

«Una trasgressione delittuosa».
Manichini di cera e teoria della percezione

di Pietro Conte

pietro.conte@unimi.it

Abstract

Referring to Tadeusz Kantor's *Dead class* and the renowned mannequins dragged along the stage by its age-old characters, this essay focuses on the material used to build them, namely wax, investigating its distinctive meaning for aesthetics as a theory of perception.

Non si 'contempla'
una pièce teatrale!

T. Kantor

15 novembre 1975. Tra le claustrofobiche pareti a mattoni nudi dello scantinato della Galleria Krzysztofory di Cracovia, immersa nell'atmosfera cupa di un ambiente privo di finestre, debutta la *Classe morta* di Tadeusz Kantor. Sistemato alla bell'e meglio su sedie modeste, il pubblico resta attonito di fronte a un enigmatico spazio scenico sorprendentemente spoglio, in gran parte occupato da una fila di vecchi banchi di scuola. Parlare di "allestimento" sembra quanto meno pretenzioso, e anche la "quinta", a ben vedere, non è altro che il muro della stanza; a dividere attori e spettatori non rimane poi che una misera corda, ultimo baluardo della tradizionale separazione tra palco e platea. Baluardo fragile, però, e in fondo autocontraddittorio, perché questa fune suggerisce esattamente il contrario di quel che ci si aspetterebbe: demarca un confine che non può né vuole difendere; afferma l'esistenza di una linea divisoria, certo, ma al tempo stesso invita a oltrepassarla; si erge a barriera invalicabile, ma mai sistema di sicurezza fu più semplice da eludere.

Alcuni banchi e una corda per cambiare le sorti del teatro contemporaneo, dunque. Oggetti semplici, banali, quotidiani, impiegati da Kantor proprio in virtù di queste loro caratteristiche apparentemente così poco appetibili. L'intento è chiaro: sfruttare cose note, cose di tutti i giorni, in modo da far loro assumere una piega inattesa, un significato nuovo, insolito e spaesante che si rifletta poi sul senso della rappresentazione complessiva, sul senso dell'arte teatrale stessa. Privare l'oggetto della sua funzione abituale, curvare la sua esistenza fisica in direzione di un valore metafisico – ecco l'obiettivo del regista polacco: «So che devo fare qualcosa con l'oggetto perché cominci a esistere, qualcosa che non ha alcun legame con la sua funzione vitale; sento che c'è bisogno di un rituale, che sia assurdo dal punto di vista della vita, ma capace di attirare l'oggetto nella sfera dell'arte»¹.

La *Classe morta* è questo rituale, questa *séance dramatique*, come suona il sottotitolo dell'opera. Il termine «seduta» rinvia all'idea di un fare, di uno svolgersi, di una processualità, e anche nella sua evidente connotazione psicoanalitica indica un lavoro, e per la precisione un lavoro partecipato: si *assiste* a uno spettacolo, ma si *partecipa* a una seduta. Con la sua manipolazione ritualistica di oggetti oltremodo familiari, Kantor intende quindi sottolineare l'aspetto performativo, autenticamente vitale del teatro, evidenziando come ciò che conta sia restituire alla rappresentazione la sua capacità di coinvolgere chi vi assiste, rendendolo parte integrante e irrinunciabile di uno spettacolo che ha ormai ben poco a che fare col semplice e rassicurante *spectare*.

In quest'ottica, gli oggetti più miseri si rivelano i più adatti al conseguimento di un risultato preciso, l'annullamento di quella distanza

¹ T. Kantor, "Gli imballaggi", in T. Kantor, *Il teatro della morte*, tr. it. di M.G. Gregori, L. Sponzilli, L. Marinelli, G. Costa e P. Valduga, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano 2000, pp. 70-82, qui p. 75. Sulla nozione di "rituale" Kantor torna anche, significativamente, in "Dal reale all'invisibile", in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 180-191, qui p. 181: «In questi procedimenti simili a rituali magici, l'oggetto, divenuto abituale e 'addomesticato' dalla sua utilità quotidiana, scopre improvvisamente un'esistenza autonoma, 'estranea'».

che, come predicava Moritz Geiger, sembrerebbe condizione di possibilità della contemplazione e, quindi, della fruizione genuinamente estetica². Kantor mira precisamente a questo: a far sì che lo spettatore sia impossibilitato a “contemplare” l’opera in maniera distaccata, come qualcosa che avviene *di fronte* a lui, davanti ai suoi occhi, in uno spazio e in un tempo finzionali che in fondo non lo chiamano in causa direttamente. La concezione tradizionale contro cui il regista polacco non si stanca di polemizzare è quella che prevede uno spettatore che guarda, ma non è a sua volta guardato: guarda, ma ciò che vede non lo riguarda. Negando la distanza tra la realtà fisica della sala e dei suoi occupanti e quella peculiare forma di irrealtà (ma su questo termine bisognerà presto ritornare) che prende corpo grazie alla performance attoriale, Kantor vuol fare in modo che spazio iconico e spazio dello spettatore collassino l’uno sull’altro e giungano infine a confondersi, o addirittura a identificarsi.

