

Claudio Meldolesi

LE NOZZE DEL TEATRO IN VITA
CON LA DRAMMATURGIA NASCOSTA DI KAFKA.
DUE ESEMPI ITALIANI, UN CONVEGNO
IN FRANCIA E UN AUSPICIO

Non ha precedenti la fortuna scenica di Kafka, drammaturgo senza saperlo, che non cessa di nutrire il teatro del futuro. Il suo caso non può essere annoverato fra le disparate rinascite teatrali del nostro secolo: di fatto, per le scene egli scrisse solo abbozzi, e il loro sonno, che si è prolungato per decenni, è stato interrotto quando il Kafka maggiore era spesso messo in scena. Questo teatro *post mortem* non è nato dagli abbozzi: i primi esploratori della teatralità kafkiana non li hanno sottoposti al traumatico risveglio di una specifica messinscena; è stato il tempo a renderli teatralmente interessanti più tardi, a distinguerli dagli esercizi drammatici di Balzac e Flaubert.

Dal corpus canonico dei racconti e dei romanzi si sprigionò, dunque, il richiamo della prima scoperta, la cui forza di attrazione si manifestò appieno con il divenire della Regia, quando i suoi maestri ebbero il tempo per guardarsi intorno: mossi dalla necessità ecologica di aprire l'area del repertorio alla «teatralizzazione», alla drammaturgia derivata da altre sorgenti.

La prima generazione della regia storica era arrivata a teatralizzare i sottotesti narrativi di Dostoevskij, guidata dagli impulsi ultrateatrali di Shakespeare e della Commedia dell'arte. Poi, insieme alla seconda, aveva scoperto nei teatri orientali i segni di una sostanziale alternativa drammaturgica. Solo la terza generazione giunse a Kafka, ma confondendo spesso le sue storie con la moda del teatro-romanzo. Comunque, sulla scia della visione «originaria» di Copeau e con aggiornata capacità analitica, ci fu chi promosse, in scena o per iscritto, un limpido e diffuso riconoscimento; mentre i più preferivano vedere ancora in Kafka un creatore eccentrico, tanto che egli passò poi alla «storia» come profeta dell'Assurdo.

Dagli anni Cinquanta l'accostamento del teatro a Kafka parve meno strano, perciò, e si diffusero le perlustrazioni di parte nel vivo delle sue opere maggiori. Allora giunse anche in Italia il contagio, grazie ai registi critici e agli studiosi che liberarono i fantasmi

kafkiani dal vincolo della «drammaturgia della colpa». (Vecchia etichetta, che ogni tanto era stata rispolverata per archiviare all'ingrosso anche il teatro «di coscienza»). Così, nonostante il ritardo con cui il nostro teatro si era aperto alla Regia e benché quei primi richiami rimanessero ai margini o nel sottofondo degli spettacoli, si cominciò a pensare Kafka anche «da sinistra»: accludendo il suo nome al processo di rinnovamento della nostra scena.

Di nascosto, per il tramite di Strehler, di Pandolfi e, in parte, di De Bosio, si prese a collocare il nome di Kafka sulla via maestra della regia critica.

A questo punto, però, lo spazio ci impedisce di seguire il vario avvento teatrale di Kafka in Italia: che fu sfuggente, perché segnato da varie prove, a volte acerbe e, in parte, irrisolte, ma che pose col tempo problemi cruciali d'identità: ce lo dicono perfino le più recenti esplorazioni di Grotowski. Il lettore interessato presto potrà, comunque, accedere a una prima, panoramica spiegazione del nostro tema, quando saranno pubblicati gli atti dell'incontro europeo del '94, dedicato a Kafka e il teatro («Dramaturgie» l'ha realizzato a Parigi, al Théâtre de l'Odéon, 15-17 dicembre). Vi ho proposto, per la situazione italiana, un modello di storicizzazione in quattro fasi e ho trovato vari punti d'incontro con analisi di altri contesti nazionali.

Qui ci limiteremo a dire dei processi (non degli spettacoli) che più hanno contribuito alla visibilità del nostro tema negli ultimi venticinque anni, e di due *esperienze*, in senso pieno: perché rappresentative di un vasto panorama di sperimentazioni di diverso orientamento.

Si obietterà che si tratta di una scelta angusta, ma anche un esaustivo riattraversamento documentario (sulla linea di quello abbozzato a Parigi) sarebbe stato incompleto; ché di teatro nascosto qui si tratta, e in incognito si sono realizzate molte teatralizzazioni della narrativa di Kafka.

Di un teatro virtuale stiamo parlando: duttile, ma in quanto contestualizzato, sicché solo per un sentire misteriosamente fattivo alcuni uomini di teatro sono giunti a farsene continuatori. E si noti: quasi sempre in tempi di insicurezza e di bisogno; oppure in tempi di problematiche svolte, consone col suo intimo, paradossale realismo, che chiede l'incontro della scena per tornare, ogni volta, *in statu nascendi*.

