

Into Kafka's Burrow. Conversation with Luigi Lo Cascio

Edited by Francesco Fiorentino

Abstract

Luigi Lo Cascio's *Nella tana* is the theatre adaptation of Kafka's story *Der Bau* (*The Burrow*), the monologue of a strange creature that struggles to secure his labyrinthine burrow. This conversation with the actor and director put in the focus some important aspects of the process of converting Kafka's story into a theatrical performance.

Keywords

Kafka; *Der Bau*; Theatre adaptation; Luigi Lo Cascio

Nella tana di Kafka. Conversazione con Luigi Lo Cascio

A cura di Francesco Fiorentino

Le disposizioni governative che nel marzo 2020 hanno imposto il lockdown ci hanno fatto guardare allo spazio esterno come a uno spazio del contagio e di una minaccia mortale, e a quello interno, delle nostre case, come a uno spazio che preserva da questa minaccia e da questo contagio. A me, che sono lettore da anni contagiato da Kafka, è venuto spesso in mente, in quei giorni, in quelle settimane, in quei mesi, un racconto tardo di Kafka, *La tana*, un racconto che tu conosci bene, perché nel 2000 ne hai tratto uno spettacolo.

Mi sembravano tanti i paralleli tra la condizione dell'animale protagonista del racconto e quella in cui ci avevano messo le disposizioni del governo, che escludevano lo spazio esterno dalle nostre esistenze e confinavano le nostre esistenze nello spazio privato della casa, il quale appariva come l'unica zona di sicurezza possibile, da cui uscire solo per procurarsi il necessario per sopravvivere. Ma lo spazio esterno alla nostra casa non era solo uno spazio del pericolo, che era quindi da evitare, era anche oggetto di nostalgia in quanto spazio di una libertà che ci veniva negata. Simile mi sembrava la situazione in cui si trova l'animale protagonista del racconto, anzi: lui lavora per creare una tale situazione. Costruisce un edificio sotterraneo che ha due fini o funzioni: una funzione di protezione da possibili nemici esterni, e una funzione di magazzino delle provviste necessarie alla sopravvivenza. Nel mondo esterno, l'animale si avventura di tanto in tanto solo per cacciare altri animali più piccoli, cioè per procurarsi le provviste per poter vivere sicuro nella sua tana. Anche per lui lo spazio esterno alla sua tana ha un significato ambivalente: è spazio associato al pericolo, ma anche alla libertà, per cui la tana non è solo protezione ma anche prigione, come appunto le nostre case durante il lockdown. Tutto il racconto è la scoperta di questa doppia natura della tana, che all'inizio viene descritta come luogo della sicurezza, della certezza e della protezione, forse addirittura dell'intimità con sé stessi, ma poi diventa essa stessa una fonte di pericolo, diventa essa stessa fonte della minaccia contro cui era stata costruita. È una trincea e una prigione.

La prima domanda che vorrei farti è dunque questa: l'esperienza della pandemia ha in qualche modo cambiato l'idea che ti eri fatto di questo racconto, la tua lettura di questo racconto? Che cosa ti aveva attratto di questo racconto, tanto da decidere di farne uno spettacolo?

Durante la pandemia, a essere sinceri, non credo di avere mai pensato al racconto di Kafka *La tana* come a qualcosa di somigliante all'esperienza che stavamo vivendo. Sollecitato adesso dalla tua domanda, provo a capire come mai non mi sia venuto in mente di fare questo accostamento. Nonostante nei due casi (nel barricamento volontario della creatura di cui parla Kafka a e nel lockdown che abbiamo vissuto) si realizzi un confinamento nello spazio privato della casa, ci sono delle differenze che rendono le due esperienze, a mio parere, sostanzialmente, radicalmente differenti.

Quella strana entità presente nel racconto (e che d'ora in poi chiamerò T. – un po' per alludere alla K. del nostro scrittore, un po' per riferirmi all'iniziale del nome Tano, nome con cui, in prova, io e i miei compagni d'avventura avevamo battezzato l'essere misterioso da me interpretato) considera la Tana come il suo habitat consueto e non come un rifugio d'emergenza. T. si rintana abitualmente, si trova già da sempre segregato, la sua è una scelta di vita preliminare. La tana è la sua casa. Potremmo dire che anche lui (lei) sia una parte della sua stessa *costruzione*. Tutto ciò che esiste è la diretta manifestazione del suo profluvio di parole, della sua costruzione ideale, messa subito in pratica, edificata, dall'attività frenetica della sua bocca, intendendo per bocca sia il luogo in cui si articola la sua parola (e quindi tutto il suo mondo), sia come muso che scava affannosamente cunicoli e piazze.

