

Titolo || Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

Autore || Fabio Acca

Pubblicato || Lucia Amara (a cura di), *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 95-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

di Fabio Acca

Il titolo come enigma

La creazione è, in fondo, sempre arte dell'enigma. Corrisponde alla condizione che racchiude la facoltà dell'artista di ricostruire la realtà attraverso i segni di una lingua non ancora data. O alla necessaria ostinazione con cui egli produce un gesto misurato sull'unicità della propria presenza.

Ogni lavoro di Kinkaleri sembra celare un enigma, presente a diversi livelli della creazione, ma che appare, già dai titoli scelti dal gruppo toscano per i propri spettacoli, in modo da trattenerne sinteticamente la memoria. Parole in forma di sfinge, numeri, lettere, nomi si alternano a comporre un segno che possa innescare un processo di connessione con la creazione stessa. Ecco allora la ruvidità a tratta di una sequenza numerica siglata da lettere (*I.9cc GLX*), che quasi disinforma lo spettatore e lo proietta fin dall'inizio verso una qualità puramente percettiva dell'attenzione. Oppure <OTTO>, palindromo, pista, infinito, simultaneamente chiusura e apertura. E ancora le risonanze di *Pool*, a disegnare ironicamente (e oniricamente) un paesaggio fisico, oggettivo, intuitivamente legato all'acqua. Anche *I Cenci/Spettacolo* non sfugge a questa logica, anzi ne rilancia provocatoriamente la destinazione, misurandosi con i parametri di una solida tradizione del teatro. Il riferimento è, ovviamente, all'universo teorico di un grande maestro del Novecento teatrale come Antonio Artaud.

La soluzione di questo enigma non è però legata alla singola produzione di senso di ciascuna delle parole in gioco, bensì alla loro reciproca attrazione. E non punta verso la focalizzazione di un soggetto come, appunto, quello artaudiano, bensì al suo scioglimento, alla sua progressiva polverizzazione. Sono dunque tre i poli di questo enigma, due espressi e uno latente. Il primo riguarda *I Cenci* come scrittura, scenica e drammatica; il secondo riguarda la definizione del circuito dentro cui brilla questa scrittura, ovvero una concezione critica di spettacolo; il terzo, infine, riguarda la percezione stessa di Artaud, del suo fantasma, del suo corpo.

L'enigma del testo

La storia dei *Cenci* è abbastanza nota e appartiene di diritto alla letteratura storica del teatro. Nel 1935, dopo i tentativi con il Teatro Alfred Jarry, Artaud tenta di risollevare le proprie sorti con uno spettacolo in qualche modo definitivo rispetto alla teorizzazione del teatro della crudeltà. Il fallimento dell'operazione, di pubblico e di critica, segna un passaggio cruciale nella sua biografia, dopo il quale l'autore del *Teatro e il suo doppio* avrebbe radicalmente riscritto il proprio rapporto con la creazione. Il viaggio in Messico nella Sierra Tarahumara, il viaggio in Irlanda, l'esperienza della follia e dell'internamento; in seguito la riacquisizione di una lingua teatrale, insieme alla fase finale della sua vita, ci consegnano un teatro che si colloca direttamente nella mappa fisica dell'individuo. Una originalità capace così di annientare qualsiasi facile sovrapposizione tra 'teatro' e 'spettacolo'.

I Cenci è però anche un testo drammatico, una tragedia in quattro atti e dieci quadri, sebbene non sia nata come tale nella volontà di Artaud. Originariamente, infatti, fu composta essenzialmente in funzione di quell'evento complesso che è la scena, e lo stesso Artaud non pensò mai di pubblicarla come opera autonoma. Solo nel 1964 il testo sarebbe apparso nella sua redazione definitiva nelle *Opere Complete* edita in Francia da Gallimard, acquisendo di fatto una propria emancipazione rispetto allo spettacolo di provenienza. Dalla metà degli anni Sessanta diversi artisti si sono cimentati con quest'opera, ognuno secondo le proprie identità poetiche, spesso nell'utopia di rintracciare nelle forme del testo il segreto della crudeltà artaudiana. E comunque in un rapporto di volontario incontro/scontro con la figura del grande maestro francese.