Anche per la conoscenza del teatro italiano si tratta di un tema prezioso. Questi esempi ci riportano alla metà degli anni '70 e agli ultimi anni '80, periodi nevralgici dell'arte nostra, che meglio allora capì Kafka: il suo guardare al teatro con sospettosa attrazione, mentre l'inconscio operava per farne un drammaturgo implicito, e con

tale determinazione che le storie del Novecento teatrale lo citano di continuo. L'arte del testimone attivo fece di lui un teatrante.

La nostra generazione di storici è portata perciò a specchiarsi nella sua presenza-assenza. Siamo forse la prima generazione di questo secolo, in Italia, che non ha prodotto storie generali dello spettacolo, se non per assemblaggio di competenze o per tematiche trasversali. Eppure abbiamo avuto in dono, dai maestri, l'opportunità di riconcepire questa «storia di genere», come nessuno prima avrebbe potuto; solo nei paesi di lingua inglese si continuano a dedicare al teatro storie generali, ma sapendole superate già dal battesimo.

Indirettamente comunica il suo vissuto la prassi teatrale. Perciò le storie indirette sono un elemento della nostra Storia, e gli artisti teatrali devono evidenziarne i temi liminari, che gli studiosi, di per sé, non coglierebbero: è il caso della centralità di Kafka nel teatro del nostro dopoguerra.

Questa «sensibilità» ci ha portato a scoprire in Kafka una presenza «all'antica» per le nostre scene, un ispiratore come ce ne furono nel Rinascimento: in quanto artista distante dalla produzione di spettacoli, ma drammaturgo lo stesso, in virtù del suo teatro misterioso.

E trattandosi di una materia misteriosa, inizierò la parte analitica di questo saggio da una stranezza del presente, riferendo della concordanza «iniziativa» fra la relazione introduttiva del citato incontro e quella del convegno *Ecrire, diffuser, traduire Foucault dix ans après*: a Parigi ho avuto modo di ascoltarle senza soluzioni di continuità. Qui Defert ha parlato dell'eredità di Foucault, dicendola «irriducibile» alla misura di una biografia e di un sapere, della costruzione di un tempo altro, eccedente la determinazione storica, e della filosofia come «luogo di visioni». Ma non è il teatro il prius di tali eccedenze? E i richiami della sua arte assimilatrice sono fatti per «allacciare»: anche di Kafka lì si parlava? Perché in Foucault si è visto, nel prosieguo, il disvelatore di verità inattingibili dal documentarismo degli storici (Giard), il «fabbricante di leggende» (Deleuze, citato da Geravito) nonché l'uomo in cerca¹.

Quando cominciano ad aprire gli occhi sulle oscurità del nostro secolo – arriva quasi a dire *L'acquisto dell'ottone* di Brecht – Filosofo e Poeta vedono-agiscono all'unisono; ma ciò li porta ad avere più bisogno dell'Attore, medium storico delle visioni ulteriori, addestrato fin dalla nascita a «immediare» gli incontri della parola espressiva e speculativa; sicché pure dai sottofondi della cultura orale ci

¹ Questo *colloque*, promosso dall'Università di Parigi VII, si è svolto il 16 e 17 dicembre del '94.

raggiungono, frequenti, i richiami rappresentativi. La legge del teatro vuole che le scene mentali, fatte di azioni e di toni, soccorrano la nudità della parola. Ciò ci riporta a Kafka, alla sua capacità di con-fondere l'energia animale, cara ai romantici, con la forza implorativa del labirinto. Non a caso, a Parigi, introducendo il nostro incontro, Ivernel si è soffermato sul nesso teatro-romanzo, a partire dalle figure della corsa senza meta e del gesto pietrificato²; dimensioni iperboliche, ma tanto attive nella mente da poter sintetizzare il senso delle storie in cui si collocano, benché le vicende narrate abbiano nell'Esterno il loro dittatore.

Perciò l'umanità kafkiana, dominata dalla soggettività della reclusione, può trovare tregua solo nel gesto, nella riformulazione dell'esistenza reclusa come «teatro del mondo». La complessità del gesto permette all'individuo di coesistere con l'opacità del mondo, in tutte le sue forme, che intimamente teatrale è l'esistenza.

Questo asse problematico prolunga, aggiornandolo, il principio della condanna originaria, ma sospendendola come i Greci: ai quali sotto specie di rappresentazione sembrò possibile dialogare con l'Oltremondo, comprese le sue forze ostili, negatrici dell'azione.

Non è dissimile il quadro esistenziale dipinto da Kafka. Ricorda Ivernel che, per Kafka, era mortifera l'imitazione, quanto era aperta alla vita, al futuro, l'improvvisazione. Idea che condivise Dürrenmatt qualche decennio più tardi: solo l'arte «imprevista» – per lui – avrebbe dato una temporanea difesa agli uomini sperduti nel labirinto. Improvvisazione, imprevedibilità, temporanea innocenza: sembra possibile aggiungere a questa catena anche l'ultima categoria che Brecht coniò a orientamento degli attori, l'ingenuità.