La scelta di oggetti umili, cui siamo assuefatti a causa di un utilizzo monotono e ripetitivo, serve dunque a farne emergere potenzialità semantiche e stratificazioni simboliche inconsuete, mostrandone aspetti che possono apparire per la prima volta solo in virtù di un atto teatrale autenticamente creativo. Sia per gli attori sia per gli spettatori (termini quanto mai ambigui e per nulla amati da Kantor), lo “spettacolo” dev’essere sempre lo spettacolo delle cose di ogni giorno, lo spettacolo della vita, e non della vita immaginaria dei protagonisti di un testo letterario mimeticamente trasposto sulla scena, ma della propria: a essere coinvolti e chiamati in causa non sono fantomatici “altri”, bensì noi stessi. La feroce polemica di Kantor contro la «falsa paccottiglia delle

² M. Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, tr. it. di P. Conte, a cura di A. Pinotti, Clueb, Bologna 2012, p. 108: «Quando godiamo esteticamente un dipinto, un paesaggio, le fattezze di un uomo, una poesia o una sinfonia, c’è sempre una presa di distanza dell’io rispetto all’oggetto». Sul tema della “distanza” in Geiger sia qui consentito rinviare a P. Conte, “Così vicino, così lontano. Moritz Geiger e il concetto fenomenologico di ‘distanza’”, in A. Pinotti (a cura di), *Il piacere dell’opera*, Unicopli, Milano 2012, pp. 54-62.

scenografie e dei costumi» e contro un teatro ormai ridotto a «luogo di inutilità pubblica»³ affonda qui le sue radici, nella convinzione che autentica arte sia soltanto quella che sa avvicinarsi il più possibile alla frontiera con la vita, «incorporando la realtà fittizia nella realtà della vita»⁴.

Immagine e realtà devono quindi incontrarsi, o meglio: la presunta finzione scenica deve lasciar spazio a una nuova forma di realtà, la realtà teatrale, in cui *nulla* separa chi recita da chi assiste e in cui anzi le parole “recitare” e “assistere” si ritrovano all’improvviso svuotate di ogni significato: «Il dramma è realtà», chiosa lapidariamente Kantor, e «tutto ciò che accade nel dramma è vero e serio. [...] Lo scopo non è creare sulla scena l’illusione (lontana, senza pericolo), ma una realtà concreta quanto la sala»⁵.

Silenzio, ora. Inizia lo “spettacolo”. Quando vede entrare i protagonisti, quando scorge quei vecchi prender posto, lentamente, sui banchi che erano stati i loro (o a voler essere precisi *potrebbero* esser stati i loro), il pubblico si rende conto che ogni distanza tra sé e gli attori è crollata: guardiamo gli altri ma vediamo noi stessi, come riflessi in uno specchio, e quell’aula di scuola diventa allora la nostra aula di scuola, quei libri polverosi sbadatamente poggiati per terra, scritti in una lingua che probabilmente neppure conosciamo, diventano i nostri – sono proprio loro, nonostante tutte le differenze, o forse *grazie* a tutte le differenze. Siamo noi che veniamo interrogati, che sappiamo o non sappiamo rispondere, che alziamo la mano con timidezza o eccessiva insistenza: siamo noi la classe morta. Ce li ricordiamo, quei giorni infantili in cui tutto sembrava senza tempo, perché li abbiamo vissuti anche noi,

³ T. Kantor, “Il teatro indipendente”, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 31-43, qui rispettivamente p. 35 e p. 33. Poco dopo Kantor torna a ribadire lo scopo principale dei suoi lavori: «Condurre l’opera teatrale a quel punto di tensione, che solo un passo separa il dramma dalla vita, l’attore dallo spettatore!» (ivi, p. 42).

⁴ Ivi, p. 35.

⁵ Ivi, pp. 35-36.

perché prima ancora della memoria di *quel* particolare bambino c'è la memoria *del* bambino *tout-court*, una memoria che non ha nomi né cognomi, una memoria mitica – perché «il mitico è il tipico», per dirla con Thomas Mann⁶.

