

era assolutamente eretico...
tadeusz kantor
r parla di stanisław ignacy
wikiewicz

era assolutamente
eretico...

tadeusz kantor
parla di stanisław
ignacy
witkiewicz

intervista di jan
kłossowicz

prima edizione italiana

titolo originale

był absolutnym heretykiem...

o stanisławie ignacym witkiewiczu mówi tadeusz kantor

"Literatura", 1985, 8

© 2014 triestecontemporanea

34122 Trieste, via del Monte 2/1

<http://www.triestecontemporanea.it>

testi © gli autori e i loro eredi

fotografie © Zachęta - National Gallery of Art, Varsavia

edizione fuori commercio

Vorrei iniziare con una domanda che riguarda una questione a cui si accenna raramente, cioè le mostre di pittura di Witkiewicz che Lei ha preparato. Era un periodo in cui si stava ancora scoprendo Witkiewicz.

Era il 1966. Ad ogni modo era ancora presto... Per la preparazione della mostra si rivolse a me Gizela Szancerowa, allora direttrice della Zachęta.* Per quanto riguarda la cosiddetta parte teorica, fu elaborata da Helena Blumówna, con cui del resto non ci capivamo affatto, ma questo non ha importanza. Eseguii allora una ripartizione per la scelta e la classificazione dei quadri. Mi ero detto: alcuni quadri sono evidentemente di tipo espressionista, soprattutto i primi, quelli iniziali: le feste indù, i maraja, ecc. Una seconda sezione era costituita dall'opera di Witkacy pittore e teorico, a mio parere la più importante, in cui lui fu, secondo me, precursore dell'arte informale, dell'astrazione lirica. In realtà l'arte informale non conosceva né il ritratto, né il paesaggio, né la natura morta, ma in seguito si iniziò a fare qualcosa in questa direzione.

Witkacy ha una serie di quadri che si possono ascrivere all'astrazione lirica. Poi c'era la sezione dei ritratti, poi quella delle droghe e la sezione *Ditta dei Ritratti*, che volli inserire nella mostra anche se all'epoca esistevano

* NDR: La galleria nazionale d'arte di Varsavia. Le immagini alla fine del testo si riferiscono all'esposizione.

forti dubbi se considerare o no opere d'arte i lavori che vi facevano parte. Feci allora la "saletta del dentista", soggetto al quale Witkacy aveva dedicato la maggior parte dei ritratti. C'erano alcuni ritratti "dentistici", come li chiamavo io: il dentista su sfondo di palme, il dentista ad Haiti, il dentista in salone, il dentista con l'intera famiglia. Questi quadri costituivano la categoria più bassa della *Ditta dei Ritratti*. Per quanto riguarda l'allestimento dei ritratti veri e propri, ho qui un appunto di quell'epoca: "Corridoio, galleria? Forse il corridoio di un manicomio... L'impressione da dare è che i ritratti guardino negli occhi gli spettatori. Devono essere molto vicini". Di conseguenza, il corridoio era molto stretto e i ritratti che erano appesi sui due lati erano leggermente inclinati, come se stessero per cadere sugli spettatori; i volti dei ritratti, visi con le guance stravolte e i capelli che crescevano fuori posto, guardavano dritto negli occhi; era davvero un po' il corridoio di un manicomio. La "stanza magica", dedicata alle droghe e alle famose sedute spiritiche organizzate da Witkacy, era però la più bella: completamente al buio, i quadri erano appesi così in alto che la materia pittorica quasi non si vedeva, perché non era questa la cosa importante, al centro stava un enorme tavolo ricoperto da una tela nera, un tavolo di dimensioni davvero mostruose. Sul tavolo c'era qualcosa di rosso, forse uno scialle.

Con sguardo retrospettivo, mi sembra che siano state

due le cose importanti che feci come curatore di quella mostra. La prima cosa fu dire (in realtà invano) che nell'opera di Witkacy il suo ruolo di precursore dell'arte informale è essenziale per la nostra epoca. I critici non l'hanno mai veramente sottolineato. Si parla del Witkacy espressionista, perfino del Witkacy surrealista, nonostante sappiamo che lo stesso Witkacy era contro il surrealismo e che i suoi dipinti hanno poco in comune con il surrealismo ortodosso. La seconda cosa fu rivolgere l'attenzione alla *Ditta dei Ritratti*. In proposito sottolineo che allora si riteneva che la *Ditta dei Ritratti* non fosse adatta ad essere presentata in una mostra che si rispetti.

