

Titolo || PROGETTO I CENCI. Incontro con KINKALERI

Autore || Rodolfo Sacchettini; Kinkaleri

Pubblicato || *Giornalone divulgativo delle attività del teatro studio di Scandicci*, Scandicci, gennaio 2004

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

PROGETTO I CENCI. Incontro con KINKALERI

di *Rodolfo Sacchettini; Kinkaleri*

Progetto "I Cenci": già nel titolo il riferimento all'opera di Artaud è esplicito. Solitamente i vostri titoli hanno qualcosa di molto autonomo ed enigmatico, in questo caso il riferimento, almeno per il progetto, è chiaro e diretto. Artaud è ovviamente una lettura che vi portate dietro da sempre, da cosa nasce allora l'esigenza di un riferimento così esplicito e ambizioso?

È vero che il riferimento è dichiaratamente teatrale, ma noi lo stiamo intendendo mischiando le due dimensioni di arte e vita. Più che in un testo stiamo sprofondando dentro a un titolo. Non vogliamo prendere il testo come traccia per parlare di altro, ci interessa piuttosto quello che rappresenta. "I Cenci" è l'unico spettacolo che Artaud mette in scena e il risultato è un fallimento. Da lì in poi Artaud comincia ad attraversare tutta una serie di situazioni che lo legano ad aspetti strettamente soggettivi. 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 prova 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.

Da My love a <OTTO> e ora I Cenci , sembra che il discorso continui. I Cenci saranno la conclusione di un'immaginaria trilogia?

È stata una considerazione nata a posteriori. *My love for you will never die* e *<OTTO>* svolgono due 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. Nel senso che si assiste sempre di 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 di opera.

Il progetto si costruirà attraverso tre studi molto autonomi (il primo ha debuttato a Prato al Festival Contemporanea 2003, il secondo all'ultimo Festival di Santarcangelo, il terzo è in programma nel mese di dicembre al Teatro Studio), avete già lavorato in questo modo?

Per *1.9cc GLX* e *Super* avevamo lavorato attraverso tappe parallele, ma non erano studi volti a comprendere il progetto stesso come in questo caso. Per *I Cenci* abbiamo pensato a dei momenti precisi per studiare e che poi vanno a cristallizzarsi in una forma: dei *dispositivi autonomi*, dei *vuoti a perdere*. Studio significa per noi anche verificare certe premesse, porre delle basi e metterle in crisi. Non sono strettamente legati a una messa in scena finale, già i primi due sono molto diversi tra loro, così sarà il terzo. Il debutto del lavoro compiuto sarà a maggio al KunstenFestivaldesArts a Bruxelles.

La tappa di Prato vi toglieva dalla scena, lo spazio era occupato dal pubblico. I microfoni ai lati della stanza e le cuffie distribuite agli spettatori rendevano la percezione legata alle loro stesse azioni. Veniva ribaltato il normale rapporto pubblico-scena, il linguaggio irrimediabilmente sprofondava nella superficie delle chiacchiere di cui gli spettatori erano artefici e complici, le vostre stesse conversazioni che mandavate in cuffia su Artaud avevano la forma della chiacchiera...

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. E' chiaro che dentro poteva esserci letta della crudeltà verso lo spettatore, ma volevamo ribaltare la condizione abituale di attesa, del pubblico che aspetta che succeda qualcosa. Il rapporto che si 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 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. 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 il *vero dramma*, e forse non si tratta

Titolo || PROGETTO I CENCI. Incontro con KINKALERI

Autore || Rodolfo Sacchetti; Kinkaleri

Pubblicato || *Giornale divulgativo delle attività del teatro studio di Scandicci*, Scandicci, gennaio 2004

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

di teatro fatto sulle tavole di un palcoscenico”.

Il secondo studio "Momar Uni" in qualche modo era l'esatto contrario, aveva tutti gli elementi dello spettacolo: entrata, uscita, il momento della danza, la canzone, il racconto. Tutto molto elementare, ridotto al minimo. Poi però la rappresentazione in qualche modo ti si rivoltava contro, perché l'attore era cinese e parlava in cinese. Mi sembra che in questo caso sia proprio il linguaggio a creare delle crepe in un sistema di rappresentazioni a suo modo molto semplice. Siete sempre stati molto reticenti nell'uso della parola, l'impossibilità di usare una lingua da cosa deriva? Linguaggio significa anche condivisione in una società, la morte della parole può anche presupporre la fine di un comune orizzonte di valori?

In <OTTO> la scelta di pronunciare solo alcuni versi della poesia notissima di Leopardi "Il sabato del villaggio" presuppone queste riflessioni. In <OTTO> tutto questo è il limite riconosciuto. Per quanto riguarda *I Cenci* il discorso sulla parola non è ancora articolato. A Prato abbiamo innescato un meccanismo diverso, per cui si registra la parola con l'interesse di invertire la situazione dell'ascolto e di creare anche una forma anonima di chiacchiera. A Santarcangelo la parola doveva identificare il personaggio ed era importante che questo fosse chiaro. In particolare la dimensione ignota della lingua cinese provocava reazioni utili non tanto a comprendere il significato delle parole, anche se intuibili dalla chiarezza della costruzione teatrale, quanto a percepire il rapporto dei segni nella ricezione: colui che agisce in questa scena è un cinese, viene dalla Cina, appartiene al mondo percepito ogni giorno, con tutta la sua carica rappresentativa ed iconografica acquisita proprio dall'appartenenza allo stesso sistema dello spettatore che abita un mondo di segni che necessitano interpretazione ancor prima di entrare in un teatro. Il salto rappresentativo risulta doppio e complesso proprio per il fatto che ogni percezione contemporanea è diventata rappresentazione. I due studi in un certo senso si aprivano e si rovesciavano uno sull'altro.

I processi che giustificano un rapporto di banalizzazione del linguaggio sono, in generale, la condizione di crisi di questo mondo, una slabbratura incolmabile che forse è sempre esistita ma che oggi nella moltiplicazione delle possibilità di comunicazione e informazione accetta di trasformarsi in un riflesso della superficie.