Più che di ricordi si dovrebbe allora parlare di rievocazioni: ciò che più conta non è se anche a noi, un tempo, sono state rivolte quelle precise domande, se anche i nostri banchi avevano quella forma o se le pareti della nostra aula erano fatte anch'esse di mattoni non intonacati; ciò che più conta, invece, è che anche a noi hanno rivolto domande, che anche noi siamo stati seduti su un banco e che anche noi abbiamo avuto la “nostra” aula. Le domande che ora ascoltiamo, i banchi e le pareti che ora vediamo, rievocano in noi le domande che ci sono state poste, i banchi su cui eravamo seduti e le pareti su cui sostava il nostro sguardo nei momenti di distrazione. Poco importa se ce li ricordiamo esattamente, poco importa se sapremmo riformulare il quesito cui non riuscivamo a dare risposta o se saremmo ancora in grado di dire di che colore fossero i nostri banchi, le nostre sedie, le nostre pareti; fondamentale è invece il fatto che la particolare domanda, il particolare banco, le particolari pareti che Kantor ci mostra fanno assolvere funzione di *immagini*, cioè di strutture di rinvio che possono rendere presente – rappresentandolo, ripresentandolo – ciò che presente non è più.

Il potere analogico dell'immagine, il suo specifico *come se*, risiede nella capacità di presentificare, di evocare, di rendere presente l'assente; e l'assente, in questo caso, siamo noi stessi, i bambini di quella classe che è ormai morta e che solo in quanto tale può essere propriamente rievocata. Lo ha ben visto Jean-Pierre Vernant, riflettendo sulla nozione di “presentificazione” e affermando che la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti

⁶ T. Mann, “Giuseppe e i suoi fratelli. Una conferenza”, tr. it. di F. Cambi, in Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, tr. it. di B. Arzeni rivista da E. Borseghini, a cura di F. Cambi, Mondadori, Milano 2000, vol. 2, pp. 1465-1483, qui p. 1468.

esige, per potersi effettuare, che si disponga di una ‘presa’ sulla persona [...], di mezzi d’azione su di essa. In assenza della persona, si opera attraverso la mediazione di ‘sostituti’ o ‘equivalenti’ che la rendono presente quaggiù sotto una forma concretamente manipolabile, anche quando essa ha definitivamente cessato di esservi [...]. Senza assomigliargli, l’equivalente può rappresentare qualcuno, prendere il suo posto nel gioco degli scambi sociali. Lo fa non in virtù della somiglianza con l’aspetto esteriore della persona (come nel caso del ritratto), ma attraverso una comunanza di ‘valore’.⁷

È necessario «disporre» di una presa sulla persona, trovare cioè un «dispositivo» che consenta – in virtù di una certa «comunanza di ‘valore’» – di evocare l’assente, rendendolo presente. Di evocare il morto, rendendolo vivo. Ed ecco allora che la classe si svuota, gli attempati alunni scompaiono chissà dove per poi rientrare dal buio del dietro le quinte e riemergere dalle profondità di una memoria che quasi non sapevano più loro, che quasi non sapevamo più nostra:

Tutti portano dei bambini come piccoli cadaveri... alcuni dondolano inerti, aggrappati con un gesto disperato, sospesi, trascinati come se fossero il rimorso della coscienza, accartocciati ai piedi degli attori, come se si abbarbicassero a quegli esemplari che hanno subito una metamorfosi... creature umane che esibiscono senza vergogna i segreti del loro passato... con le escrescenze della loro infanzia.⁸ (figura 1)

È la prima apparizione dei celebri manichini della *Classe morta*, «bio-oggetti» secondo la definizione kantoriana, dispositivi di evocazione resi tali dal loro carattere ambiguo, dalla loro apparente paradossalità: né oggetti né soggetti, eppure, misteriosamente, gli uni e gli altri insieme. I fantocci che rappresentano – rendendoli presenti – i bambini di un tempo, «sembrano in simbiosi con questi vecchi dagli abiti consunti da funerale, e non sono altro che questi stessi vecchi allo stato larvale, depositi di ricordi del periodo dell’infanzia»⁹.

⁷ J.-P. Vernant, *Figure, idoli, maschere*, tr. it. di A. Zangara, il Saggiatore, Milano 2001, pp. 64-65.

⁸ T. Kantor, “La classe morta”, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 220-230, qui p. 224.

⁹ Ivi, p. 232.



Figura 1 – T. Kantor, *La classe morta*, ingresso e processione dei «bio-oggetti».