Per quanto riguarda il ruolo di precursore dell'arte informale, Witkacy è simile a due pittori francesi che sono anch'essi precursori dell'arte informale. Sono proprio due surrealisti, si tratta di André Masson e Henri Michaux. Anche Masson dipingeva sotto l'effetto delle droghe. Masson inoltre inventò il concetto di "mano d'oro", che significa che la mano, non si sa se per effetto delle droghe o se a causa di qualche stato di eccitazione, comincia ad andare da sola, come in una seduta spiritica. La mano, che rappresenta la liberazione dal controllo del cervello e il totale affidamento all'organismo, costituisce l'essenza del processo di creazione. Parlo di organismo, perché la

mano per il pittore è un organismo completamente separato dal resto del corpo, soprattutto per quanto riguarda il disegno. La mano in questo caso costituisce un trasmettitore di ciò che l'artista si porta dentro, del suo stato psichico, del suo temperamento.

Da qui vengono i cerchi nei quadri di Masson e la rete di linee a ragnatela continuamente ripetute, che del resto ha anche Witkacy... Ma in realtà tutti questi quadri... e ci sono molti esempi di pittura medianica... tutti rivelano un unico carattere. E tutti inoltre – diciamo così – sono abbastanza noiosi... Ne risulta che, se così si può dire, l'interiorità umana è molto uniforme. In tutte le persone. Conosco molti esempi di pittura di questo tipo. Persino qui, a Cracovia, c'era un pittore-assassino: Malisz. Faceva splendidi quadri. Era prima della guerra, esoneva in via Zwierzyniecka. Studiava all'Accademia di Belle Arti e insieme a un suo compagno di studi commise un omicidio, assassinò una vecchietta in via Niecała. Ci fu il processo, fu condannato a morte, ma a quanto pare alla vigilia della guerra fu graziato. Era un pittore estremamente dotato, ma dipingeva solo sotto l'effetto delle droghe. Le sue linee e tutta la struttura dei suoi quadri erano molto simili a quelle di Witkacy. Ho visto anche una mostra di quadri dipinti da malati psichici, organizzata nel 1947 dai surrealisti in un convento nei pressi di Parigi. Erano in mostra la pittura degli schizofrenici e quella dei tossicodipendenti. Erano

molto simili alle opere di cui ho parlato, soprattutto a quelle di Witkacy. Il che naturalmente non va affatto a suo discapito.

Vorrei ancora tornare su André Masson. L'informale è chiamato astrazione lirica e questa è forse la definizione più appropriata, ma c'è anche un'altra definizione che viene da Masson, quella di gesto pittorico, l'arte del gesto, che poi si è sviluppata in America come Action Painting, con Jackson Pollock. Cioè appunto l'affidarsi alla mano e al gesto, a qualcosa di spontaneo che elimina, per quanto possibile, il calcolo e il controllo del cervello. L'arte del gesto può avere un carattere vario: lirico, eroico, violento, aspro... e la pittura di Witkacy – specialmente alcuni ritratti, dove si vede come lui lasci andare la mano... – è arte del gesto. Ce n'è molto poca nella pittura polacca. Perché ad esempio, per quanto riguarda i simbolisti, da cui del resto Witkacy proviene, Wojtkiewicz ha il suo tratto, ma è un tratto, direi, infantile, una sorta di struttura embrionale... In Witkacy invece è un furore! È un gesto estremamente violento. È una cosa molto interessante, qualche storico dell'arte dovrebbe intraprendere uno studio sul gesto. Perché ogni pittore possiede il proprio gesto, anche quando il gesto è nascosto.

*E adesso una cosa che mi interessa particolarmente.
Si tratta del Suo rapporto con la drammaturgia di*

Witkiewicz e più in generale con la sua visione del teatro. Non le chiederò del posto che occupava l'opera dell'autore de La Gallinella acquatica in Cricot 2, della questione del "gioco con Witkiewicz", come Lei l'ha chiamato, perché sono cose ben note, ma di come Lei vedeva e vede oggi la sua drammaturgia e la sua teoria del teatro. Come le giudica oggi?