Passiamo agli spettacoli: proviamo, anche se non sarà facile equilibrare questo quadro teorico con due soli esempi, per giunta limitati al panorama italiano.

Il primo esempio ci riporta al 1976, anno in cui il più eminente slavista italiano adattò, per la regia di Missiroli, *Il processo*. Ripellino fu invogliato a complicare l'identità letteraria di Kafka e l'ambito dei propri studi da un peculiare gusto per lo sconfinamento, cresciuto in lui con la passione per l'avanguardia storica: come non vedervi un impulso d'identificazione?

L'altro esempio è recente: riguarda le scoperte di nuova teatralità nel corpus del Kafka «minore» fatte dall'attore-regista Barberio

Corsetti: i tre-quattro spettacoli che ne ha ricavato (fino al 1990) si sono imposti, fra l'altro, come un'alternativa d'arte alla drammaturgia d'ufficio, di matrice televisiva, con cui si usa oggi banalizzare a teatro qualsiasi classico³.

Dunque, due esperienze divergenti; ma con un tratto in comune, che anche le pudiche trasposizioni di Ripellino hanno introdotto nel contesto teatrale italiano un principio di cultura attiva: guidando verso la drammaturgia registica post-mejerholdiana l'anticonformismo accademico, che si riapriva allora alla cultura scenica. E anche Barberio Corsetti, in fondo, è arrivato ai suoi esiti con una sperimentazione culturalmente avveduta, senza la quale non avrebbe attirato Kafka nel circolo delle sue sensibili teatralizzazioni.

Solo i critici esperti del teatro di gruppo e del Novecento teatrale colsero che la posta in gioco delle teatralizzazioni kafkiane in profondità era, com'è ancora, una. E cominciamo dal *Processo*.

Sulle prime, l'approccio al romanzo sembra troppo prudente: che Ripellino isola il dialogo, disseminato da Kafka nel racconto, con aggiustamenti di senso e di ambientazione. Ma ci si accorge, poi, che questa è solo la base della sua trasposizione: lo si vede dalle didascalie, che a volte rivelano significative sfasature.

Come i registi critici, il «professore» si è preoccupato anzitutto di trasporre la narrazione kafkiana in una vicenda *aperta* di tipo espressionista: non a caso, è Missiroli il primo destinatario della sua trasposizione, un regista di scuola strehleriana, ma insofferente, capace di inopinate, aggressive reazioni analogiche al dettato dei testi. Perciò non sorprende che dalle didascalie iniziali, Ripellino chiami in causa il circo, la vocazione dell'arte circense a collegare il grottesco e l'assoluto: elemento kafkiano che Ripellino accentua in senso metaforico, pensando a Blok e Vachtangov e anticipando qualche idea di Starobinski.

Questo è per lui il correlativo materiale della legge metafisica, non la fonte della rinarrazione. Ripellino non re-cita per sé, riscrivendo: aggiunge, piuttosto, teatralizzando il romanzo che ha in mente, capitolo per capitolo.

Di conseguenza, la felicità dell'accentazione circense si fa pervasiva, attraverso le venature predisposte da Kafka: colora di sé, rifacendosi ad *America*, anche il dettato kafkiano incline all'incanto.

In cerca di teatro, con i suoi richiami circensi, Ripellino riesce a

² «Dramaturgie», il centro di iniziativa per la cultura teatrale diretto da Guinot, ha intelligentemente promosso e coordinato il nostro incontro kafkiano. E i lavori, svoltisi in una sala dell'Odéon, in assenza di pubblico, hanno fornito importanti stimoli interculturali da più angolature nazionali. Significativi sono stati anche gli interventi di scena.

³ L'adattamento di Ripellino è stato pubblicato, da Ante Editore, a corredo dell'allestimento di Missiroli con il Teatro Mobile di Bosetti. Agli incontri kafkiani della Compagnia di Barberio Corsetti la Ubilibri ha dedicato un volume, a cura di R. Molinari: *L'attore mentale*, 1992. Riscontri più dettagliati saranno forniti dagli atti dell'incontro parigino, in corso di stampa.

rendere alla scena schegge dell'instabilità inscritta nel *Processo*: con debole percezione del Doppio. Il quale nello stesso Kafka sembra occultato dalla composizione narrativa, laddove, con la sua formidabile teorizzazione, Artaud ne fece la pietra angolare del suo Teatro, della sua costruzione della vita. Ma se ha ragione Baraldi, se è il profetismo la sua fonte, allora anche in Kafka il Doppio può essere considerato onnipresente, in quanto silenzioso, invisibile: come le cose che sfuggono allo sguardo per la loro eccessiva presenza e della cui rivelazione il teatro è da sempre, per elezione, il luogo della visibilità. Questa presenza, troppo simile alla presenza implicita del teatro per non fare problema (specie ai rinarratori di queste narrazioni), non è contemplata invece da Ripellino, forse per eccesso di fedeltà alla lettera di Kafka e alla «forma del dramma» (Szondi). Con gli occhi fissi al romanzo, Ripellino è giunto al suo *Processo* per interventi di taglio e di integrazione: riassuntivi o didascalici.