Noi invece ci siamo dovuti rinchiudere contro voglia, in conseguenza di un atto deliberato e possibilmente condiviso in forma di sacrificio collettivo. Lascerei per ora da parte tutta la polemica sulla effettiva necessità del lockdown. È ovvio che considerando l'indicazione prudenziale della chiusura come un sopruso, come qualcosa di esagerato e di folle, sarà più facile individuare elementi di delirio anche nel lockdown. Su questo, ognuno potrà avere il suo particolare punto di vista. Io ho dato per buona la necessità di sfuggire al contagio e non mi sono sentito minimamente costretto da nessuno, neanche da me stesso. Ma a parte questo, ciò che mi sembra fondamentale è il fatto che T. ami la solitudine e la reclusione come dimensioni ideali della propria esistenza. Il povero T. inizialmente dava per certo che, rintanandosi, sarebbe stato al sicuro. Non credo che nessuno di noi invece abbia considerato il lockdown come un Eden in cui finalmente poter vivere lontano dall'Altro. Credo che si giochi qui, in questo passaggio,

tutta la differenza tra le due situazioni. T. sta chiuso, ama stare chiuso e a un certo punto si rende conto di quanto sia soffocante questa condizione (per noi che guardiamo da fuori entrano in crisi, insieme alle categorie di apertura/chiusura, anche quelle di libertà/costrizione e padronanza/assoggettamento). Noi, durante l'osservazione delle norme di isolamento, abbiamo sempre mantenuto come punto fermo il fatto di aspettare un ritorno alla normalità, una normalità esterna, una normalità sociale. Chiuderci era per noi disperante e non, invece, fortemente auspicabile come succede in T.

Per questo non mi è venuto in mente T. durante la pandemia ma ci ho pensato sempre, ci penso sempre, tutti i giorni che c'è stato (che ci sarà) un naufragio di migranti o tutte le volte che negli Stati Uniti o nell'Est dell'Europa si costruisce (o si costruirà) un muro. Ecco, qui sì che vedo quasi combaciare le due esperienze. Un'entità chiamata popolo sta dentro i suoi confini e li rimarca, li riveste di filo spinato a partire da una condizione di padronanza presunta, di dominio. E tutto quello che viene da fuori deve essere respinto, estromesso, eliminato. La nostra patria, la nostra tana. Una casa o una prigione? L'individuazione di una minaccia esterna (legittima? Per ora metterei tra parentesi la questione) che da preoccupazione più o meno lecita si trasforma in paranoia violenta. Noi, nelle nostre case, non abbiamo estromesso l'altro. Ci siamo chiusi con le nostre famiglie. Non abbiamo vissuto una radicale solitudine. Qualunque cosa abbia ispirato Kafka, questa condizione di esilio (di esul-t-anza) autoinflitto è decisiva e, soprattutto, originaria. Ovviamente non c'è spazio adesso per una discussione su questo. Era solo per spiegare come mai non ho pensato al racconto di Kafka durante il lockdown. Non credo che nessuno di noi abbia pensato al proprio appartamento (nemmeno chi ha avuto la fortuna di vivere una detenzione dorata) come al luogo in cui sarebbe bello vivere a oltranza, in una pace solitaria e autoreferenziale.

Mi capita di pensare alla *Tana* anche in altre occasioni. Per esempio quando nella realtà si verifica qualcosa di simile all'esperienza del tragico: c'è un soggetto che pretende di dominare qualcosa (conoscenza di sé, controllo di un territorio...) e subito dopo cade, sprofonda, scopre, è costretto ad ammettere, la propria assoluta inadeguatezza (ciò che si pensava di dominare diventa una forza che soggioga...). Allo stesso modo T. pensa di avere costruito la Tana perfetta. Ma immediatamente dopo avere affermato questa cosa, il mondo esterno (che prende forma nelle sue stesse parole) smentisce questo sogno di perfezione. A guardare bene, anche il fastidio, anche l'elemento perturbante nasce e si sviluppa all'interno dello stesso delirio, di quello stesso uragano linguistico che aveva fantasticato la quiete, la pace assoluta. Ma parlare di dentro-fuori è molto problematico in Kafka.