Vorrei qui citare uno dei primi testi sull'argomento. Riguarda la visione del teatro contenuta nelle opere di Witkiewicz: le spiegazioni e i commenti dell'autore sono eccezionalmente dettagliati, ad esempio ne *La Gallinella acquatica*: "Un campo, con radi cespugli di ginepro. Alcuni ginepri hanno forma di cipresso (due a sinistra, tre a destra). Qua e là cespugli di fiori gialli. Il mare sulla linea dell'orizzonte. Al centro della scena un poggio (alto 1 m). Infisso nel poggio un palo, di color bordeaux (alto 1,5 m). Sul palo un faro, molto grande, ottagonale, dai vetri verdi (può avere decorazioni in argento). Sotto al palo la gallinella acquatica, in camicetta. Braccia nude. I capelli abbastanza corti, legati da un nastro azzurro, ricadono intorno alla testa formando un grande ciuffo che sporge sul collo. Una gonna di crinolina quasi nera, ma corta, piedi nudi. A sinistra c'è Lui, vestito come i personaggi dell'edizione illustrata di Robinson Crusoe. Tricorno, stivali con i gambali dai risvolti molto larghi (XVIII sec.) in mano una doppietta da quattro

soldi. La sta appunto caricando, di profilo, con il fianco destro rivolto alla platea. Un rosso sole al tramonto sulla sinistra. Il cielo coperto di nuvole fantastiche”.

Qui cominciano le difficoltà, che non possono essere risolte né dal teatro convenzionale, né da quello cosiddetto dell'interpretazione, che è ancora peggiore, perché teatro pretenzioso e stilizzato. Il carattere dei personaggi, la descrizione della scena e i commenti nel testo provengono da Witkacy e appartengono al teatro convenzionale. Tanto i commenti che descrivono il contenuto della pièce che la sfera linguistica sono fondamentalmente di fattura naturalistica, certo con molte aggiunte. Che cosa ha spinto Witkiewicz ad adottare questo metodo paradossale, di totale assurdità e di follia generale in confronto a un contenuto reale, e di significato antivitale in confronto alla sua teoria? Ciò ha costituito per me un problema serio, perché Witkiewicz non era solo un'autorità nel campo della letteratura, ma lo era anche in quello del teatro.

Si può supporre che il metodo di Witkiewicz provenisse dalla convenzione surrealista, dove l'immagine illusoria della realtà, basata sul *trompe l'oeil*, era necessaria per poter a un certo punto mettere in discussione la realtà stessa, metterla in dubbio, darle un senso surreale.

Si poteva fare solo adottando la tecnica tradizionale, estremamente illusoria, dell'illusione naturalista, come quella di Salvador Dalí. Una cosa che del resto era allora

massimamente scioccante, ai tempi del post-cubismo, dell'analisi della forma, della disinibita espressione post-fauvista, per quanto riguarda la pittura. Ero persino pronto a credere, ad esempio, che il Papa della Seppia, quello che in abito pontificale fa il suo ingresso in un salottino borghese Biedermeier, rispondesse alle intenzioni dell'autore. Ma non era poi così sicuro, e qui si oppose Jaremianka, sebbene io lo volessi fare proprio così. Jaremianka disse: "Mai!". Ma io volevo proprio fare un salottino-tomba, con una lapide da cui sarebbe uscito il Papa... In effetti non sarebbe stata una buona cosa.

La superficie illusoria della realtà, resa familiare da una plurisecolare tradizione, riconosciuta come naturale e vera, per i surrealisti possedeva le qualità adatte perché attraverso una manipolazione illecita di quella convenzione si potesse screditare la stessa realtà, si potesse provare come la visione del mondo convenzionale, stabilita e accettata come vera, fosse una pura illusione, si potesse smascherare il vuoto. Witkiewicz era tuttavia completamente estraneo a questo programma. Qui egli si contrapponeva al surrealismo. Sotto la superficie illusoria in lui pulsava la polpa succosa della vita reale. Persone vive, un vitale humour situazionale e intellettuale. Per questo Witkiewicz rifiutò il surrealismo. Al di là dell'esigenza di analizzare le reali intenzioni dell'autore, che certifica

l'onestà dei filologi e di noiosi pedanti, mi ha dissuaso dall'utilizzare il metodo surrealista (*trompe l'oeil*) la convinzione che esso fosse inattuale e obsoleto. Erano gli anni 1955-56.

