi venne incontro e mi accompagnò in un grandissimo locale vuoto con un tavolino al centro. Intorno al tavolo c'erano tre sedie ad una era seduto Kantor con il suo classico abito nero che indossava anche in scena, con un cappello a tesa larga, anch'esso nero, e una lunga sciarpa, di lana attorno al collo, ovviamente nera.

Quando mi notò si alzò e mi tese la mano, ci accomodammo al tavolino, io di fronte a Kantor e Ludka di fianco a noi. Intorno, su sedie addossate alla parete, sedevano alcuni «attori» truccati e vestiti. L'atmosfera era surreale. La conversazione si svolse in francese, lingua che Kantor parlava molto elegantemente con un forte accento polacco. Entrò subito in argomento: «cerco un canto che esprima tutta la tragedia del popolo ebraico nella Shoà. Vorrei che fosse cantato da Ludka. Il suo personaggio è quello della «strofinona», chiamiamo così in polacco la serva di infimo rango la quale non solo è sempre a ginocchioni a strofinare pavimenti, ma è reiteratamente oggetto della consumazione di piaceri lubrificanti rapidi e non impegnativi - mi spiegò, e soggiunse - nelle mie intenzioni questo personaggio incarna il pathos di tutte le vittime ebrae del sterminio nazista». Io proposi a Kantor una considerazione: «I maestri del khassidismo sostengono che tanto più una cosa sta in basso in questo mondo, tanto più in alto si trova la sua radice nei cieli e quindi, come se fosse la cosa più naturale del mondo, cantai a voce dispiegata il canto paraliturgico *Ani maamin*, il cui testo è l'atto di fede nella venuta del Messia enunciato dal Maimonide. Spiegai che vi erano numerose testimonianze del fatto che questo canto era cantato dagli ebrei ortodossi (khassidim) mentre venivano condotti al gas. Alla fine del canto l'eco della mia voce rimase sospeso nella grande stanza per qualche istante. Kantor, Ludka e gli altri «attori» truccati, in pausa, tacevano stupefatti. Ruppil il silenzio e domandai: «Vuole ascoltare qualche altra melodia?». Kantor eruppe in un «nooo!» che gli veniva dal cuore.

Mi spiegò che quel canto corrispondeva in pieno al suo più pensiero. Fu... come dire? Amore al primo udito. Mi chiese se avrei potuto insegnare a Ludka quel canto. Mi impegnai a venire ogni mattina, per un paio d'ore, a seguire le prove per guidare «la strofinona» alla giusta interpretazione di quella melodia mistica. Un giorno Kantor, che si arrovelava intorno al clima sonoro della sua ultima creazione, mi chiese se ritenevo possibile eseguire il tema del canto a tempo di marcia. Suggesti di fare un provino con i musicisti della mia compagnia, per verificare concretamente l'effetto della sua idea. Il violinista dell'orchestra, Maurizio Dehò, abbozzò un arrangiamento molto semplice e un pomeriggio la mia orchestra incise, con i limitati mezzi tecnici disponibili, il tema paraliturgico ebraico a tempo di marcia. Allo scopo di aiutare Ludka nell'interpretazione, registrai il canto un paio di volte con la mia voce. La tonalità adatta alla tessitura di Ludka era molto alta per la mia naturale estensione. Lo spasimo dello sforzo a cui mi sottoposi, conferì involontariamente all'esecuzione un clima particolarmente straziante. Tuttavia l'insieme di musica e canto era da ritenersi soddisfacente

nei limiti di un provino. Più tardi, quello stesso giorno Kantor arrivò alle prove e gli sottoponemmo l'incisione nella sala che fungeva da studio di registrazione. Quando l'ascolto fu terminato Kantor prese a saltare per la stanza preso da un entusiasmo infantile. Era felice. Per un'alchimica coincidenza di culture e sensibilità era riuscito ad ottenere proprio ciò che desiderava e che tuttavia non si aspettava in quella misura. Protestai con lui che si trattava solo di una prova, che avremmo fatto di meglio e con maggiore precisione. Non volle ascoltare ragioni, quello che aveva ascoltato coincideva a tal punto con la sua intenzione che l'incisione divenne colonna sonora dello spettacolo, con anche la mia voce che non era prevista. L'atto di fede nella venuta del messia eseguito a tempo di marcia e cantato da una voce fuori registro di-

venne il leitmotiv di *Qui non ci torno più*. Il giorno seguente ruppi la mia naturale ritrosia nei confronti del genio di un maestro e trovai il coraggio di regalare a Kantor una cassetta musicale prodotta con spirito autarchico e con il generoso sostegno di Joe Chalom, un amico improvvisatosi produttore che aveva sborsato un milione e mezzo delle vecchie lire per stampare un migliaio di cassette con libretto nei testi allegati. Il nastroino autarchico conteneva i brani della colonna sonora dello spettacolo di teatro musicale *Dalla Sabbia... dal Tempo* di Mara Cantoni e mio. Si trattava di canzoni del repertorio yiddish e di alcuni brani di musica klezmer. Qualche giorno dopo la fine delle recite milanesi, da qualche città della tournée, Kantor mi scrisse una lettera che cominciava con queste parole: «Caro Moniek, ascolto tutto il giorno e senza interruzione il nastro che mi hai donato. La tua voce mi porta la disperazione necessaria e anche un po' di speranza...». Poi la lettera continuava con la proposta di entrare a far parte della sua compagnia per potere anche rinnovare l'emozione dell'incontro e terminava con un saluto sconvolgente: «Caro amico, a te tutta la mia anima e tutte le mie orecchie». Risposi a Kantor che, in qualsiasi momento avesse avuto bisogno del mio modesto contributo, lo avrei raggiunto in qualsiasi angolo del mondo, ma che avevo un mio piccolo cammino personale da perseguire e pertanto non potevo entrare a far parte del Cricot2. Mi capi, credo, e mantenne nei miei confronti un grande affetto ed una maliziosa stima che manifestava ad ogni incontro. Molti conoscenti comuni mi riferivano che era solito tenere sempre con sé un walkman per ascoltare il mio nastroino e diceva loro con un misto di complicità e ironia: «Moniek recita la parte del povero ebreo, ma a suo modo è geniale». Nei momenti di sfiducia verso me stesso cerco di farmi risuonare nel cuore l'eco di questo pensiero. Non pretesi alcun compenso per il mio lavoro. Essere parte dell'opera d'arte kantoriana era già un soldo straordinario. Il maestro dal canto suo mi donò un magnifico disegno con dedica. Lo tengo appeso nel mio studio vicino al ritratto di un grande rabbino khassidico, ad uno schizzo a matita del volto di Franz Kafka e ad un copia del celebre dagherrotipo con il volto di Karl Marx. Il grande poeta Giovanni Raboni una volta ebbe a dire che forse Tadeusz Kantor è il più grande artista del Novecento perché ha saputo mettere le più profonde intuizioni delle avanguardie al servizio delle emozioni e della memoria. Una simile affermazione può forse suonare azzardata, criticabile, esagerata, ma nei limiti della mia esperienza e dei miei personali sentimenti, mi sento di dividerla pienamente.