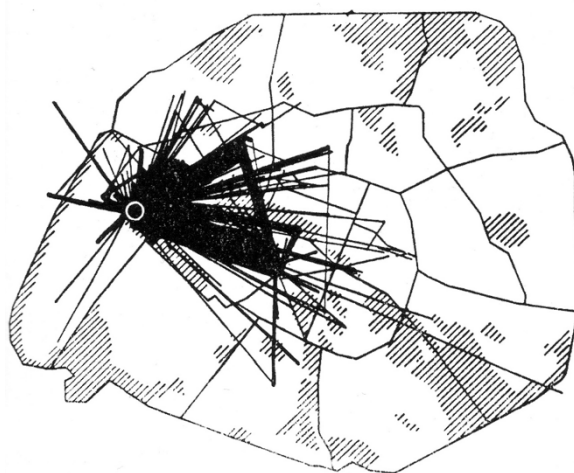
Interno/esterno sono categorie che vengono messe fortemente in discussione dall'autore della *Tana*.

Questo racconto ha cominciato a interessarmi verso il 1997. La prima volta che l'ho letto, alla fine del volume *Tutti i racconti*, mi sono detto: sarebbe bellissimo metterlo in scena. E in effetti *Nella tana* ha avuto una sua prima edizione nel settembre del 2000. Poi di nuovo a Prato, al Fabbrichino, nel 2005. Due edizioni molto diverse tra loro. Solo il testo era più o meno identico. Il desiderio di metterlo in scena è innanzitutto legato all'interesse che ho sempre avuto di lavorare su Kafka. E questo racconto si prestava molto, mi sembrava il testo più indicato. Intanto perché allora ero un attore essenzialmente di teatro, non avevo fatto cinema, ero piuttosto sconosciuto e non avrei potuto aspirare a fare uno spettacolo con una compagnia numerosa. In questo senso, il monologo era una precondizione essenziale. Inoltre, *La tana* è uno dei pochi testi di Kafka scritti in prima persona. L'elemento decisivo è poi l'immediatezza del dettato. Non solo è in prima persona, ma il soggetto che pronuncia questo profluvio di parole parla al presente. Ciò a cui si riferisce (a parte qualche allusione al suo passato) sta succedendo in quel preciso momento. Lo spettatore si trova a osservare le azioni che il soggetto parlante va descrivendo via via che accadono, com'è delle azioni teatrali (il famoso *hic et nunc*). Il più kafkiano dei suoi racconti (nudo, spoglio, essenziale, definitivo...) era anche quello che meglio si prestava – così pensavo infatti, e penso tuttora – immediatamente disponibile a una messa in scena...

Ovviamente, oltre a questi motivi, diciamo così, strutturali, il testo parla di cose che ci riguardano a più livelli. La natura emblematica della Tana può essere considerata a più livelli. Possiamo pensare: al soggetto della scienza, alla sua spasmodica volontà di sapere e soprattutto alla pretesa di esaurire, coi suoi calcoli, con le sue equazioni, la descrizione della realtà di ogni suo aspetto, di ogni suo significato; all'esperienza della scrittura che insieme protegge e imprigiona (ed esclude lo scrittore, lo arrocca in uno spazio d'isolamento irrimediabile); alla chiusura della società che si trincerava dietro le sue mura e non ammette nessuna ipotesi di relazione con lo straniero (v. la diffusione, nelle recentissime patrie, di una vera e propria paranoia dell'assedio); alla Tana, stavolta intesa non come emblema di qualcosa che ha a che fare col discorso politico o col sociale, ma con qualcosa di più intimo, con la sfera individuale, psichica, in relazione cioè alla paura delle relazioni esterne, al terrore per l'età adulta. E ancora, tra le possibili suggestioni: il terrore per la malattia che incombe; c'è l'esercizio raffinato, smisurato, abnorme del pensiero calcolante, il tentativo di misurazione e controllo del mondo, il godimento che ne consegue come