Credo che i motivi del prevedere un teatro di fattura naturalistica, dei commenti e delle richieste dell'autore, si nascondessero piuttosto nella nota tendenza di Witkiewicz al travestimento. Era questa del resto una caratteristica del comportamento di dadaisti e surrealisti. Si facevano fotografare travestiti da donne, da prostitute, da bambini, e nel senso più banale, naturalistico, kitsch, da cartolina. Il travestimento aveva come scopo l'inganno, l'induzione in errore dello spettatore. Far vacillare la sua visione delle cose. Questo travestimento pertanto non poteva avere una forma stilizzata. Perché allora avrebbe avuto come scopo dei valori formali, mentre doveva essere di tipo naturalistico. E qui di nuovo nacque un grande conflitto con Jaremińska, che però... però – a mio avviso – stilizzava. Non era una stilizzazione nel senso normale, perché Jaremińska ricorreva alla forma astratta, ma per me anche la forma astratta – in teatro – è una stilizzazione. Per noi la stilizzazione attualmente è il Liberty, ma tra non molto anche il cubismo sarà stilizzazione, e prima o poi anche l'astratto diventerà una stilizzazione. La scena di Witkiewicz è percorsa da cavalieri travestiti, lacchè, baronetti, vamp da cinematografo, ambasciatori

esotici, signori in riccioli e cilindro, protettori, cocottes, marinai... ecco perché Witkiewicz descrive accuratamente come si deve presentare la scena. Quadretti naturalistici, camere banali, ecc. Quanto più è dettagliato, tanto meno è serio. Questo travestimento in Witkiewicz non consiste nel fatto che un attore indossi normalmente un costume teatrale, trasformandosi in un personaggio – sul serio. È un travestimento-mascherata, in modo che dopo il momento in cui lo spettatore è ingannato, comincia lo svelamento del falso. Ecco perché tutto è finto: barbe finte, livree finte, spade finte, ecc. Ma sotto non c'è affatto il vuoto surrealista. C'è lo stesso Witkiewicz e qualcuno dei suoi amici e amiche, il suo ambiente, che lui mette in movimento. Dunque c'è una sola cosa che si esprime attraverso tutte queste maschere e tutto questo ciarpame: lui stesso, lui stesso. In considerazione di ciò bisogna alla fine definire il concetto di improvvisazione, con cui si va all'attacco troppo alla leggera. L'improvvisazione è un mezzo completamente anacronistico. È la creazione occasionale di un'illusione e non ha niente a che vedere con la problematica artistica odierna. Bisogna decisamente distinguerla dal procedimento artistico, che considera il caso come un fattore importante che sfugge al controllo e alla possibilità di costruzione vigile nella presa di possesso della realtà. Bisogna qui sottolineare che da noi Witkacy è stato il primo a pronunciare la

parola "caso". Definì il caso come un elemento positivo nella creazione. Si è espresso tra l'altro sull'argomento nell'*Introduzione alla Teoria della Forma Pura nel teatro*. Ad esso si lega il concetto del rischio e di un forte impegno.

L'improvvisazione invece è una poetizzazione sentimentale e una pittoresca irresponsabilità. Proprio a causa di questi grossolani equivoci siamo ora il pubblico del triste spettacolo che ci è offerto da registi e scenografi "inventivi" – del tutto estranei all'avanguardia radicale – che riducono Witkiewicz alla mediocrità del teatro tradizionale o a pretenziose bizzarrie da operetta.

Ma qual è il Suo rapporto con la teoria dell'arte di Witkacy, soprattutto con le sue idee sul teatro e sulla pittura?

Difficile da dire. Perché io non concordo con la pittura di Witkacy. In linea di principio.

Del resto ciò riguarda questioni personali. Ma posso dire che lui non è stato per me un'ispirazione. Un artista, un pittore, è sempre ispirato da qualcosa. Più precisamente, da qualche altro pittore. È una cosa risaputa, solo in Polonia non la si riconosce. Nessuno dei grandi pittori polacchi è stato ispirato da qualcun altro. Ecco, io non sono stato ispirato dal Witkiewicz pittore. Sono stato ispirato dalla sua intelligenza. Mi ha ispirato non come

artista, ma come figura. Ma dirò dopo che cosa mi ha colpito e affascinato in lui. Ora vorrei parlare ancora di qualcos'altro.