Di qui la successione dei song alla Brecht, ma di maniera: il Brecht autentico che qui campeggia è, invece, il rifondatore della dramaturgie nel nostro tempo. La finezza di Ripellino nel rifare conservando (o nel mantenere ricreando) richiama il lavoro sui classici dell'ultimo Brecht e, in particolare, il metodo con cui egli attualizzò il *Faust* goethiano: rispettandone la lettera e sovvertendone l'ordine delle azioni: duplicità che fu propria anche alla migliore regia critica italiana, con i suoi doppi percorsi interpretativi, «fedeli» alla base e rigenerativi, di tanto in tanto, dove l'azione si qualifica⁴.

Anche Ripellino procedette su due linee: la prima oggettivamente intesa, si limitò a ristrutturare il romanzo kafkiano con una trasposizione un po' alla lettera e un po' nel suo spirito; ma trovandosi, così, su un terreno simile a quello della dramaturgia brechtiana del *Faust*, anch'egli – come Brecht – fu trascinato indirettamente all'invenzione. Di qui si determinò il secondo percorso del suo lavoro, che in parte egli derivò dalla logica binaria della regia critica (non a caso era stato Strehler il primo a sognare nel nostro teatro un Kafka in scena) e, d'altra parte, lo indusse a rovesciarne l'ordine. Ripellino, così, andò oltre la misura delle battute e ritoccò la patologia degli eventi. Non si peritò di tagliare serie intere di capitoli per questo: avendo individuato nella composizione l'ambito più disposto alla riformulazione di genere. Lui stesso lo sottolinea, tor-

⁴ Cfr. riguardo alla *dramaturgie* brechtiana, il libro del Berliner Ensemble *Theaterarbeit. Fare teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1969: specie per le pagine dedicate al Collettivo dei dramaturg e all'allestimento del *Faust* goethiano. D'altro canto, la sintetica presentazione della regia critica richiede approfondimenti. Cfr. due miei lavori: *Brecht regista* (con L. Olivi), Bologna, il Mulino, 1989, e *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984.

nando più volte sul tema dell'identità «liberatrice» del gioco teatrale: gioco effimero, ma capace come nessun altro di corrispondere con il desiderio di liberazione. Perfino fisicamente *Il processo* può innescare dinamiche di evasione mentale: ne abbiamo trattato nello scorso numero di «Teatro e storia», vedendo come, rifacendo questo Kafka, un regista drammaturgo ha rilanciato il teatro dei detenuti di Modena.

A più di dieci anni di distanza, *Il processo* rifatto dai teatranti ha raggiunto, così, il luogo della reclusione reale, segnato ancora, ai miei occhi commossi, dall'espressionismo disposto al rovesciamento che Ripellino gli aveva infuso: ché l'angoscia della narrazione ha ritrovato negli attori detenuti impulsi clowneschi di vita ulteriore: anche oltre la misura circense delle narrazioni kafkiane⁵. Ma Kafka stesso li avrebbe apprezzati, come apprezzò, fin da giovane, l'entusiasmo degli attori dilettanti ebrei orientali.

Quale fu la scintilla che distinse nel tempo la trasposizione di Ripellino, è difficile a dirsi. Non lo fanno capire le recensioni, che si sentirono soprattutto in dovere di inquadrarla con le ultime spettacolarizzazioni kafkiane, come una semplice variante; sicché la diversa verità di Ripellino uscì di vista.

Prevalsero i dubbi sugli apprezzamenti anche nelle critiche partecipate: De Monticelli riferì con entusiasmo della prima parte, in stile «vaudeville», ma giudicò poi, per opposizione, del tutto irrealizzata la seconda; e anche Savioli, alla fine, fu reticente, non dando a Ripellino e Missiroli quello che sembrava aver loro promesso all'inizio: quando aveva lodato il grottesco portato in scena dai due sicari (pinteriani?) e l'andamento segmentato per contrasti⁶. Mancò, forse, la disponibilità a guardare lo spettacolo per sé, per la sua interna riluttanza alle proporzioni canoniche: nove anni prima dai critici erano venute opposte riserve al lavoro di Grossman: fin troppo rispettoso – per Tian – nel trasporre *Il processo*, e troppo sovvertitore, a giudizio dei più, avendo portato *La balconata* di Praga a un'interpretazione quasi licenziosa⁷.