risarcimento per la mortificazione del corpo, del proprio corpo allontanato dal mondo e sottratto a ogni possibile relazione con l'altro; lo spaesamento, il perturbamento provocato da qualcosa di sé che non si conosceva fino in fondo e che torna in forma di minaccia esterna... Si possono fare centomila pensieri a partire da questo testo. Tutte possibilità interessanti e che potrebbero guidare un'eventuale messa in scena. Mi sta venendo voglia di tornarci sopra, tanto inesauribile mi appare, da sempre, questa materia così pericolosa ed esaltante.

Il racconto di Kafka pone continuamente una domanda: quand'è che uno spazio può dirsi chiuso e quando aperto? Lo spazio della nostra vita quotidiana, per quanto esteso possa essere, talvolta diventa uno spazio chiuso. La città in cui viviamo può ridursi a uno spazio alquanto ristretto. All'inizio degli anni '50, Paul-Henry Chombart de Lauwe, uno dei precursori della sociologia urbana, pubblica questa carta, che riporta i tracciati di tutti i percorsi effettuati da una studentessa del XVI arrondissement di



Parigi nel corso di un anno: una specie di triangolo i cui tre angoli sono la facoltà di scienze politiche dove studia, la casa dove vive, e l'abitazione del suo professore di pianoforte.

*Una grande metropoli si restringe fino a diventare uno spazio quasi opprimente. Il carattere ristretto di uno spazio non dipende soltanto dalle dimensioni, dunque. Non dipende neanche soltanto dalla libertà di movimento che ci è concessa. Dipende anche dall'uso che di uno spazio si fa, e dalla rappresentazione che di uno spazio si ha. Nel racconto, la tana è costruita dal protagonista, è costruita come spazio chiuso anche da un determinato modo di parlare, un parlare ossessivo, che si avvita continuamente su sé stesso, non va mai veramente avanti, non porta mai altrove, chiude ogni via d'uscita. Mi pare ci sia un rapporto stretto tra lo spazio della tana, la sua struttura ridondante e labirintica, e il monologo del protagonista. E mi pare che anche tu, nel tuo spettacolo tieni conto in modo particolare di questo rapporto. Questo già nella scelta del titolo. Il racconto si intitola *Der Bau*, cioè "la costruzione", ma la traduzione italiana suona da sempre *La tana*; il tuo spettacolo si intitolava invece *Nella tana*. E questo titolo mi è sempre parso molto azzecato, forse più azzecato persino di quello di Kafka, che però forse non voleva scoprire le*

carte e allora ha scelto quel titolo per sviare l'attenzione sulla costruzione, per non farci capire subito che – almeno così credo io – il tema del racconto, il protagonista del racconto non è tanto l'edificio-tana, ma il modo in cui si parla, si sente, si ragiona quando si è in una costruzione come quella tana, in uno spazio chiuso, in uno spazio in cui si cerca principalmente la protezione da una minaccia che viene da fuori. Per altri versi si può dire che la tana, che quel luogo chiuso costruito inseguendo il fantasma di una sicurezza assoluta, sia il prodotto, sia l'effetto di un determinato modo di parlare. Insomma tra quel particolare luogo descritto da Kafka e il modo in cui fa parlare il suo abitante mi pare ci sia una corrispondenza.

La mia domanda sarebbe dunque questa: perché hai operato questa piccola, ma – mi pare – determinante modifica del titolo? Quali altre trasformazioni hai apportato al testo di Kafka per la sua messa in scena?

Subito dopo avere deciso di provare a mettere in scena *La tana*, ho capito che non avrei mai potuto avanzare (né mi avrebbe davvero interessato), non solo al pubblico ma nemmeno a me stesso, una proposta d'interpretazione del testo che fosse davvero così tanto conclusiva e chiarificatrice (è il delirio di ogni regista pensare di avere individuato la cosa in sé, il significato più profondo che si cela nel contenuto manifesto dell'opera di un autore...) da riuscire a fornire indicazioni precise o linee guida per una traduzione scenica netta, definitiva, univoca di quest'opera narrativa. Il desiderio di lasciare la questione aperta mi ha accompagnato fin dalle prime fasi del lavoro. Quanto più lo spettacolo fosse sembrato aperto, indistinto, apparentemente senza direzione, tanto più avrei rispettato l'inesauribilità del racconto.