Witkacy prima della guerra non era considerato un artista d'avanguardia. Era completamente in disparte. L'avanguardia erano Strzemiński, Kobro, Hiller a Łódź, mentre a Cracovia erano Wiciński, Jarembianka, Stern, Blonder, Lewicki. Questa era l'avanguardia. Witkacy era in disparte, così come lo era, in qualità di pittore, Bruno Schulz. Il surrealismo invece praticamente non lo abbiamo avuto. Perché né il Linke, né il gruppo Artex a Leopoli... sono stati esempi di un così lirico surrealismo. In Polonia non c'è stato surrealismo, perché in Polonia dominava il cattolicesimo, e i surrealisti erano atei assoluti; all'inizio erano anche comunisti (un po' mistici). Poi, come si sa, ruppero con il partito, dopo i processi. Del resto fino agli anni del dopoguerra esistevano in seno al surrealismo grandi conflitti in merito, perché alcuni erano stalinisti, altri trotskisti e alla fine tutto era terribilmente confuso. Io stesso ho assistito nel 1947, alla sala Richelieu della Sorbona, alla lite in cui vennero alle mani André Breton e Tristan Tzara. In Polonia il surrealismo non attecchì principalmente perché si poneva contro la religione, contro la chiesa. Probabilmente il surrealismo attecchì in Cecoslovacchia, perché lì si manteneva la tradizione della Riforma, di Hus, e le questioni religiose erano trattate in modo più

privato, non ortodosso. Parlo di questo perché Witkacy, in un certo senso, era nonostante tutto un surrealista. Perché in fin dei conti l'arte del gesto, l'arte informale è venuta dal surrealismo. Dalla scrittura automatica. I corrispettivi della scrittura automatica in pittura si manifestarono del resto solo dopo la guerra. Prima della guerra c'erano stati solo in alcuni primi tentativi che, per così dire, non erano venuti a galla, schiacciati dai colossali talenti di Yves Tanguy, Joan Miró, Salvador Dalí, i grandi maestri del surrealismo. Ma Witkacy ha dei quadri che si possono definire surrealisti. Del resto Witkacy, cosa di cui si parla poco, conosceva molto bene la pittura dei surrealisti. E conosceva anche Marcel Duchamp.

Perché Witkacy non fu riconosciuto come un artista d'avanguardia dalla generazione anteguerra? La nostra avanguardia subiva l'influenza del costruttivismo russo e del Bauhaus tedesco. Erano del resto movimenti internazionali manifestatisi sull'asse Mosca-Berlino. Quello che allora si trovava in Polonia, si poteva trovare anche in Cecoslovacchia o in Ungheria. Ad esempio "Zwrotnica" era una rivista tipograficamente molto caratterizzata. Basta dare un'occhiata e si riconosce subito che si tratta di "Zwrotnica", che infatti aveva il suo corrispettivo ungherese. Quando ho visto la rivista ungherese, ho pensato che fosse "Zwrotnica", perché aveva la stessa stampa speciale, la stessa composizione

plastica dei versi. Di certo gli ungheresi avevano i loro Peiper, Przyboś e Brzękowski... La Łódź dell'epoca era una succursale di Mosca e del Bauhaus di Dessau. Solamente la Francia in qualche modo si sottraeva a tutto ciò, perché i francesi diffidavano un po' del costruttivismo, che lì fu riconosciuto solo dopo la guerra. Witkiewicz, da noi non fu riconosciuto come artista d'avanguardia ma era – lo ripeto ancora – un autentico precursore dell'astrazione lirica, dell'Action Painting, che proveniva dal surrealismo. Questo è molto importante. La sua teoria della Forma Pura invece non mi convince affatto. Ritengo che oggi, per la nostra mentalità, essa sia totalmente inadatta. Inoltre dobbiamo soffermarci sul fatto che tra la teoria della Forma Pura e i suoi quadri c'è una colossale discrepanza. Questo vuol dire che egli non provò mai davvero a raggiungere questa Forma Pura e anzi diceva che sarebbe stato straordinariamente difficile.

La stessa cosa si può dire per i suoi drammi?

Sì. Per fortuna nei drammi non applicò la Forma Pura, altrimenti avremmo avuto dei lavori terribilmente noiosi. Applicando al campo dell'arte un odierno apparato concettuale, per quanto riguarda la pittura possiamo dire che la teoria della Forma Pura è piuttosto nebulosa... Invece la pittura, dopo il cubismo,

dopo Malevič, dopo tutti questi padri dell'arte contemporanea, ha assunto alcuni concetti che sono stati definiti molto chiaramente e che di certo non sono nebulosi.

