

Titolo || Kinkaleri su I Cenci

Autore || Paolo Ruffini; Kinkaleri

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018 - dall'archivio privato della compagnia

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

## **Kinkaleri su I Cenci**

di *Paolo Ruffini; Kinkaleri*

### ***I Cenci, dunque uno dei dogmi del teatro e non solo; perché e cosa tirate via da quel testo, cosa vi interessa indagare?***

Artaud, e "I Cenci" in particolare, ci interessano non come testo da rappresentare ma come fallimento, come allestimento realizzato da un autore che poi ha abbandonato il teatro per ritrovarsi da solo tra le sue allucinazioni. Non si tratta di un riferimento biografico, quello che ci interessa è la condizione limite di chi si trova di fronte a qualcosa senza sapere che cosa succederà dopo, senza poter progettare il proprio futuro. In questo senso, nonostante l'enunciazione, anche questo è un progetto senza progetto. Il testo in sé non ci interessa. Del resto non interessava neanche ad Artaud: è una rielaborazione da Stendhal che costituisce il tentativo di rifiutare l'idea che il regista sia il traduttore di un testo. Non a caso il titolo che abbiamo scelto per gli studi è una postilla che Artaud pone in calce alla sua traduzione di un dialogo tra Alice e Humpty Dumpty di Lewis Carroll:

NEANT OMO NOTAR NEMO

"Jurigastri - Solargultri

Gabar Uli - Barangoumti

Oltar Ufi - Sarangmumpti

Sofar Ami - Tantar Upti

Momar Uni - Septfar Esti

Gonpar Arak. - Alak Eli." \*

\* "Se tutto questo non fosse di vostro gradimento, si può scegliere come titolo una sola di queste frasi, ad esempio: MOMAR UNI o GONPAR ARAK ALAK ELI, che significa: hai capito?"

Tutto questo non deve essere percepito come un depistaggio: dichiariamo un dato di partenza per proseguire in un processo di messa in discussione della scena. Questo "hai capito?" dovrebbe essere la nostra ultima domanda in questo percorso di riflessione. D'altra parte quello del dopo è un problema che ritorna continuamente a scandire il nostro lavoro. Artaud è assunto non come soggetto ma come progetto: vogliamo affermare che, oltre a non interessarci la messinscena del testo, non pensiamo neanche ad uno spettacolo su Artaud, che tutti conoscono e con cui l'intero teatro di ricerca, dagli anni '60 ad oggi, non ha mai smesso di fare i conti. Un maestro folle con cui ci confrontiamo da molto tempo, anche se in effetti solo ora lo dichiariamo in modo diretto. Il fatto è che non riusciamo a concepire il nostro lavoro sulla scena come un mestiere, siamo costantemente preda di una schizofrenia a sei, non riusciamo a prevedere quello che succederà e riusciamo ad essere lucidi solo nell'organizzazione dei materiali: questo ci fa sentire molto vicini ad Artaud. Non si tratta di un processo d'identificazione psichica, piuttosto della condivisione di un processo di spersonalizzazione. Tutto quello che Artaud ha scritto e fatto nasce da un rapporto di mancanza con se stesso e si realizza in stati personali incontrollabili: la sua idea di spossamento è un tentativo di far diventare opera l'esistenza (naturalmente non in senso wildiano).

Più che in un testo stiamo sprofondando dentro ad un titolo. Non vogliamo prendere il testo come traccia per parlare di altro, ci interessa piuttosto quello che rappresenta. L'esperienza del fallimento che Artaud sperimenta è legata al subire il giudizio da parte della critica e del pubblico. Saltano dei rapporti, con il pubblico prima di tutto, con chi decreta cioè la riuscita o meno di un'opera. Troviamo che il meccanismo sia estremamente attuale; anche oggi sembra ci sia solo l'esigenza di esercitare a tutti i costi un giudizio sull'opera e non si provi mai a lasciarla essere in sé, cioè in qualche modo a sospendere ogni dimensione del giudizio per andare a verificare invece le condizioni di necessità dell'opera rispetto al tempo presente.