A parte questo, mi sono imbattuto immediatamente nei problemi che qualsiasi testo kafkiano pone a chi abbia in mente di trasportarlo in uno spettacolo. Mi è capitato di parlarne altre volte e adesso non mi sembra il caso di riprendere il discorso, ma Kafka è veramente irrepresentabile (com'è intraducibile la poesia, che poi per fortuna viene tradotta...). A incoraggiarmi, a farmi decidere di non interrompere il mio studio e la mia determinazione a portare in scena questo testo è stata una frase contenuta nel celebre studio su Kafka fatto da Deleuze e Guattari. Quasi in avvio, a un certo punto si dice: «impedire... i tentativi d'interpretazione di un'opera che di fatto si propone unicamente alla sperimentazione». Ecco, spostare la mia attenzione dalla pretesa di interpretare il senso di questo racconto (racconto così evidente da diventare misterioso e così misterioso da darsi immediatamente come evidente) al semplice (si fa per dire) desiderio di viverlo, di sperimentarlo, di provare a sostenerlo in presenza di altri soggetti interessati, tutti in balia di quella colata di parole che accerchia il pensiero

di chi decida di ascoltarlo e mette fuori combattimento ogni tentativo di resistenza, ogni speranza di poterlo acchiappare una volta per tutte. Un moto di onestà mi ha spinto a dichiarare sin dal titolo che non si trattava della *Tana* di Kafka (anche perché, come dirò tra poco, nel restituire il testo di partenza avevo praticato un certo numero di tradimenti). Un rapporto autentico, diretto, immediato, con la *Tana* di Kafka può averlo forse solo il lettore, che si lascia soggiogare da questo testo senza che vi siano, per quanto possibile, intermediari (come ad esempio, per chi non è tedesco, i traduttori). No, il mio testo, il mio spettacolo, non sarebbero stati più *La tana* di Kafka, ma la rappresentazione dell'effetto che quel racconto poteva avere su un'altra persona, su un attore che avesse deciso di pronunciarlo. Un attore *nella* tana di Kafka, di questo infatti si tratta, di un attore che accompagna gli spettatori nel buio che gli si para davanti quando decida di sprofondare nelle parole concepite da questo gigante. Non prima di avere operato alcuni accorgimenti.

Kafka amava il teatro, ma ha scritto, se non sbaglio, solo quella brevissima operetta intitolata *Il custode della cripta* (un'altra traduzione recita: *Il guardiano della tomba*). *La tana* è un racconto, scritto poi in quella lingua così essenziale (così mi è sembrato di capire ascoltando chi conosce il tedesco), così secca (ma elegante e a suo modo poetica, come tutte le cose scritte facendo attenzione a un'esattezza assoluta) che contraddistingue tutte le sue opere. Mi è venuto naturale fare qualcosa di simile all'espressione che usa Manzoni: "prendere i fatti di un manoscritto e rifarne la dicitura". Ho cercato, secondo le mie possibilità, di rifare la lingua di una traduzione basica, fedele alla lettera (ma sempre con l'occhio all'originale), tenendo presenti le necessità di attenzione dell'ascolto teatrale (anziché quelle, diversissime, della lettura di un testo di narrativa). Ho inoltre giocato a complicare, rendendola certe volte abnorme, la sintassi, (per restituire mimeticamente il senso di qualcosa che trivella, di qualcosa che scavando si fa largo e s'apre tutt'intorno corridoi svuotati e inaccessibili camere di labirinti) e a specificare il lessico nel senso di un'attitudine alla precisione propria di uno scienziato (con tutta la cura ossessiva dei suoi protocolli), di un esperto nel calcolo, che usa il linguaggio come un compasso o una squadra.

Una domanda sulla teatralità di questo racconto. Si tratta di un testo poco teatrale, in fondo, poco teatrale ovviamente se si pensa il teatro nel modo in cui la maggior parte di noi è abituata a pensarlo: con un'azione, con più personaggi che dialogano ecc. Qui invece c'è un solo personaggio che sproloquia, per di più è un personaggio imprecisato; e non accade niente, se non il fatto che l'animale protagonista a un certo punto esce dalla tana per controllare se qualcuno vi entra, e poi

sente un rumore e non riesce a capire da dove viene. Ma in entrambi i casi non sappiamo se la cosa avviene veramente o se l'animale la immagina soltanto.