Se alla teoria di Witkiewicz si accosta tutto il sapere elaborato in pittura principalmente dagli astrattisti e dai costruttivisti, la teoria della Forma Pura appare davvero poco chiara. Non trae la sua origine dalla teoria della pittura astratta, solo dall'espressionismo. Il concetto fondamentale in Witkiewicz è la tensione della forma. Nell'espressionismo però la tensione era qualcosa di colossale, smisuratamente importante. Che cos'è in generale la tensione? Una cosa è in letteratura, un'altra in pittura. In letteratura si manifesta se tra un sistema e l'altro c'è un'enorme distanza. Cioè una sproporzione, una mancanza di logica, di nesso: la definisco una specie di gomma, che si allunga, si allunga e si può spezzare. Allo stesso tempo l'artista deve fare di tutto perché si allunghi il più possibile senza spezzarsi. Quanto più la gomma si allunga, tanto maggiore sarà la tensione, sia formale che emotiva. Chiunque faccia teatro sa bene che bisogna che questa si tenda... e che non si spezzi...

E in pittura?

Ecco. Nella pittura espressionista è un'altra cosa rispetto

alla letteratura. Gli espressionisti trattavano la forma, ad esempio la figura umana, come se fosse elastica. E così tanto si allungava, mettiamo, una spalla, che del resto del corpo rimaneva davvero poco. Oppure una parte della testa restava immutata, e un'altra, come fosse di gomma, iniziava ad allungarsi, allungarsi... In poche parole, lo stesso si può dire per la pittura di Witkacy. È molto ingenua, dal punto di vista delle conoscenze sulla pittura contemporanea.

Ma nell'opera letteraria di Witkacy la questione appare diversa?

Naturalmente. Lì c'è una tensione colossale, meravigliosa, formalmente e razionalmente motivata. Sì, razionalmente, perché io alla fine sono per il razionalismo! Qui Witkacy ottiene la tensione in un modo eccezionale. Soprattutto tramite lo humour. E ciò che mi attrae di più in Witkacy è proprio il suo senso dell'umorismo, che manca a moltissimi artisti. Come ad esempio a Strzemiński, che infatti, poiché non aveva nessun senso dell'umorismo, non sopportava Witkacy.

Torniamo alla pittura?

Sì. Come dicevo, nel campo della pittura considero la teoria della Forma Pura, così come la stessa opera

pittorica di Witkacy, soprattutto come espressionismo. Io stesso sono contro l'espressionismo. Cioè sono per l'espressione, ma contro l'espressionismo. Si può dire che questo suffisso "ismo" agisca in modo peggiorativo sul concetto di espressione. Si evidenzia qui una certa maniera che consiste proprio nell'utilizzo di certi mezzi, e non di altri, al fine di raggiungere l'espressione. Ma l'espressione deve essere ottenuta in modo decisamente più semplice. Non tramite un "ismo" ma grazie a un fatto. Ma del resto questa è la cosa più difficile.

Per quanto riguarda il concetto di tensione in letteratura, la questione mi interessava molto subito dopo la guerra, ma non nel senso espressionista, solo in senso razionale: riguardava lo spazio. Ho un intero trattato sullo spazio, le cui conclusioni possono essere simili alla teoria della tensione, ma traggono origine da presupposti completamente diversi. È una teoria che ho elaborato nel 1974, per utilizzo personale, forse dopo essere venuto a contatto con il cubismo e con l'astrattismo. In breve consiste in questo: ritengo che lo spazio sia oggetto della pittura, che sia oggetto e soggetto della pittura. Che lo spazio sia vivo, cioè che sia in grado di generare. Generare. Che gli oggetti e i personaggi, le forme in genere, non siano collocate nello spazio, ma che sia lo spazio a generare quelle forme e quegli oggetti. Questo è qualcosa di

completamente diverso, ad esempio, dal concetto puramente formale dell'oggetto in pittura. Lo spazio è capace di generare, ma colui che lo crea – l'artista – deve manipolare questo spazio. Io non collocavo gli oggetti nello spazio, ma pensavo allo spazio stesso. Come qualcosa di mutevole ed estensibile. Questo si ricollega al concetto di tensione. Diciamo che se lo spazio si dilata in qualche punto, se esiste un segmento in cui esso è dilatato, allora contemporaneamente alcuni segmenti secondari vengono terribilmente compressi. E allora, detto in poche parole, se io faccio un viso, questo viso sarà dilatato in mezzo, e compresso ai lati.... Ma è importante il concetto stesso, che lo spazio – e credo che questo abbia un qualche legame con la fisica contemporanea – si contraiga e si dilati, si protragga, si ritragga, si nasconda oltre i confini della tela, si abbassi, si alzi, faccia ogni tipo di movimento possibile. E se introduco, getto qualcosa in esso, questo qualcosa assume immediatamente la forma di questo spazio. E allora io non deformato. Ecco il mio anti-espressionismo. Non sono io, è lo spazio. Mentre gli espressionisti dicono: siamo noi a deformare l'oggetto, viene da dentro di noi, ne sentiamo la necessità interiore e dobbiamo, ad esempio, fare un occhio storto, o deformare un volto. Io non voglio la deformazione. La deformazione si attua nello spazio, regolata dalle leggi della fisica. Questo non ha niente a che vedere con ciò