Qualcosa di profondo fu, forse, messo in gioco da questi incontri difficili, il diritto a produrre spettacoli vivamente incompiuti: il

⁵ F. Janneo, con il Gruppo teatrale della Casa Circondariale S. Anna di Modena, ha realizzato un laboratorio con messa in scena del proprio adattamento *La Falsa. Ispirato a Il Processo di F. Kafka*, nel '90. Testo e testimonianze di lavoro sono disponibili in pubblicazione ciclostilata.

⁶ R. De Monticelli, *Il vaudeville del condannato*, in «Il Corriere della Sera», 6 marzo 1976; A. Savioli, *Trovata e perduta la chiave ebraica per il «Processo»*, in «L'Unità», *idem*.

⁷ Cfr. la recensione di A. Cibotto, sul «Gazzettino» del 27 settembre 1976.

diritto di Missiroli, che ritrasse a colpi di spatola la comunità praghese, mostrandola anche milanese o romana, e il diritto di Ripellino, che aveva lavorato in quella direzione con un adattamento in forma di «canovaccio», come lui stesso lo definì. Da qui si sprigionò la scintilla del loro incontro con *Il processo*: che non prese dal romanzo la finezza narrativa, quanto la «rozzezza» dell'impianto, monotono e suggestivo, somigliante all'intreccio di più litanie. Si sprigionò la scintilla, così, in modo che la scrittura scenica reagisse, senza subirla, all'aura del romanzo⁸.

È possibile che ciò non aiutasse, poi, Missiroli a dilatare il grottesco della prima parte nel metafisico della seconda: certo la forma del canovaccio narrativo non si prestò a *rifare* il romanzo, con organicità; ma l'orientamento di tradurre gli episodi in tentativi, in prove del salto mortale conclusivo, produsse belle trame di attese, già segnate, nell'intimo, dal risultato tragico. In tal senso la struttura, nel *Processo* di Ripellino, fa argine alla apparente dispersività degli episodi, e vi campeggia la vocazione alla condanna. Si può schematizzare questo contrasto dicendo che la struttura fa pensare a Beckett, mentre le scene, non rispettando la misura intima del canovaccio, fanno pensare al circo drammatizzato nell'*Hinkemann* di Toller, col suo espressionismo incerto. Eccone allora il limite: la duplicità, da teatro di regia critica, rimane irrisolta; perciò la conclusione è incerta, pur riflettendo l'angoscia che anticipò la rottura del '68.

Comunque, la narrazione di Ripellino, irrisolta ma trattenuta, in tal senso predestinata al canovaccio, aprì una possibilità, un varco, evidenziando l'esistenza di pulsanti asimmetrie drammatiche nel corpus kafkiano, nel suo monologare romanzesco tessuto di richiami rappresentativi⁹.

Se n'è sentita, poi, un'eco nella *dramaturgie* che Sanguineti ha fatto dell'*Inferno* dantesco, assunto come monologo che ritorna alla tragica umanità che lo ispirò, attraverso la nostra capacità di guardarci attraverso il tempo. In quel Kafka, drammatizzato specchiando nei giochi clowneschi il comportamento umano, risuonava variamente la nostra cultura; penso a Goffman: che ha parlato di «acrobazie da clown» a proposito delle nostre individualità messe alla prova, giorno dopo giorno, dal contrasto dei ruoli sociali che ci obbligano. E c'era stato Eduardo: a *Questi fantasmi!* fa pensare la signorina Burstner, ad esempio, con le sue illusionistiche apparizioni

⁸ Della citata «riduzione» di Ripellino è significativo l'andamento: riassuntivo, all'inizio, poi aperto a inversione di episodi, per dare spessore ai personaggi maggiori, e più libero nel finale.

⁹ Anche la sua realizzazione, diretta da Tiezzi, guardò a Kafka, alla sua capacità di vedere e far vedere l'animale nell'uomo con moderno «primitivismo».

nel «marciame del sistema». Su questa linea fu pure scoperta la teatralità del *Castello*¹⁰.

Dal canto suo, il teatro di gruppo, in sede di autodrammaturgia, ha guardato a Kafka quanto a Pirandello, a Brecht, ai rifondatori della nostra drammaturgia: perché, se non per la profezia nascosta nel suo *Gestus*, nella scelta che egli fece di trapiantare impulsi di teatro nella sua prosa? La storia ha rivelato che li nascose in attesa di un'altra, più complessa «volontà» rappresentativa.

Di questa profezia anche Barberio Corsetti si è rivelato partecipe, dopo aver scoperto in Kafka un elemento congeniale con il suo modo di conquistare la forma: che i suoi montaggi scenici riescono a comporre il caos delle esercitazioni laboratoriali degli attori, nutrendosene, come, allo stato embrionale, le narrazioni kafkiane crebbero al calore di disordinate suggestioni teatrali.

