Titolo || Alle radici (sospese) di Artaud
Autore || Francesca Magnini
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.
Numero pagine || pag 1 di 2
Lingua|| ITA
DOI ||

I Cenci/Spettacolo (2004).

Progetto, produzione e realizzazione: Kinkaleri.
Coproduzione: KunstenFestivaldesArts, Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine St Denis, Santarcangelo dei Teatri.
In collaborazione con: Teatro Studio di Scandicci, Xing.
Con: Luca Camilletti, Marco Mazzoni, Cristina Rizzo.
Prima rappresentazione in Europa: KunstenFestivaldesArts, Theatre 140, Bruxelles, 8 maggio 2004
Prima rappresentazione in Italia: Festival Internazionale di Santarcangelo, Santarcangelo, 2 luglio 2004

Alle radici (sospese) di Artaud

di *Francesca Magnini*

Il progetto complessivo "*I Cenci*" fa riferimento esplicito già nel titolo all'opera di Antonin Artaud, non tanto come «materiale da mettere in scena», ribadiscono gli autori in più occasioni, quanto «come fallimento, come allestimento realizzato da un autore che poi ha abbandonato il teatro per ritrovarsi da solo tra le sue allucinazioni»[2]. Senza pretese di fedeltà al testo originale, Kinkaleri sceglie di "sprofondare dentro a un titolo" che, attraverso un semplice rimando biografico e di cronaca, sta a indicare una sofferente esperienza di sottomissione al giudizio della critica e degli spettatori. La mancata accettazione di un'opera quindi, diventa il simbolo di una condizione intollerabile per l'artista, quando la sua libertà di esistere è legittimata solo ed esclusivamente dal giudizio altrui. Ne deriva per il "raggruppamento" la necessità di «sospendere ogni dimensione del giudizio per andare a verificare invece le condizioni di necessità dell'opera rispetto al tempo presente»[3], vale a dire i limiti effettivi della rappresentazione dal vivo, il pensiero politico della scena e, in un senso ancora più ampio, il rapporto tra arte e vita. Una riflessione questa, che non arriva direttamente con *I Cenci/Spettacolo*, ma che passa attraverso altri due spettacoli: *My love for you will never die/MLFYWND* (2001) e *<OTTO>* (2003). Entrambi, spiegano gli artisti, «vanno a intaccare dei limiti, in modo anche abbastanza disincantato, ma collocandosi in una posizione ben precisa che permette di capire anche cosa ci sia oltre». Eppure niente è programmato in anticipo, o meglio – come ha notato Andrea Nanni – si tratta di una «trilogia a posteriori»[4]:

> *My love for you will never die* svuota la rappresentazione e riempie la drammaturgia assumendosene il paradosso, non inciampa e non brancola, non ha amici; sostiene la riflessione della fine, il tutto su cui continuare ad accapigliarsi: un buco nero, il cuore delle cose; *<OTTO>* accumula l'azzeramento e il sentore della catastrofe nella civiltà occidentale contemporanea nella superproduzione spettacolare ed artistica; […] *I Cenci/Spettacolo* muore dalla voglia di esistere e vive la propria condizione a rappresentarsi sulla ciglia dell'imbarazzo a riconoscersi finendo il turno del tema della rappresentazione[5].

Occorre considerare *I Cenci/Spettacolo* come tassello finale di questa immaginaria trilogia: il riferimento esplicito a un Maestro del Novecento come Antonin Artaud, appare inevitabile e necessario per chiudere un discorso. Secondo Fabio Acca sono ancora una volta 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 spettacoli; il terzo, infine, riguarda la percezione stessa di Artaud, del suo fantasma, del suo corpo[6].

Il proseguimento lungo queste vie è significato per Kinkaleri prendere tempo per porsi delle domande sul proprio modo di operare, per riflettere sul proprio percorso biografico e di sperimentazione con la scena: cosa vuol dire produrre degli "oggetti", soprattutto da un punto di vista politico cioè in stretta relazione col mondo contemporaneo, nel momento in cui il rapporto tra la vita e l'arte diventa diretto? La scena è messa in discussione e la questione centrale che emerge è quella che vede l'inutilità del teatro e contemporaneamente la sua ultima necessità.

> Ci poniamo molte domande sul nostro lavoro, ma anche sul limite effettivo di una rappresentazione dal vivo e su quale valore possa avere oggi, visto che continua a prevalere un'idea di rappresentazione, di regia, all'insegna di un rapporto di lavoro salariato. Nel senso che si assiste sempre più a un parlare di spettacoli belli e spettacoli brutti, con pubblico o senza pubblico e le politiche culturali hanno dei parametri assolutamente univoci, che non tendono mai a corrispondere all'idea dell'opera[7].