Il lavoro di Kinkaleri porta invece alle estreme conseguenze quella direzione, già maturata nella ricerca teatrale italiana almeno dagli anni Ottanta secondo cui le risorse dell'artista non sono più 'a servizio' del segreto artaudiano e della sua opera. È semmai quest'ultima ad affacciarsi nell'universo privato dell'artista componendo immagini, creando utopie fisiche della presenza, tracciando nuove traiettorie di composizione scenica. Dall'*Artaud* dei Magazzini (1987) a *I Cenci* di Studio Azzurro (1997), fino a *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio (2000), l'opera di Artaud entra come un solco nei singoli percorsi stilistici, per proiettarvi una suggestione o un richiamo, senza però sostituirsi all'autorialità forte e definita del gruppo. Nonostante l'ostentazione operata fin dal titolo, in *I Cenci/Spettacolo* il testo è però del tutto assente, in maniera quasi imbarazzante per chi spera ancora di avere un appiglio al solido mondo delle lettere. Non solo come preciso oggetto testuale, ma anche come allusione, o possibile segno ellittico di rimando. Non esiste alcuna corrispondenza effettiva tra la volontà apodittica, declamatoria esposta dal titolo e la drammaturgia dello spettacolo. Così come non è possibile rintracciare alcun segno esplicito che possa farlo rientrare all'interno di una tradizione artaudiana codificata: nessun elemento biografico, nessuna citazione, nessuna analogia con una specifica pratica d'attore. In altre parole, Artaud, come il testo, è mancante. Tanto da far gridare allo scandalo alcuni puristi artaudiani convenuti alla prima dello spettacolo, nel luglio del 2004, al Festival di Santarcangelo.

In realtà, per comprendere a pieno le dinamiche di questa ponderata assenza, è necessario applicare la nostra indagine all'estensione dell'intero processo creativo sotteso allo spettacolo. Esso, infatti, è stato preceduto nel tempo da tre distinti momenti o studi, che nella loro esplicita volontà sperimentale, hanno organizzato liberamente sezioni di lavoro, anticipando alle volte alcuni segni; o al contrario, sono stati la soglia di verifica di linee ed elementi che non hanno in seguito avuto riscontro durante la composizione finale dello spettacolo. In particolare, è il primo dei tre studi a trattenerne, più dei successivi,

Titolo || Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

Autore || Fabio Acca

Pubblicato || Lucia Amara (a cura di), *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 95-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

un diretto riferimento al testo dei *Cenci* e alla figura di Artaud, ben sintetizzato dalla descrizione dell'evento, andato in scena nel giugno del 2003 al Festival Contemporanea di Prato.

In una sala del palazzo a una cinquantina di spettatori vengono consegnate delle cuffie acustiche con cui ognuno inizia ad ascoltare la registrazione di una conversazione a sei voci sulla cronaca dell'epoca del debutto de I Cenci di Antonin Artaud; le voci leggono, traducono, commentano. Il pubblico, ascoltando questo materiale, è introdotto in una stanza successiva. All'interno della stanza è imbandito un ricevimento: su lato sinistro un grande tavolo con tovaglie bianche e verde salvia, sul tavolo delle composizioni floreali, due candelabri con rispettive candele accese, una stesa di bicchieri, spumante e succhi di frutta. Appena tutti gli invitati sono entrati nella 'scena', due camerieri arrivano dalla stessa porta, il primo, Jonatan, va direttamente al tavolo imbandito, il secondo, Andrea, taglia lo spazio verticalmente uscendo dalla porta opposta a quella da cui è entrato. Il primo cameriere apre lo spumante e inizia a versarlo o nei bicchieri, appena riempiti una ventina di calici invita il pubblico a servirsi e continua il proprio lavoro.

Gli inviati iniziano a prendere da bere, continuando nelle cuffie l'ascolto delle chiacchiere su Artaud. Dopo pochi minuti dalla stessa porta da dove è uscito Andrea, escono uno per volta altri due camerieri, Simone e Massimo, con vassoi di pasticcini e iniziano a girare tra il pubblico offrendo loro i dolci. Lentamente le cuffie trasmettono in presa diretta il sonoro della stanza, ripreso attraverso quattro microfoni panoramici situati agli angoli dello spazio; il brusio del luogo si sostituisce lentamente alla conversazione.