Simmetria per opposizione che, non solo per suggestioni circensi, ha indotto negli spettacoli kafkiani di Barberio Corsetti l'adozione di una forma acrobatica: difficile da tenersi, apparentemente altra dalla forma analitica di Kafka, ma sollecitatrice di specifiche corrispondenze: come se un comune «attore mentale» le generasse. Di qui il titolo del libro di Barberio Corsetti, *L'attore mentale*, appunto, e di qui il sistema di strategie relazionali che vi sono esposte. Un esempio: l'inventore scenico, con il suo gruppo, ha dovuto cercare l'autore nel luogo in cui la differenza delle loro scritture era ancora aperta, nel pre-conscio, per potersi poi trovare in accordo scenico con le sue pagine: che egli non ha scelto, significativamente, dal corpus dei romanzi, ma da narrazioni meno strutturate. Finché è arrivato al suo quarto spettacolo kafkiano senza rifarsi al dettato di Kafka (Quadri): *Il legno dei violini*¹¹.

Esito coerente di una ricerca non improntata tanto all'ordine del racconto «prescelto», quanto alla sua identità – è Barberio Corsetti a dichiararlo – ai suoi moti di «scrittura». Non a caso, la sua trilogia kafkiana ha un andamento ascendente, come di purificazione: passando di realizzazione in realizzazione, da *Descrizione di una battaglia a De notte*, a *Durante la costruzione della muraglia cinese*, a un più partecipato dialogo con Kafka: chiamato in causa prima con un solo testo, poi con un gruppo di testi e, infine, con un mosaico di narrazioni a base gestuale rigenerate dall'attore, come ultimo medium, nella «disintegrazione dell'io» dei «nostri tempi».

¹⁰ N. Chiaromonte, *Il burocrate del castello misterioso*, in «L'Espresso», 5 gennaio 1969, dubbioso sulle possibilità di teatralizzare la narrativa, aveva visto nel *Castello* drammatizzato da Brod e allestito da Missiroli un'eccezione rivelatrice.

¹¹ G. Barberio Corsetti, *L'attore mentale*, cit.: vedi la parte conclusiva per le argomentazioni e il pezzo di Quadri: «Dalla parte di chi guarda».

Bastano queste poche osservazioni per distinguere il «Kafka» di Barberio Corsetti da quello di Ripellino. Di due poli si tratta; ma attenzione a etichettarli: ambedue le nostre guide hanno puntato sui prolungamenti di poesia scenica, e a differenziarli è stato, piuttosto, il rapporto con gli attori. Barberio Corsetti li ha spinti ad agire sul-nel dettato kafkiano, perché ne derivassero «il vocabolario dei gesti» e il «movimento interno», prime basi dell'inveramento scenico¹².

Grazie a Kafka, teatro di compagnia e teatro di gruppo si sono potuti differenziare, così, a partire dalla loro natura migliore.

L'orientamento che ci siamo dati, di limitare il discorso su Kafka e il teatro italiano alle due esperienze più documentate e riasuntive, ci sta ripagando più del previsto. Ripellino e Barberio Corsetti, coi loro esperti richiami, hanno messo in movimento una dinamica culturale sovradeterminata. Di fatto, la memoria delle loro esperienze risulta potenziata da peculiari, non dirette relazioni, non tanto riferibili alla grande arte italiana del tempo di Kafka, quanto all'avanguardia in divenire di Artaud e Brecht. Dico «in divenire» perché, a dispetto della vulgata, i loro impulsi rilanciarono la rivoluzione registica negli anni caldi dell'espressionismo e del surrealismo e, poi, nei successivi anni freddi, fino a costituire le basi della seconda avanguardia teatrale del nostro secolo, che Beck e Grotowski avrebbero fondato orientando a sperimentazioni di teatro attivo la tessitura iniziata da Stanislavskij.

Questa visione delle due avanguardie non è stata ancora avvalorata dalla storiografia; ma se Ripellino e Barberio Corsetti agirono semplicemente sulla base della loro sensibilità critica e artistica e se le loro drammatizzazioni, pur così diverse, colsero nello stesso segno e assunsero, col tempo, un rilievo superiore alle loro attese, vuol dire che il loro intuito fu mosso da energie del profondo.

Nei riferimenti intuitivi che Ripellino e Barberio Corsetti hanno fatto agli anni '20, l'uno guardando a Toller e all'ultimo Vachtangov e puntando poi sulla forma brechtiana, l'altro guardando al surrealismo, anche nell'ottica dell'arte visiva, ma affidandosi alle forze archetipe nominate da Artaud, possiamo riconoscere uno sforzo creativo somigliante (via Mejerchol'd?), anche se volto a esiti diversi. E ciò ha fatto sì che non ci fosse solo Kafka nelle drammaturgie cui sono approdati.