che viene da dentro, dalla pancia. E qui bisogna dire che Witkacy, che era un nemico delle cose di pancia, fece le cose più di pancia che si siano mai viste. Ed è un bene che le abbia fatte.

Quello in cui concordo con Witkiewicz è il concetto di distruzione e l'anti-costruttivismo. Il riconoscimento del ruolo del caso, e soprattutto il senso dell'umorismo. Non l'umorismo nero, ma in generale il concetto di humour come segno distintivo di intelligenza. Per me ogni tipo di faccia seria, di grugno, come diceva Gombrowicz, indica il vuoto e la stupidità.

La questione della distruzione: qui bisogna riconoscere il grande coraggio di Witkiewicz, che diceva, in un'epoca in cui la costruzione era ritenuta avanguardia – Strzemiński, Jaremińska, Stern, Kobro – di non volere la costruzione, ma la distruzione. E che la distruzione è più vicina alla verità della costruzione. Perché in arte si tratta sempre di qualche verità. Credo che sia stato proprio questo ad affascinarmi... Nonostante il fatto che... Se qui parlo di me, parlo allo stesso tempo della mia generazione, la generazione del dopoguerra. Noi eravamo influenzati sia dal primo che dal secondo atteggiamento. Perché prima della guerra eravamo troppo giovani per diventare degli eretici come Witkiewicz. Restavamo sotto l'influenza dell'astrazione geometrica, della costruzione. Noi, cioè Nowosielski, Mikulski, Brzozowski, Maziarska, avevamo

considerazione solo per il costruttivismo. Solo la guerra ci cambiò un po'. Per questo, diciamo, Maziarz è arte informale, per questo anche Brzozowski è informale, arte irregolare, surrealista. Persino Jaremińska, che era del resto più anziana di noi, persino lei, che aveva conservato i maggiori legami con il costruttivismo, tuttavia introdusse un elemento che era estraneo al costruttivismo: il movimento, il movimento e la mutevolezza della forma. La stessa cosa vale per Vasarely, e nello stesso periodo, dopo la guerra. Ecco anche perché Jaremińska non è stimata a Łódź, dove domina lo spirito di Strzemiński, perché la sua astrazione è in qualche modo eretica. E Witkacy era già completamente eretico. Come ho già detto noi prima della guerra eravamo troppo giovani per diventare eretici del genere, ma eravamo tuttavia eretici rispetto ai nostri professori dell'Accademia, perché allora guardavamo all'astrazione geometrica...

Torno alla questione della distruzione. Voglio dire che la nostra generazione del dopoguerra non riconosceva la distruzione pura, e questo è stato forse il nostro merito. Perché in fin dei conti la distruzione è facile da fare. Soprattutto dopo Witkacy, dopo il surrealismo. Credo che sia stata l'influenza della guerra, durante la quale la realtà è stata distrutta a tal punto che si è cercata la verità in alcune categorie prestabilite. D'altra parte, gli stessi concetti di guerra, disfacimento,

morte, erano così affascinanti che si sono manifestati nell'arte. Perché in arte si manifesta sempre anche la fascinazione per ciò che c'è di peggiore negli esseri umani.

In merito a ciò, come considera il fondamento filosofico dell'opera di Witkiewicz, basata sui concetti di essere e esistenza, e soprattutto l'aspetto metafisico della sua teoria dell'arte?