Ogni cameriere indossa sulla giacca un microfono a clip che amplifica le singole voci del pubblico.

Le azioni si sviluppano con i camerieri che entrano ed escono dalla stanza portando ogni volta nuova pasticceria da mangiare e spumante da bere.

Lo 'spettacolo' si conclude quando tutto il materiale alimentare viene consumato, nelle cuffie la presa diretta della sala viene remixata con la conversazione iniziale che si conclude con una citazione di Artaud: "... devo trovare una cosa preziosa... quando l'avrò trovata potrò realizzare il vero dramma... forse non si tratta del teatro sul palcoscenico".

I Cenci qui non è inteso come testo drammatico ma come filiera di testi relativi all'evento del 1935, trattati liberamente come materiale drammaturgico. Le cronache del tempo sono ricche di dettagli della serata, come quella del critico della Nouvelle Revue Française, Jean Jouvot: "Nel vicolo e nella sala si affolla e si pigia per due sere tutto quanto Parigi annovera di gente alla moda, di 'c'ero anch'io', di agitati, di pennaiuoli, e di autori di teatro: nessuno manca in questo quadro superbo".

Le testimonianze storiche di chi aveva assistito allo spettacolo si intrecciano all'elaborazione dei componenti del gruppo, introducendo lo spettatore allo spettacolo di se stesso. Ciò che infatti si dischiude all'ignaro partecipante non è un oggetto estetico da contemplare o una vicenda entro cui disseminare la propria attenzione. Piuttosto una 'trappola' dei sensi, la messa in opera di un rituale frivolo a cui aderire senza possibilità di esserne escluso. In questo modo, Kinkaleri trasla dentro un dispositivo relazionale il significato di quel fallimento che nel 1935 aveva marchiato il debutto dei *Cenci* al Teatro delle Folies-Wagram, spazio tradizionalmente deputato al varietà e all'operetta. Ripristina perciò il tema della mistificazione subita da Artaud: così come *I Cenci* fallì il suo obiettivo di trasformare in profondità la nozione di teatro per tramutarsi in un evento mondano, così lo studio della compagnia fa naufragare l'aspettativa teatrale dello spettatore, inserendolo in un crudele sistema che ne espone il volto più effimero.

L'enigma dello spettacolo

Dal nostro punto di vista, una volta ripristinata la dovuta attenzione al processo creativo che distingue il lavoro, l'iniziale assenza di Artaud si tramuta in una presenza forte, quasi didascalica, sebbene integrata in un livello che ha superato la semplice dialettica testo-spettacolo. Anzi, potremmo dire che lo 'spettacolo', nella sua accezione di rappresentazione, con tutte le implicazioni politiche del contemporaneo, diviene il termine di confronto problematico delle successive tappe del progetto. Una direzione in sintonia con la citazione di Artaud contenuta nel finale del primo studio che recupera la tensione utopistica a indagare i limiti della rappresentazione, calando direttamente la propria azione nella realtà fisica, oggettiva, del mondo.

Ed è proprio questo passaggio, la teatralizzazione estesa del corpo e degli oggetti, a sostenere il secondo studio dedicato da Kinkaleri a *I Cenci*, andato in scena nel luglio del 2003 ancora al Festival di Santarcangelo. Una volta estinto il rimando diretto al testo, l'indagine esplora la funzione del contenitore, la sua capacità di aggressione e moltiplicazione del senso.

La scena: una tenda color verde salvia a pieghe per un perimetro di 6x6m che chiude i quattro lati della stanza, il pavimento lucido color aragosta è quello originale della palestra dove è allestito l'evento: in alto all'angolo destro una palla a specchi da discoteca, nel centro dal soffitto un ventilatore a pale bianco.

Il pubblico entra nello spazio mentre una musica techno sta suonando a tutto volume, la palla da discoteca è illuminata da un faro e sotto nell'angolo un ragazzo cinese, Shulin, di spalle balla in modo molto energico.