Vediamo più da vicino la soluzione di Corsetti. I gesti di Kafka vi sono presenti più delle parole. Intimo è il suo dialogo interpretativo, al punto che può entrare anche Artaud nel suo gioco, come sobillatore. «I teatri degli anni Venti: verso il processo a una cultura» è il titolo del primo paragrafo della monografia artaudiana che

ci ha regalato di recente Monique Borie¹³; anche il teatro in Kafka è stato percepito da Barberio Corsetti come qualcosa da riconquistare. Non è una sottrazione filosofica, come quelle di Carmelo Bene, la sua meta: biologicamente il suo gruppo è spinto a comunicare con le radici kafkiane, dove la «cultura» non ha ancora disperso il senso del teatro. Senso che Kafka, come Artaud, sempre meno identificò nel «pratico fare» delle scene «colte»; tanto che esso spinse ambedue a contrapporre all'impotenza del teatro istituzionale il teatro in vita dei riti e delle vere rappresentazioni popolari nonché il teatro nascosto nelle scritture critiche e narrative.

Simile, se non uguale, è la matrice degli spettacoli kafkiani di Barberio Corsetti: anch'essi sembrano svolgersi per partiture artistiche sospese, dietro alle quali un teatro terrigno sembra incalzarle con inconscie, opposte storie. Il senso stesso di fragilità dei suoi uomini-personaggi, così, fa pensare a Kafka, anche quando Kafka non è in cartellone, perché similmente vi si confondono il simbolico e il realistico. Siamo su un terreno analogo, ma per opposizione, a quello dei Giganti pirandelliani.

Così, mentre per altri uomini di teatro l'incontro con Kafka è stato solo rappresentativo – anche quando non è stato forzato in stereotipate trasposizioni – con Barberio Corsetti esso è giunto a qualificarsi in termini di rispecchiamento individuale, suo e del suo gruppo. È arrivato, così, a fare di ogni spettacolo il risultato di un'esperienza investigativa.

a) Anzitutto per gli attori, coinvolti dall'inizio in improvvisazioni mirate: sia per trovare esplicitazioni drammaturgiche mancanti, sia per valorizzare, alla lettera, le emergenze teatrali delle narrazioni prescelte. L'attore, come artista che «inventa continuamente la sua presenza» deve «forzare» di continuo il regista.

b) Per il regista: che il testo indirizza a scoprire, anche con le sue indeterminatezze, dimensioni ulteriori, «cubiste»: vitali dimensioni, che nello spazio analogico del teatro spingono gli attori a creare in senso poetico.

c) Per il gruppo: che il teatro in Kafka spinga il lavoro oltre il dettato kafkiano e oltre la teatralità prevista.

d) E per lo spettacolo: dato che la scrittura «in lui [Kafka] diviene anche motivo tematico, ha profondi legami con la tradizione dei testi sacri» e incide segni profondi nel corpo, nella carne; può anche *diventare*. Fino a produrre «una sorta di atto blasfemo»¹⁴, in senso transitorio, naturalmente.

¹³ M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro, il ritorno alle origini*, Bologna, La Nuova Alfa, 1994, pp. 23-28.

¹⁴ Dall'*Attore mentale*, cit., di Barberio Corsetti, pp. 21-27.

¹² *Ibidem*. I riferimenti precedenti rimandano alle pp. 110-113, 16-17 e *passim*.

Bastano queste poche osservazioni per distinguere il «Kafka» di Barberio Corsetti da quello di Ripellino. Di due poli si tratta; ma attenzione a etichettarli: ambedue le nostre guide hanno puntato sui prolungamenti di poesia scenica, e a differenziarli è stato, piuttosto, il rapporto con gli attori. Barberio Corsetti li ha spinti ad agire sul-nel dettato kafkiano, perché ne derivassero «il vocabolario dei gesti» e il «movimento interno», prime basi dell'inveramento scenico¹².

Grazie a Kafka, teatro di compagnia e teatro di gruppo si sono potuti differenziare, così, a partire dalla loro natura migliore.

L'orientamento che ci siamo dati, di limitare il discorso su Kafka e il teatro italiano alle due esperienze più documentate e riassuntive, ci sta ripagando più del previsto. Ripellino e Barberio Corsetti, coi loro esperti richiami, hanno messo in movimento una dinamica culturale sovradeterminata. Di fatto, la memoria delle loro esperienze risulta potenziata da peculiari, non dirette relazioni, non tanto riferibili alla grande arte italiana del tempo di Kafka, quanto all'avanguardia in divenire di Artaud e Brecht. Dico «in divenire» perché, a dispetto della vulgata, i loro impulsi rilanciarono la rivoluzione registica negli anni caldi dell'espressionismo e del surrealismo e, poi, nei successivi anni freddi, fino a costituire le basi della seconda avanguardia teatrale del nostro secolo, che Beck e Grotowski avrebbero fondato orientando a sperimentazioni di teatro attivo la tessitura iniziata da Stanislavskij.

Questa visione delle due avanguardie non è stata ancora avvalorata dalla storiografia; ma se Ripellino e Barberio Corsetti agirono semplicemente sulla base della loro sensibilità critica e artistica e se le loro drammatizzazioni, pur così diverse, colsero nello stesso segno e assunsero, col tempo, un rilievo superiore alle loro attese, vuol dire che il loro intuito fu mosso da energie del profondo.