### ***Nell'ascolto una comunità di individui, il vuoto o il pieno nell'assoluta glacialità della partecipazione; lo studio presentato a Prato coglie un disagio o lo racconta o lo mostra o... l'occlusione in parte ottica sicuramente di senso, crea una relazione col pubblico? Dove andava anche rispetto al vostro percorso precedente?***

Il primo studio era una sorta davvero di addio, simulato ma nemmeno poi tanto. Il pubblico entra nel gioco e viene posto nella condizione di compiere un'azione di convivenza, legata allo stare della situazione. Il doppio binario perseguito era da una parte legato all'evento da rappresentare incaricato di assorbire tutto il senso dell'operazione (appunto un abbandono della scena poiché impraticabile) e dall'altra strettamente legato al funzionamento di un processo di redistribuzione dei ruoli. Attivare una trappola perfetta verso lo spettatore inserito in un movimento che si sarebbe comunque compiuto malgrado la sua volontà; egli è presente di fatto e in quanto tale privo di scelta, operazione discutibile nella sua presunta crudeltà, ma volevamo ribaltare la condizione abituale di attesa, del pubblico che aspetta che succeda qualcosa. Il rapporto che s'instaura nei nostri spettacoli con il pubblico segue sempre in generale un doppio movimento: non averlo come spettatore da appagare armato della spada del giudizio, ma averlo come elemento del gioco in quanto tale. A Prato la nostra registrazione, udibile nelle cuffie date in dotazione agli spettatori, aveva la struttura formale di una chiacchierata su Artaud scelta espressamente come espediente di penetrazione, per la capacità di sciogliersi con le chiacchiere, stavolta vere, del pubblico, e dove il meccanismo di traduzione dal francese diventava metalinguaggio, artificio espressivo, che si dichiarava nello stesso istante in cui si compiva. La dimensione formale si scioglieva dentro una situazione artificializzata, confondendosi con il chiacchiericcio pescato dai microfoni disposti in sala. Compariva all'inizio, poi scompariva, per riemergere solo come dato finale nel dichiarare, citando Artaud: "devo trovare una cosa preziosa: quando ne sarò in possesso realizzerò automaticamente

Titolo || Kinkaleri su I Cenci

Autore || Paolo Ruffini; Kinkaleri

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018 - dall'archivio privato della compagnia

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

il vero dramma, e forse non si tratta di teatro fatto sulle tavole di un palcoscenico”.

Tornando sulla costruzione dell'evento e sul suo meccanismo va notato che l'azione aveva con sé tutti gli elementi di una messa in scena, nessuna volontà di realismo o mimetismo c'interessava: i camerieri erano attori, avrebbero potuto essere professionisti del catering ma non avrebbero compreso indicazioni preziose per il controllo di una scena che era completamente affidata alle loro capacità di gestione ed hanno avuto indicazioni di carattere attoriale nell'essere comunque una protesi di azione diretta su una situazione aperta al campo delle possibilità. Relazionare i linguaggi contemporanei non per sommatoria ma per combinazione di fattori, forse questo è il centro più resistente attorno al quale anche gli altri due studi successivi si sono costruiti in un percorso di andata e ritorno tra il teatro e le forme di vita e rappresentazione contemporanea.

***Oggi i Cenci sono un nuovo motore per fissare delle cose o per catapultare dentro altre, un pretesto per...***

È stata una considerazione nata a posteriori quella di considerare *I Cenci/Spettacolo* (ché questo sarà il titolo definitivo del debutto a Bruxelles) come tassello finale di un'immaginaria trilogia che parte da *My love for you will never die* e prosegue con *<OTTO>*, due opere che svolgono funzioni completamente diverse. Entrambi i lavori 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. Discendere da *My love for you will never die* e *<OTTO>* significa anche riflettere sul nostro percorso biografico e di sperimentazione con la scena, su cosa voglia dire per noi produrre degli oggetti, soprattutto da un punto di vista *politico* cioè in stretta relazione col mondo contemporaneo. Artaud ci appare come quel tassello necessario per chiudere un discorso, nel momento in cui appunto il rapporto tra la vita e l'arte diventa diretto e l'opera mette in discussione esattamente tutto un certo modo di pensare la scena. 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. E dove soprattutto il sistema spettacolare è diventato habitat e l'immaginario si compatta in rappresentazione continua, fin negli interstizi; l'inutilità del teatro e contemporaneamente la sua ultima necessità nel qui e ora del respiro dell'attore e della sua presenza.