A un minuto dalla fine del pezzo viene accesa una lampada a scarica da esterni posizionata in alto di fronte all'ingresso; lentamente con il suo tempo naturale illumina la scena passando da un colore verdognolo a un bianco freddissimo. La musica finisce, Shulin si volta e, appoggiando le mani sulle cosce, riprende fiato, sposta una tenda, prende un asciugamano e una bottiglia d'acqua, si asciuga, beve ed esce.

Titolo || Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

Autore || Fabio Acca

Pubblicato || Lucia Amara (a cura di), *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 95-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Il pubblico è solo nella stanza, la luce sta ancora crescendo, silenzio, passa un minuto. Shulin rientra in scena, attraversa lo spazio passando in mezzo al pubblico che è costretto a spostarsi.

Va all'angolo destro ed estrae un'asta microfonica e la colloca nella parte sinistra della scena, si sposta di nuovo verso il basso e da un'altra tenda estrae un ventilatore che posiziona di fianco all'asta, collega il tubo alle prese e una volta acceso sposta il microfono di fronte al ventilatore che ruotando va a evocare una sorta di respiro.

Shulin si piega sulle ginocchia fra il microfono e il ventilatore, si asciuga il sudore, si rinfresca, estrae di tasca un fazzoletto e se lo passa sulla faccia; l'azione dura diversi minuti.

Shulin esce, buio.

Da una tenda appare velocemente un cercapersone che punta dritto verso l'ingresso.

Shulin rientra in scena, si direziona al microfono che stacca dall'asta e nella sua lingua presenta il pezzo che andrà a cantare, l'occhio di bue lo segue in tutti i suoi spostamenti. Parte la base musicale di Besame mucho.

Shulin canta tutta la canzone in cinese, guardando negli occhi il pubblico, finito di cantare ringrazia ed esce.

Il cercapersone viene spento, rimane acceso solo il faro sulla palla da discoteca e lontanissimo si ode Besame mucho originale in spagnolo.

Il pubblico viene invitato a uscire.

Rispetto alla precedente sovraesposizione, in questo caso la figura artaudiana viene allontanata, opacizzata dalla solidità reale della scatola teatrale, dentro cui viene direttamente inglobata la presenza dello spettatore. Gli oggetti prendono forma, i luoghi vengono sezionati dalle luci, le azioni sono eseguite nel medesimo spazio condiviso dai presenti. Il contenitore agisce come un *frame*, di cui tutto è funzione integrante. Unico elemento folkloricamente artaudiano, l'esotismo emanato dal ragazzo cinese, quasi a ricordare la fascinazione di Artaud per un teatro che guarda verso oriente. Ma questa molto probabilmente è solo un'esca nient'altro che una suggestione, il pedaggio pagato alla volontà di cercare una combinazione lineare con il progetto che invece si chiude sempre più nel rapporto misterioso con cui rielabora il proprio viaggio intorno al "folle di Marsiglia".

Eppure, è in questa improvvisa sottrazione del soggetto che emerge una precisa continuità con il lavoro maturato negli anni dalla compagnia toscana. Lo stesso progetto dei *Cenci* va infatti inquadrato anch'esso, come un gioco di scatole cinesi, dentro un ulteriore continuum, la trilogia 'sul nulla' che dal 2001 al 2004 impegna il gruppo alla ricerca di un grado zero della significazione. *My love for you will never die* (2001), *<OTTO>* (2003) e infine *I Cenci/Spettacolo* (2004) partecipano alla medesima, formidabile sensibilità, nel costruire catene poetiche che emergono direttamente dalla condizione di presenza in cui versano i corpi come gli oggetti. Ogni piccolo elemento, sia esso fisico, gestuale o ancora materico, distende come un campo magnetico intorno allo spettatore, organizzandosi in un segno potente. La propulsione di questa efficacia non è mai determinata dal possibile senso, o dal valore simbolico eventualmente mediato, ma da una vera e propria cattura dell'attenzione, che con le parole di Jean Baudrillard potremmo definire di "designazione e messinscena erotica". Un processo di feticizzazione a tappe, la cui composizione definitiva si identifica nello spettacolo come scrittura scenica originale. A questo contribuisce la partita che l'azione gioca con un tempo beckettiano dell'attesa, esaltando ogni dettaglio dell'espressione scenica.