Più che accompagnare i rispettivi *alter ego*, Kantor vuole che i manichini «facciano corpo»¹⁰ con loro, e l'espressione va intesa in senso letterale: vecchi e giovani, fantocci e persone in carne e ossa danno vita a un'unità che rende impossibile distinguere e separare gli uni dalle altre. Decisivo è il fatto che i manichini diano l'impressione di essere «escrescenze parassitarie e ipertrofiche»¹¹ degli esseri umani: gli attori non si limitano a *trasportare* i bambini, ma *sono* essi stessi questi bambini. La posta in gioco è alta, perché a essere chiamata in causa è qui un'immagine che in nulla si distingue dal proprio referente: non un doppio, non un "altro", ma addirittura lo "stesso". I manichini sono «una specie di prolungamento immateriale, qualcosa come un organo complementare dell'attore, che ne era il 'proprietario'»¹²: bio-oggetti, appunto, espressione ossimorica che rende evidente la volontà di fondere insieme due sfere incongruenti, quella della realtà cosale, inorgani-

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² T. Kantor, "Il teatro della morte", in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 211-220, qui p. 215.

ca, e quella della realtà biologica, organica¹³. Gli attori diventano allora gli organi dei fantocci, col risultato che non si tratta più di distinguere tra chi trasporta e chi viene trasportato, ma di capire che una simile distinzione è ormai in linea di principio impossibile¹⁴, perché i manichini non *somigliano* agli uomini, ma *si identificano* con essi: la nozione di somiglianza cede il passo a quella di identità.

Alla fine dei conti, dunque, ci si ritrova inevitabilmente a chiedersi chi siano davvero i manichini: «Chi sono i più concreti, i più reali, i più vivi»¹⁵, loro o gli esseri umani? Non può infatti sfuggire che anche gli attori, una volta fusi insieme alle loro controparti artificiali, iniziano a muoversi in maniera palesemente meccanica, ripetendo gesti convulsi e monotone azioni come per effetto di una costrizione, di una necessità cui soggiacciono più le marionette che gli esseri viventi. A supporto di questa tesi c'è anche l'analisi kantoriana di uno dei personaggi principali della *Classe morta*, la prostituta sonnambula che da bambina «faceva finta di essere un manichino in vetrina»¹⁶ e ora, divenuta adulta, si è trasformata in un manichino vero e proprio che calca il palcoscenico del teatro oppure – ma nell'ottica del regista polacco è in fondo lo stesso – quello della vita. A suffragare la tesi di una paradossale identità tra oggetto e persona c'è poi soprattutto il fatto che, secondo Kantor, l'attore stesso, l'attore in carne e ossa, «ci assomiglia perfettamente ed è al tempo stesso infinitamente estraneo, al di là di una barriera in-

¹³ Si veda a riguardo T. Kantor, “Il meraviglioso della realtà”, in T. Kantor, *Wielopole-Wielopole*, tr. it. di L. Marinelli, Ubulibri, Milano 1981, pp. 136-152.

¹⁴ Come sottolineato da Chiara Cappelletto, «l'attore di Kantor porta dunque in scena, attaccato al suo stesso corpo, non una sua replica ma la protesi, memoriale e sensibile, di ciò che è stato e di ciò che potrebbe essere: una sua possibile forma di esistenza. Non il doppio di se stesso, quanto piuttosto la propria parte costitutivamente mancante» (C. Cappelletto, “Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo”, in *Locus Solus. Giocattoli*, a cura di A. Violi, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 107-139, qui p. 132).

¹⁵ D. Bablet, “Lo spettacolo e i suoi complici”, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 11-30, qui p. 30.

¹⁶ T. Kantor, “La classe morta”, cit., p. 226.

valicabile»¹⁷. E questo è ciò che accomuna, nonostante le apparenze, attore e cadavere: entrambi sono come noi, sono la nostra perfetta immagine, eppure in questa immagine così vicina si cela il rinvio a una distanza incommensurabilmente lontana, a una differenza incolmabile – a quella distanza, a quella differenza che è condizione di possibilità dell’immagine stessa¹⁸.

Alla base del «teatro della morte» c’è una convinzione ribadita a più riprese come un autentico *leitmotiv*: «Il concetto di vita non può essere reintrodotta nell’arte che attraverso l’assenza di vita»¹⁹. Se è vero che nella poetica kantoriana del bio-oggetto «l’attore è ciò che l’oggetto fa di lui, cioè un oggetto»²⁰, è vero anche il contrario, vale a dire che l’oggetto – in questo caso il manichino – è ciò che l’attore fa di esso, cioè un soggetto. Impacciato anche materialmente dalla presenza del manichino, l’attore è costretto a movimenti innaturali e meccanici che lo fanno assomigliare a un automa; il manichino, invece, ottiene dalla simbiosi col suo “portatore” la caratteristica che ancora gli mancava, la mobilità. Il vivente si muta all’improvviso nell’inanimato, mentre l’inanimato acquisisce d’un tratto le caratteristiche del vivente: *unheimlich*, per dirla con Freud e prima ancora con Jentsch, che in un famoso saggio aveva rimarcato come «la pura arte eviti in giusta misura l’assoluta e completa imitazione della natura e dell’essere vivente, ben sapendo che in alcuni può facilmente insorgere disagio»²¹. Questa sgradevole sensazione

¹⁷ Ivi p. 237.