Per quanto mi riguarda, è difficile da dire, perché ad esempio io una volta sono per la distruzione, e un'altra sono per la razionalità. Per quanto riguarda il senso di stranezza della vita, di inquietudine esistenziale, di domande sulla totalità della vita, questo c'era in tutti gli astrattisti. I grandi: Strzemiński, Malevič... Kandinskij era in generale un mistico, sebbene eseguisse in modo molto razionale la costruzione del quadro. Pensavano che nella matematica ci fosse la mistica della vita. Witkacy pensava che fosse nello sfacelo, nella disgregazione. E penso che forse questa non sia una caratteristica distintiva di Witkacy. Lui però ne trasse diverse conseguenze formali. Se ci occupiamo solo di mistica, vengono fuori cose terribili, e non arte. Ma in fondo in ogni artista che si rispetti gli esiti esteriori, formali, come si dice, sono sempre il risultato di strutture interne esistenziali, filosofiche.

Una decina d'anni fa del resto avrei parlato in modo diverso. Oggi sono arrivato a una sorta di sintesi... A un certo punto sono stato anch'io un eretico, per quanto riguarda l'opposizione all'avanguardia. Ho iniziato a parlare di morte in un'epoca in cui, ne sono profondamente convinto, questo era assolutamente proibito. Parlare di morte nel 1972 o 1975 era proibito, perché tutto era *joie de vivre, luxe de la civilisation*. Parlare di morte sembrava una cosa assolutamente indelicata. Il concetto della morte in me deriva da Witkiewicz e dagli altri "distruktivisti". Perché se diciamo "distruzione", se diciamo "dissoluzione", dobbiamo anche dire la parola seguente. Prima avevo ancora il Teatr Zerowy, cioè il nulla: la questione del *néant*, del vuoto, mi interessava moltissimo. Ma non ho ancora detto qual è questa parola, molto banale, per così dire: morte. Ho detto: Morte, poi ho pronunciato la parola: Passato, che era anch'esso proibito, perché tutti mi ritenevano un vecchietto che inizia a raccontare frottole sul passato; poi si è arrivati a un'altra parola ancora: Memoria. La memoria poi, è ancora un'altra parola...

Ha parlato di concetti, tendenze, metodi di creazione artistica che Lei giudica importanti e fonti di ispirazione, e allo stesso tempo di ciò che nell'opera di Witkacy Lei ritiene sia obsoleto, oscuro, anacronistico. Che cosa la

distingue maggiormente da lui?

Ciò che distingue non solo me, ma anche la mia generazione da Witkacy è la concezione della realtà. Witkacy non aveva una concezione della realtà, egli rifiutava in genere ogni categoria vitale. Invece noi accettiamo le categorie vitali allo scopo di manipolarle, ma non in conformità a una categoria vitale. Il punto di partenza però deve essere la realtà.

Quando ho iniziato con gli *happening*, ho detto che l'*happening*, che opera con la realtà e presenta la realtà attraverso la realtà e non attraverso una trasposizione, è di gran lunga più fantastico del surrealismo, che il fantastico dell'*happening* è più forte di quello del surrealismo, cioè di una fantasia che si produce al di fuori del nostro mondo.

Ora ho scritto un saggio sul riflesso. In esso dico: per l'amor di Dio non bisogna entrare nello specchio!

I surrealisti dicevano che bisogna entrare nello specchio, oltrepassare quella lastra per ritrovarsi nel Paese delle Meraviglie. Dio ce ne scampi! Non bisogna attraversarlo, perché lo stesso riflesso ha in sé una così immensa meraviglia che non si dovrebbe andare in cerca di niente altro.









traduzione francesco groggia
revisione editoriale magdalena dokosvka
segreteria costanza grassi
progetto grafico manuela schirra
stampa grafiche millo s.r.l.- trieste

Traduciamo questa importante intervista a Tadeusz Kantor, a conclusione dell'iniziativa *Omaggio a Stanislaw Ignacy Witkiewicz* realizzata a Trieste, a cura di Gabriella Cardazzo, dal 18 ottobre al 18 dicembre 2013.

La pubblicazione apre la collana di Trieste Contemporanea *Saggi brevi europei di arte e cultura*, dedicata a prime traduzioni italiane di testi dall'Europa centro orientale e curata da Giuliana Carbi Jesurun.

Trieste Contemporanea è grata per l'assistenza di Milada Slizińska che ci ha segnalato il testo, di Lech Stangret, della Galleria Zachęta di Varsavia che ha gentilmente concesso le foto conservate nel suo archivio, dell'Istituto Polacco di Roma e di Paweł Stasikowski, Ania Jagiello e Francesco Groggia.

prima edizione: 250 copie
pubblicata a Trieste il 7 novembre 2014
di cui le prime 50 copie numerate
e omaggio ai convegnisti di *Smuggling Anthologies Trieste*