Una simile lettura viene ulteriormente confermata dalla modalità con cui è stato montato il volume *<OTTO>*, progetto editoriale autonomo e parallelo all'omonimo spettacolo, con cui condivide principi formali e processi di lavoro sulla percezione del limite a cui è soggetta la civiltà occidentale. Le cinquantaquattro immagini di cui è composto il libro sprigionano una tensione diabolica eccitante: pornografica per autoreferenzialità, adescante fino al limite del disgusto, o della nausea, nell'essere così frontalmente 'esatte', nel mirare senza cedimenti al centro della percezione sensoriale di chi le osserva. Eppure mai de-finite, sempre in continua evoluzione interna. In un certo senso 'ambigue', per la capacità di rilanciare al lettore una rinnovata carica sensuale. In realtà, è proprio a questo livello che Kinkaleri sfida Artaud. La specificità 'artaudiana' risiede nella lotta tra il dentro della rappresentazione e la sua cornice, tra la presenza pura del segno e la ritualizzazione a cui la società occidentale, attraverso il sistema della rappresentazione, sottopone qualsiasi processo di apparizione del oggetto.

Lo spettacolo dell'enigma

Allora, se negli studi precedenti lo spazio scenico era vissuto come *pneuma* dentro il quale prendevano vita, di volta in volta, gli oggetti teatrali selezionati, il terzo studio - andato in scena al Teatro Studio di Scandicci nel dicembre del 2003 - espone in modo esattamente contrario l'espropriazione a cui è sottoposto ogni livello microscopico del quotidiano.

La scena: quadratura nera, linoleum nero, tre schermi 2x3m appesi ad un'altezza di un metro circa da terra e distanti tra loro di circa 30cm posizionati a 2m dal fondale; di fronte ad ogni schermo un rispettivo gigante con sopra un video-proiettore e una video-camera amatoriale, caveria di connessione colore nero e rossa a vista. Sul lato destro della scena un tavolo nero di 2,50m con l'attrezzatura necessaria per due dj. I tre attori, Gea, Jimmi e Skuamo, indossano gli stessi costumi degli attori di <OTTO>. Il pubblico entra in sala, Gea è in scena di spalle a terra in spaccata con il busto sul pavimento, posizionata sulla sinistra fra i video-proiettori e gli schermi. Buio. Luce sul pubblico. Buio. Luce sulla scena e sul pubblico.

Titolo || Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

Autore || Fabio Acca

Pubblicato || Lucia Amara (a cura di), *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 95-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Dal lato destro entra Jimmi con tre sedie rosse impilate una sull'altra, attraversa la scena e le posiziona sul proscenio a sinistra, poi si siede in quella di centro. Dalla quinta sinistra entra Skuamo che si siede sulla sedia di sinistra. Jimmi si accende una sigaretta. Skuamo esce. Dopo un po' Gea si alza e va a sedersi a destra.

Skuamo entra con un posacenere a tubo, lo posiziona di fronte alle sedie per metà fuori della scena e si siede.

Jimmi offre una caramella a Gea, lei la prende e con fare deciso la mangia e la schiaccia tra i denti.

Jimmi si alza, scuote la cenere e torna al suo posto, posa la sigaretta sul posacenere e va al tavolo dove inizia a suonare. Skuamo esce. Dopo pochi attimi da fuori si sentono rumori amplificati, dei tonfi. Skuamo torna in scena con quattro aste microfoniche con i cavi e i rispettivi microfoni aperti. Li porta in scena rumorosamente e inizia a posizzionarli con cura uno di fianco all'altro fino a costruire un piccolo nucleo sul lato sinistro. Jimmi in console sta iniziando a suonare, Skuamo lo raggiunge e inizia a suonare a sua volta.

Gea ancora seduta si mette un cerotto sul tallone destro.