Nei riferimenti intuitivi che Ripellino e Barberio Corsetti hanno fatto agli anni '20, l'uno guardando a Toller e all'ultimo Vachtangov e puntando poi sulla forma brechtiana, l'altro guardando al surrealismo, anche nell'ottica dell'arte visiva, ma affidandosi alle forze archetipe nominate da Artaud, possiamo riconoscere uno sforzo creativo somigliante (via Mejerchol'd?), anche se volto a esiti diversi. E ciò ha fatto sì che non ci fosse solo Kafka nelle drammaturgie cui sono approdati.

Vediamo più da vicino la soluzione di Corsetti. I gesti di Kafka vi sono presenti più delle parole. Intimo è il suo dialogo interpretativo, al punto che può entrare anche Artaud nel suo gioco, come sobillatore. «I teatri degli anni Venti: verso il processo a una cultura» è il titolo del primo paragrafo della monografia artaudiana che

ci ha regalato di recente Monique Borie¹³; anche il teatro in Kafka è stato percepito da Barberio Corsetti come qualcosa da riconquistare. Non è una sottrazione filosofica, come quelle di Carmelo Bene, la sua meta: biologicamente il suo gruppo è spinto a comunicare con le radici kafkiane, dove la «cultura» non ha ancora disperso il senso del teatro. Senso che Kafka, come Artaud, sempre meno identificò nel «pratico fare» delle scene «colte»; tanto che esso spinse ambedue a contrapporre all'impotenza del teatro istituzionale il teatro in vita dei riti e delle vere rappresentazioni popolari nonché il teatro nascosto nelle scritture critiche e narrative.

Simile, se non uguale, è la matrice degli spettacoli kafkiani di Barberio Corsetti: anch'essi sembrano svolgersi per partiture artistiche sospese, dietro alle quali un teatro terrigno sembra incalzarle con inconscie, opposte storie. Il senso stesso di fragilità dei suoi uomini-personaggi, così, fa pensare a Kafka, anche quando Kafka non è in cartellone, perché similmente vi si confondono il simbolico e il realistico. Siamo su un terreno analogo, ma per opposizione, a quello dei Giganti pirandelliani.

Così, mentre per altri uomini di teatro l'incontro con Kafka è stato solo rappresentativo – anche quando non è stato forzato in stereotipate trasposizioni – con Barberio Corsetti esso è giunto a qualificarsi in termini di rispecchiamento individuale, suo e del suo gruppo. È arrivato, così, a fare di ogni spettacolo il risultato di un'esperienza investigativa.

a) Anzitutto per gli attori, coinvolti dall'inizio in improvvisazioni mirate: sia per trovare esplicitazioni drammaturgiche mancanti, sia per valorizzare, alla lettera, le emergenze teatrali delle narrazioni prescelte. L'attore, come artista che «inventa continuamente la sua presenza» deve «forzare» di continuo il regista.

b) Per il regista: che il testo indirizza a scoprire, anche con le sue indeterminatezze, dimensioni ulteriori, «cubiste»: vitali dimensioni, che nello spazio analogico del teatro spingono gli attori a creare in senso poetico.

c) Per il gruppo: che il teatro in Kafka spinga il lavoro oltre il dettato kafkiano e oltre la teatralità prevista.

d) E per lo spettacolo: dato che la scrittura «in lui [Kafka] diviene anche motivo tematico, ha profondi legami con la tradizione dei testi sacri» e incide segni profondi nel corpo, nella carne; può anche *diventare*. Fino a produrre «una sorta di atto blasfemo»¹⁴, in senso transitorio, naturalmente.

¹³ M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro, il ritorno alle origini*, Bologna, La Nuova Alfa, 1994, pp. 23-28.

¹⁴ Dall'*Attore mentale*, cit., di Barberio Corsetti, pp. 21-27.

¹² *Ibidem*. I riferimenti precedenti rimandano alle pp. 110-113, 16-17 e *passim*.

Meno limpido, poi, a mio parere, è stato l'esito del *Legno dei violini*, spettacolo kafkiano oltre i testi di Kafka, in cui Barberio Corsetti è tornato a principi di identità e di lavoro più tradizionali. Almeno così mi è parso. È significativo, comunque, che la fuoriuscita da un'avventura interpretativa, come questa, abbia posto problemi al ritrovamento del prima: che fanno pensare al difficile «rientro» che Schechner ha indagato nei soggetti che escono dalle prassi rituali.

Ma *Kaosmos* di Barba e *America* di Barberio Corsetti già ne indicano la strada: bisogna riprendere la via della «scienza» stanislavskiana. E anche gli studiosi. Un po' tutti dobbiamo ancora imparare a percepire l'oltre pratico e teorico. Nel nostro caso, significa interrogarsi anche sul teatro che svanisce in Kafka: dove e perché nella sua scrittura, a un certo punto, se ne dissolve la presenza e cosa lo sostituisce?