Il progetto è stato costruito quindi attraverso tre fasi autonome, tre studi «dichiaratamente "a perdere"»[8] in cui, va ricordato, il testo ostentato nel titolo dello spettacolo (che a sua volta evoca l'autore) è praticamente assente. E con il testo –

Titolo || Alle radici (sospese) di Artaud
Autore || Francesca Magnini
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.
Numero pagine || pag 2 di 2
Lingua|| ITA
DOI ||

inevitabilmente atteso dallo spettatore – manca anche ogni elemento biografico esplicito di riferimento, mancano le citazioni, manca tutto. Eppure Artaud resta nel processo creativo.

Il primo studio ha debuttato al Festival di Prato nel 2003, il secondo al Festival di Santarcangelo e il terzo al Teatro Studio di Scandicci entrambi sempre nel 2003, fino alla rappresentazione del lavoro compiuto in Belgio, al KunstenFestivaldesArts nel maggio 2004.

Tutte e tre le "premesse" a quello che sarà poi lo spettacolo presentato in anteprima europea a Bruxelles e in prima italiana a Santarcangelo di lì a breve (luglio), riguardano da vicino Artaud non tanto per l'attenzione al dato biografico in sé, ma per le condizioni culturali di accettazione dell'opera che questo autore ha aperto, stimolando lo sguardo degli artisti alla totale rivisitazione dei processi di composizione dello spettacolo. Non è pensabile per Kinkaleri una fedeltà al testo:

> Per noi non esiste nessuna sfida, il nostro rapporto con Artaud giunge alla fine di un percorso della compagnia riguardo al proprio lavoro, in un momento dove la società dello spettacolo è compiuta e striscia insinuandosi in ogni interstizio dell'esistenza. Il nostro rapporto con la scena, la rappresentazione, il limite raggiunto, il concetto di spettacolo e di pubblico, il corpo e la scena, l'esposizione indecente di sé, lo stupore e la nostalgia, il rifiuto dei metodi e delle scuole, della specializzazione e della professionalità, del lavoro salariato. Tutte queste non sono che domande rivolte a sé stessi prima che agli altri[9].

Eppure qualcosa succede. Un corpo che cade, un microfono acceso che registra il nulla, un testo che non c'è, un vuoto a perdere, corpi in equilibrio precario, dis-equilibrio: sono solo alcuni degli elementi drammaturgici che confluiranno nello spettacolo di Bruxelles, che potremmo sintetizzare ricordando, tra le tante, un'immagine indelebile di questo spettacolo data dalla forma testuale I LOVE YOU, segnata a terra sul linoleum grigio, con lo scotch bianco e poi cancellata a posteriori così: ~~I LOVE YOU~~. Un'elisione che è una contrapposizione soltanto attivata perché una linea barrata sopra il testo, come ha notato Maria Antonia Rinaldi[10], equivale a «un ripensamento fuori tempo», dal momento che ~~I LOVE YOU~~ non significa *I don't* love you: le frasi sono sintatticamente uguali, ma creano spazio per una scelta. Non enunciano una norma, ma lasciano aperta una possibilità. *I Cenci/Spettacolo* si spinge, tra ironia e tragicità, a cercare di individuare i limiti della rappresentazione; tra interrogazioni allo spettatore, citazioni di canzoni famose, piccoli drammi, bestie feroci da domare, eroi dei fumetti, presentazioni al microfono degne di uno show TV per non udenti e una danza nervosa che, un po' come succedeva in *MLFYWND* «entra come disturbo, passaggio di un paesaggio incompiuto, […] corpo estraneo nella sovrabbondanza di un contesto che è anche la sua *totalità* di espressione»[11], si svela un mondo in decadenza che implode su se stesso e insieme si apre allo sguardo dell'altro, evocando memorie personali e un'infanzia perduta. Nel costante dialogo tra dentro e fuori della scena, Kinkaleri coglie l'essenza di Artaud per il quale il teatro è una necessità di vita.

MLFYWND, *<OTTO>* e i tre studi de *I Cenci* fino alla versione "*Spettacolo*", costruiscono quindi un percorso a catena in cui i corpi, così come gli oggetti, attraversano la scena in bilico sul vuoto dato dall'assenza di un testo o di un autore cui aggrapparsi. Del resto, pur volendo, quando anche il palcoscenico è vuoto, oppure a tratti pieno di soli detriti, è pressoché impossibile per chi guarda trovare una rassicurante àncora d'appoggio, al massimo qualche zattera di salvataggio, che però è sufficientemente solida per attivare connessioni e visioni del tutto personali.