Jimmi attraversa la scena, va ai microfoni, li posiziona di nuovo, li prova battendo le dita sopra per verificarne la funzionalità e infine dice "Signore e signori, buonasera!". Torna al tavolo e sulla via accende il proiettore di centro e quello di destra. Gea si alza e alla spalliera di una sedia esegue dei grands pliés, appena finito prende una sedia e la posiziona dietro il tavolo della fonica, torna sul proscenio e di spalle al pubblico a gambe divaricate si piega in avanti toccando le braccia a terra.

Le luci della scena iniziano ad abbassarsi impercettibilmente e sugli schermi appaiono i loghi dei proiettori, con il tempo naturale del riscaldamento delle lampade.

Gea si alza va al proiettore di destra e fa partire il video - un testo scritto da Kinkaleri e composto graficamente su sfondo nero a caratteri bianchi. Gea torna sul proscenio, prende la sigaretta lasciata da Jimmi sul posacenere, fa un lungo tiro, va ai microfoni li posiziona piegandoli a un'altezza di circa un metro da terra e piegata in avanti a gambe tese dice "Signore e signori, buonasera!". Jimmi porta un bicchiere d'acqua a Gea e si siede, lei beve e accende l'ultimo proiettore. La luce continua ad abbassarsi. Skuamo lascia la console e va a sedersi di fianco a Jimmi. Gea camminando si dirige verso di loro, entrambi si alzano, in maniera del tutto improvvisa salta in spaccata, i due l'afferrano al volo e la sorreggono a mezz'aria.

Gea viene appoggiata a terra nella stessa posa e Jimmi con del nastro di corta traccia due linee di 30cm che proseguono la linea delle gambe.

Skuamo fa partire i due video rimanenti, prima quello di centro - una serie di riprese girate in studio da Kinkaleri con 11 attori in vari ruoli: crocerossina, terrorista, hostess, carabiniere, ballerina, calciatore, cuoco, bambina, stewart, cinese, albero di natale. Successivamente fa partire quello di sinistra - 24 ore di televisione velocizzate e ridotte a 24 minuti. Jimmi toma al tavolo. Skuamo lo raggiunge e cominciano a suonare insieme. La luce si abbassa completamente, Gea si alza e va a sedersi dietro la console. Parte una sezione di circa venti minuti di suono e immagini. Gea si alza dalla sedia ed esce. Skuamo finisce di suonare ed esce.

Finiscono le immagini, lentamente torna la luce in scena, sugli schermi rimangono i blu dei segnali video, Jimmi finisce di suonare ed esce.

La portata dell'azione si contrae in un segno tra parente, a cui è stata sottratta la propria forza scenica dalla violenza dei tre schermi, che riversano le immagini sullo spettatore. L'originale senso di tridimensionalità sprigionato dal teatro di Kinkaleri è come azzerato dalla facilità con cui la bidimensionalità esibita dal video si sovrappone alla verità quotidiana espressa dai performer. Anche in quest'ultimo studio ritorna costante, come sempre nel lavoro di Kinkaleri, il contratto col 'fuori scena', con la zona dello sguardo negato, ricca di una teatralità che dialoga con il 'dentro' della scena. Se da un lato la macchina della super-realtà dello schermo sovrasta, sorta di blob visivo, la presenza fisica dello spettatore; dall'altra la scena esterna, ciò che è volontariamente escluso allo sguardo, diviene come iperreale, e il traffico di immagini insidia la realtà spettacolare del dentro. Il 'fuori-fuori' contro il 'dentro-dentro'.