¹⁸ Sull’analogia costitutiva tra morte e immagine si veda H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Carocci, Roma 2011, pp. 173-225.

¹⁹ T. Kantor, “Il teatro della morte”, cit., p. 214.

²⁰ M. Romanska, “Playing with the Void. Dance Macabre of Object and Subject in the bio-objects of Kantor’s *Theater of Death*”, *Analecta Husserliana*, 81, 2004, pp. 269-287, in part. p. 272. E poco più avanti: «Ridotto a oggetto, l’attore è un corpo senza coscienza: si approssima alla condizione del cadavere, alla condizione della morte» (p. 278).

²¹ E. Jentsch, “Sulla psicologia dell’Unheimliche”, tr. it. di G. Goggi, in R. Cesarani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri-Listri, Pisa 1983, pp. 399-410, qui p. 405.

è riconducibile a una «mancanza di orientamento»²² che rende impossibile decidere se ci si trovi di fronte a un oggetto o a una persona vera, causando uno spaesamento e insinuando il dubbio «che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, che un oggetto privo di vita non sia per caso animato»²³.

Il riferimento a Jentsch e a Freud è tutt'altro che peregrino. Il primo aveva posto l'accento sul fatto che l'effetto *unheimlich* insorgerà con tanta maggior forza e rapidità «quanto più conforme al vero è la copia», l'immagine, mentre il secondo, a mo' di corollario, aveva proposto l'esempio delle figure di cera, che rientrano a pieno titolo nella casistica del perturbante in virtù della loro capacità di estendere il territorio della rappresentazione fino a renderlo virtualmente indistinguibile da quello della realtà: «Spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato, e via di questo passo»²⁴. Nulla di più adatto per chi, come Kantor, mira ad abbattere gli steccati che dividono la realtà della vita dalla (presunta) irrealtà della rappresentazione teatrale.

È appunto in quest'ottica complessiva che si spiega come mai il regista polacco, per realizzare i suoi manichini, abbia fatto ricorso a un materiale tanto insolito come la cera. La scelta è legata in primo luogo alla concezione kantoriana della natura potenzialmente enigmatica di qualunque oggetto, in particolare se «di rango inferiore»²⁵:

²² Ivi, p. 399.

²³ Ivi, p. 405.

²⁴ S. Freud, "Il perturbante", tr. it. di S. Daniele, in S. Freud, *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977, vol. 9, pp. 81-114.

²⁵ L'espressione ricorre più volte nei testi kantoriani, ad esempio ne "Gli imballaggi", cit., p. 75 e in "Dal reale all'invisibile", cit., p. 181.

Solo la realtà più triviale, gli oggetti più modesti e disprezzati sono capaci di rivelare in un'opera d'arte il loro carattere specifico di oggetti. Manichini e statue di cera sono sempre esistiti, ma come tenuti a distanza, ai margini della cultura consacrata, sulle bancarelle dei mercati, nelle baracche ambigue dei giocolieri, lontano dagli splendidi templi dell'arte, guardati come curiosità disprezzabili, buone soltanto per soddisfare i gusti del volgo. Ma *proprio per questo* sono loro – molto più degli accademici esemplari da museo – che possono, il tempo di un rapido sguardo, sollevare un lembo di velo.²⁶

Parole che richiamano alla mente Julius von Schlosser e la sua pionieristica *Storia del ritratto in cera*, in cui si ripercorrevano – da un punto di vista tanto storico quanto teorico – le vicende di «un settore artistico che oggigiorno viene praticamente escluso dall'ambito dell'arte' come *noi* la intendiamo – cioè come pregevole espressione formale della personalità e delle sue capacità tecniche – e confinato ai baracconi delle fiere, alle botteghe dei barbieri e alle sartorie»²⁷. La grandezza dell'opera schlosseriana, pubblicata nel 1911, stava innanzitutto nel coraggio del suo autore: uno degli storici dell'arte più affermati, erede della luminosa tradizione della Scuola di Vienna e suo esponente di spicco, decideva di occuparsi di ceroplastica, affrontando un tema che pare avere a che fare più con la storia dell'artigianato che con quella dell'arte. Ma la vista di Schlosser era abbastanza esercitata e acuta per cogliere le straordinarie potenzialità di un materiale negletto come la cera, potenzialità che erano già emerse nel corso dei secoli e sembravano ormai – ma su questo punto lo storico dell'arte si sbagliava²⁸ – definitivamente esaurite.

È da una concezione per molti versi analoga che Kantor prende le mosse, cercando di restituire linfa vitale a oggetti del rango più basso, oggetti su cui pende una più o meno esplicita condanna estetica, ma

²⁶ T. Kantor, "Il teatro della morte", cit., p. 216 [c.n.].

²⁷ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, a cura di P. Conte, con un saggio introduttivo di G. Didi-Huberman, Quodlibet, Macerata 2011, p. 34.

²⁸ Schlosser, per esempio, non ebbe modo di conoscere Medardo Rosso, né poté assistere – per ovvie ragioni cronologiche – all'intenso *revival* cui la ceroplastica è andata incontro, nell'arte cosiddetta "elevata", da almeno quarant'anni a questa parte.

che proprio in virtù di tale condanna ben si prestano a ridisegnare i confini, solo apparentemente stabili, tra ciò che è considerato artistico e ciò che non lo è. Dietro il loro impiego si cela quindi la teorizzazione di una nuova forma d'arte, di un nuovo teatro in cui non ci sia più traccia di finzione e in cui la distanza tra arte e vita risulti di fatto annullata.

Si giunge qui, toccando la questione dell'indiscernibilità tra immagine e realtà, al secondo motivo fondamentale alla base dell'utilizzo kantoriano della cera, materiale che consente la massima aderenza al modello e che possiede «una *viscosità*, una sorta di *attività* o di potere intrinseco che è un potere di metamorfismo, di polimorfismo, di insensibilità alla contraddizione (in particolare alla contraddizione astratta tra *forma* e *informe*)»²⁹. La cera si dimostra sostanza ideale per costringere l'osservatore a dubitare della possibilità di individuare con certezza una benché minima differenza tra apparenza e realtà: con il loro provocatorio iperrealismo e quell'incarnato così simile al vero, i fantocci kantoriani vogliono mettere in crisi il concetto stesso di “rappresentazione” e insinuare il sospetto che l'immagine non sia *soltanto* un'immagine, una cosa, un mero oggetto, ma che con essa in qualche modo ne vada della vita stessa del modello, dell'originale. O addirittura – e ancor peggio – che l'immagine *sia* il modello, e che non esista alcun fantomatico originale dietro o al di là di essa. L'immagine si identifica allora con la persona, intendendo con quest'ultimo termine tanto l'“attore” cui il manichino è associato quanto lo “spettatore” che si vede direttamente coinvolto nella rappresentazione stessa (figura 2).

²⁹ G. Didi-Huberman, “Viscosità e sopravvivenze. La storia dell'arte alla prova del materiale”, tr. it. di M. Cardelli, in J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., pp. 7-30, qui p. 10.

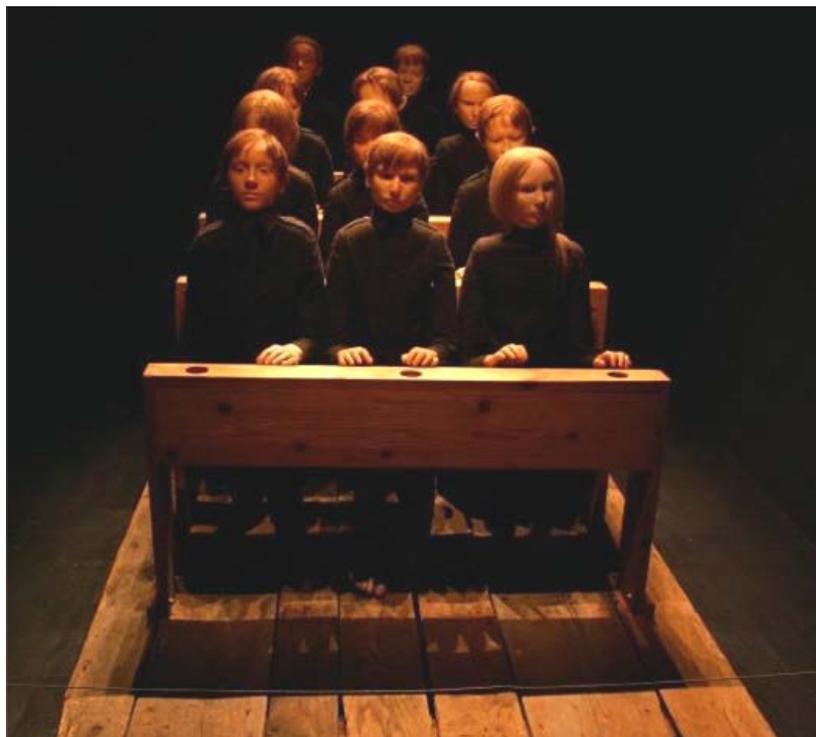


Figura 2 – I manichini della *Classe morta*.