L'enigma di Artaud

Abbiamo visto come i tre studi che preparano lo 'spettacolo' *I Cenci* siano piuttosto diversi in termini di selezione delle azioni, dinamica scenica e organizzazione del linguaggio teatrale. Tre di tinte sondaggi, tuttavia circoscritti all'interno di una modalità unitaria di creazione, che si pone come il vero soggetto 'artaudiano' del lavoro, applicato alla contemporaneità. Come a suggerire un approccio teorico al pensiero teatrale di Artaud, la cui specificità oggi non andrebbe rintracciata nell'elemento direttamente biografico afferente all'artista, o nei segni riconoscibili della sua opera, quanto piuttosto nelle evoluzioni che quest'ultima ha indelebilmente impresso ai processi di composizione dello spettacolo, compresa la sua negazione. In particolare, è nella messa in opera delle serie dialettiche presenza-assenza, dentro-fuori, spettacolo-realtà, farsa-tragedia che Kinkaleri indica il proprio abitare Artaud. Superata definitivamente quella soglia, sempre adescante, del crudele che sigla ogni gesto artaudiano all'insegna della violenza e del sangue, la volontà del gruppo di 'risuonare' insieme all'opera di Artaud acquista una pertinenza inaspettata, addirittura necessaria. Basterebbe mettere in prospettiva due figure topiche dell'universo poetico di Kinkaleri, che ritornano costantemente anche in questo episodio finale dei *Cenci* - il corpo in caduta e il microfono aperto in uno spazio vuoto - per capire in profondità l'aderenza di questa esigenza. La caduta come crisi, disequilibrio, trasformazione, ma anche come elemento tragicomico di una drammaturgia del corpo; il microfono come dispositivo allusivo

Titolo || Per farla finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo

Autore || Fabio Acca

Pubblicato || Lucia Amara (a cura di), *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 95-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

di una presenza, che amplifica lo spazio circostante e il richiamo forte di un'assenza. Con un piccolo gioco di parole, potremmo dire che ciò sembra sempre rispondere alla volontà di indagare i molteplici aspetti con cui il corpo 'prende corpo', si oggettiva e costruisce intorno a sé una strategia della percezione - questa volta sì - crudele.

Da questa prospettiva, *I Cenci/Spettacolo* è un'incredibile galleria di 'numeri', tutti uniti nel definire il limite della rappresentazione. Come in un grande fumetto tragico, sfilano possibili Tarzan, eroi del wrestling, domatori di bestie feroci, delinquenti in azione; e ancora predicatori dall'equivoco accento americano, bravi presentatori, imitatori di Michael Jackson, uomini incappucciati, discutibili star del pop. Ecco allora alternarsi una integrale e spudorata *We are the World* cantata 'a cappella' da Marco Mazzoni, mentre l'originale gli corre in cuffia nelle orecchie; oppure schegge di una danza nervosa e abrasiva, con cui Cristina Rizzo punteggia alcuni momenti dell'azione; fino all'estenuante numero 'del fachiro', in cui Luca Cammilletti, dopo aver interrogato il pubblico se continuare o meno, incanta e schiaccia un ipotetico serpente celato dentro un piccolo contenitore di paglia.

Eppure, da questo clima organizzato di apparente equivalenza, ogni singolo dettaglio (rumori, gesti, voci, oggetti, personaggi) possiede un'identità originale, che traghetta definitivamente l'attenzione dello spettatore dal continente del senso - evocato provocatoriamente dal titolo - a quello della matericità sinuosa e pulsante delle azioni: una scrittura scenica estrema, una serie di piccoli micro-drammi che sezionano la partitura complessa del lavoro teatrale. Come è facile intuire, il serbatoio di questa deriva di immagini non risiede più né nella proiezione del testo di Artaud, né nell'applicazione di un suo corrispettivo tecnico o teorico, o tanto meno biografico, quanto nell'infinito fluire della realtà colta poeticamente nello scontro con il suo doppio: la comunicazione. Come sciogliere, dunque, l'enigma Artaud? Se la sua opera non ha saputo mai fare a meno di evocarne l'identità biografica, simbolicamente richiamata da un volto sempre acceso e importante; con *I Cenci/Spettacolo* Kinkaleri rompe l'egemonia di questo sguardo maniaco, per guardare là dove lo stesso Artaud guardò alla fine dei suoi giorni, quando abbandonò la cena del Vieux-Colombier per sottrarsi allo sguardo clinico del pubblico: un 'fuori scena' che dialoga drammaticamente con la 'scena'. È in questa fertile contraddizione che Kinkaleri coglie l'identità misteriosa di Artaud, contemporaneamente dentro e fuori di sé, con e contro il teatro.