Ci si ritrova insomma a fare i conti con quella «indecisione di confini fra l'artistico e il vitale» di cui parlava un altro grande teorico del teatro di formazione fenomenologica, Ortega y Gasset³⁰. E già Schlosser, del resto, si era espresso in termini analoghi: «Che l'opera d'arte, e in particolare il ritratto, sia dotata di vita, è una delle convinzioni più primitive con cui gli spettatori ingenui cercano di raccapezzarsi di fronte alla creazione artistica»³¹. Se in quell'«ingenui» è certamente lecito vedere il sogno (o se si preferisce l'ansia) di fare della cultura e del progresso scientifico un potente farmaco contro l'irrazionalità delle risposte emotive, per Kantor vale esattamente il contrario: lo spettatore deve tornare letteralmente *ingenuus*, deve cioè riacquistare la capacità di essere “naturale”, libero dalle consuetudini e dalle convinzioni che lo

³⁰ J. Ortega y Gasset, “Meditazioni sulla cornice”, tr. it. di C. Bo, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 218-228, qui p. 225.

³¹ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 41.

vogliono passivo osservatore di un'opera che al massimo può fungere da diversivo rispetto alla serietà della realtà vera, della realtà di tutti i giorni. I manichini kantoriani servono proprio a questo, a dar corpo all'idea che quella teatrale debba rivelarsi una realtà a tutti gli effetti, per nulla separata dalla dimensione spazio-temporale dell'esistenza quotidiana.

Sotto le sembianze dimesse di quei bambini di cera si cela quindi un vero e proprio programma teorico, incentrato sulla ferma volontà di abbattere le barriere che separano la "realtà" della vita dalla "irrealtà" dell'immagine:

I manichini hanno l'odore del peccato – di una trasgressione delittuosa. L'esistenza di queste creature foggiate a immagine dell'uomo in modo quasi sacrilego e clandestino, frutto di procedimenti eretici, porta il segno dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del processo umano, l'impronta del crimine e le stigmate della morte come fonte di conoscenza. L'impressione confusa, inspiegabile, che la morte e il nulla liberino il loro messaggio inquietante attraverso una creatura che manifesta illusoriamente i caratteri della vita, benché sia priva di coscienza e di destino – è questo che provoca in noi quella sensazione di trasgressione, a un tempo rifiuto e attrazione. Proibizione e fascino.³²

La «trasgressione delittuosa» di cui si macchiano i manichini di cera chiama in causa l'estetica tanto come teoria dell'arte quanto come teoria della percezione. Sul primo versante, il problema è evidente: Kantor rivendica valore artistico – *supremamente* artistico – a manufatti solitamente annoverati tra i prodotti più banali (per non dire squallidi) di un artigianato ridotto a pedissequa imitazione del reale. È l'annosa questione del calco, della riproduzione meccanica del reale che pare inficiare – basti pensare alle inesauste diatribe sull'opportunità o meno di considerare quello fotografico come un genuino atto creativo – ogni pretesa di artisticità. Come già notava Schlosser, però, le critiche alla ceroplastica «non possono muovere dall'idea' astratta, dall'oggetto dell'arte, ma solo dal soggetto artistico, non da generiche considerazio-

³² T. Kantor, "Il teatro della morte", cit., p. 215.

ni sul ‘genere’, ma solo dal caso singolo»³³: a sminuire il valore di un’opera non può, non deve essere il semplice impiego di un materiale, bensì il *modo* in cui questo materiale viene impiegato. La cera può certamente essere asservita a un paradigma copiativo che fa del virtuosismo mimetico spinto fino all’estremo delle sue possibilità il proprio obiettivo finale, ma l’iperrealismo che essa consente – questo il punto decisivo – non è affatto *necessariamente* anti-artistico. Anche i manichini di Kantor fanno del materiale con cui li si è costruiti il proprio punto di forza, ma il loro “eccesso” di mimesi è funzionale alla trasmissione di un programma teorico che mira a contestare radicalmente la presunta, pacifica separazione tra mondo dell’arte e mondo della vita. In questo caso, dunque, l’imitazione si fa somma espressione.

Dal secondo punto di vista, quello dell’estetica come teoria della percezione, la cera fa problema perché trasgredisce nuovamente un confine apparentemente ben delineato, quello tra oggetto (reale) e immagine (irreale). Come mostrato da Husserl in pagine memorabili dedicate alla complessa distinzione tra percezione e coscienza d’immagine, perché si dia coscienza percettiva è necessario non solo che un oggetto appaia «in carne e ossa»³⁴, ma anche che sia creduto vero. Nella coscienza d’immagine, invece, appare sì un oggetto, ma quest’oggetto non è il rappresentato, bensì una sua immagine, un suo rappresentante, uno *Stell-Vertreter* – qualcosa che “prende il posto” di qualcos’altro. La rappresentazione figurale si caratterizza quindi per una «mediatezza»³⁵ totalmente assente nella rappresentazione percet-

³³ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cit., p. 186.

³⁴ E. Husserl, “Lebendigkeit und Angemessenheit in der Vergegenwärtigung; Leer-gegenwärtigung. Inneres Bewusstsein, innere Reflexion. Prägnanter Begriff der Reproduktion”, in *Husserliana. Edmund Husserls Gesammelte Werke*, auf Grund des Nachlasses veröffentlicht in Gemeinschaft mit dem Husserl-Archiv an der Universität Köln vom Husserl-Archiv (Louvain) unter Leitung von H.L. van Breda, Bd. XXIII, hrsg. v. E. Marbach, Nijhoff, The Hague-Boston-London 1980, pp. 301-312, qui p. 305.

³⁵ E. Husserl, “Phantasie und Bildbewusstsein”, in *Husserliana*, cit., Bd. XXIII, pp. 1-108, qui p. 24.

tiva: si osserva un'immagine, ma per suo tramite si scorge la cosa – si apprende la cosa attraverso l'immagine. Per poter parlare propriamente di “immagine” è quindi necessario che sussista una qualche forma di contrasto – per quanto lieve e sfumato – tra l'oggetto fisico e ciò che esso rappresenta; e di tale contrasto dobbiamo essere pienamente consapevoli, il che significa che non possiamo avere dubbi, esitazioni, titubanze nell'individuare l'immagine *in quanto immagine-di* qualcos'altro.

Questa piena consapevolezza, però, può darsi esclusivamente se al di là della somiglianza generale, e per quanto ampia e accurata essa sia, si riescono ancora a cogliere momenti di dissomiglianza, di diversità. L'apprensione figurale, diversamente da quella percettiva, possiede infatti il carattere della rappresentazione *per somiglianza*, che esige la capacità non solo di «vedere come», ma anche di «cogliere il medesimo *nella differenza*»³⁶: solo così l'immagine si configura come struttura di rinvio.

È qui che i fantocci di Kantor rivelano la loro trasgressività, la loro capacità di *trans-gredi*, di passare oltre, di varcare la soglia, anzi *le* soglie – quella tra arte e non arte da un lato e quella tra coscienza percettiva e coscienza figurale dall'altro. Né cosa né persona, o per meglio dire cosa e persona insieme, la figura di cera si mostra particolarmente adatta a infrangere il confine tra il mondo della rappresentazione e quello della realtà, portandone allo scoperto la labilità e l'incertezza. Occuparsi di ritrattistica in cera significa quindi avere la possibilità di «saggiare *in corpore vili* uno dei problemi più spinosi dell'estetica, il rapporto fra arte e realtà, la rappresentazione realistica e le sue valenze, anche magiche»³⁷. E con ciò si torna all'inizio, alla concezione ritualistica dell'arte sostenuta da Kantor: in qualunque modo si voglia intendere il concetto quanto mai vago e sfocato di “magia”, sempre ci si

³⁶ E. Franzini, *Verità dell'immagine*, Il castoro, Milano 2004, p. 125 [c.n.].

³⁷ D. Levi, “Nota” a J. Schlosser, “Postille a un passo di Montaigne” e “Dialogo sull'arte del ritratto”, *Annali di critica d'arte*, 2, 2006, pp. 52-102, qui p. 67.

ritrova a che fare con la convinzione di una *permeabilità* della sfera iconica e di quella oggettuale, con la credenza nella possibilità che gli steccati eretti tra le due corrano il rischio di crollare da un momento all'altro. Rischio che Kantor decide non solo di correre, ma anche di favorire, nel tentativo di restituire all'arte il suo ruolo vitale e di sottrarla a un'altrimenti inevitabile funzione di *divertissement*, di mero svago ricreativo. Quei bambini di cera che calcano il palcoscenico della *Classe morta* sono lì a ricordarci – esattamente come la fragile corda che separa gli attori dagli spettatori – che è di noi stessi che si parla, e che le immagini non sono affatto così distanti come ci piacerebbe credere, morti oggetti da contemplare con una rassicurante alzata di spalle. Quei bambini di cera costringono ciascuno di noi a dire e a ripetere, insieme a Kantor: «La questione 'è già arte?' o 'non è ancora vita?' non ha più senso per me»³⁸.

³⁸ T. Kantor, "A proposito della gallinella acquatica", in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 164-167, qui p. 166.