In che senso hai ritenuto questo testo adatto al teatro? A quale teatro? A quale modo di pensare il teatro?

Pur avendo cominciato a lavorare tanto tempo fa (il mio debutto in palcoscenico risale a un po' di tempo prima dell'89, anno in cui sono entrato all'Accademia Silvio D'Amico) ho fatto la regia soltanto di sette spettacoli. Non posso dire quindi di possedere un vero e proprio modo di pensare il teatro. Anche come spettatore m'interessano le cose più diverse. A parte il mio maestro Orazio Costa, nella mia formazione sono risultate importantissime le opere di due artisti diversissimi tra di loro, quasi antitetici (pur essendo stati, stranissimo a dirsi, entrambi allievi di Orazio Costa), due veri giganti del teatro mondiale: Luca Ronconi e Carmelo Bene. Ecco, prendo spunto dalla loro esperienza per provare a risponderti.

Se guardiamo alla produzione ronconiana, non esiste testo che non possa prestarsi, oltre che alla lettura, diciamo così, a un trattamento teatrale. Figuriamoci un testo letterario scritto così bene e immediatamente disponibile a una trasposizione scenica per via della sua enunciazione immediata, della consistenza verbale tipica delle autoconfessioni ad alta voce (molto attraenti per gli attori e per i registi che vogliono guidarli nell'impresa), dei temi trattati e di una caratteristica particolare che rende lo spettacolo della *Tana* particolarmente paradossale: l'attore in scena (o il personaggio di T., se vogliamo) continuamente rivendica l'assoluta necessità di essere solo, di non avere nessuno intorno a lui. Tutti i riferimenti a questa solitudine non possono che ribadire, comicamente, la presenza inscalfibile dello sguardo degli spettatori. T. dice di temere l'irruzione di qualcuno all'improvviso e invece l'Altro è già da sempre lì, sulle gradinate ad attenderlo, prima ancora che l'attore abbia lasciato il suo camerino per trasferirsi sulla scena.

E da C.B. (come preferiva presentarsi Carmelo Bene, una volta diventato macchina attoriale) mi sento di prelevare un'altra suggestione. Per testi come quello di Kafka può bastare una bocca spalancata. Da testi come *La tana* può darsi teatro anche soltanto contando sulla voce, lasciandosi sfinire da quei suoni, con una semplice lettura insomma, come d'altronde faceva lo stesso Kafka quando, ridendo, in pubblico, leggeva i suoi frammenti.

Mi interesserebbe sapere che posizione hai preso, nella tua riscrittura del testo per il teatro, rispetto al problema del finale. Kafka scrive il racconto a Berlino tra la fine 1923 e l'inizio del 1924. Il racconto appare in una rivista nel 1928 e poi nel 1931 in un volume dal titolo Durante la costruzione della muraglia cinese, a

cura di Max Brod. Nel manoscritto di Kafka l'ultima frase recita: «aber alles blieb unverändert, das», cioè: «ma tutto restò immutato, il». La frase sta a fine pagina, quindi si può pensare che il testo prosegua e il seguito sia andato perduto, o che forse Kafka lo abbia lasciato incompiuto intenzionalmente. Max Brod, che ha pubblicato per la prima volta il racconto, assume invece che esso termini con la morte dell'animale e trasforma l'ultima frase in modo da renderla conclusiva: «Aber alles blieb unverändert». «Ma tutto restò immutato». Ovviamente questo finale trasforma tutto. Il testo diventa il racconto di una costruzione che giunge a uno stadio definitivo. Nel manoscritto invece non c'era conclusione e il processo di costruzione appare interminabile, il che coinciderebbe con altre costruzioni narrate da Kafka, come quella della Muraglia cinese. Anche qui si costruisce per difendersi da un nemico esterno, anche qui la costruzione non è adeguata a questo scopo, e quel che resta è un processo inconcludibile di costruzione senza scopo. Senza scopo è anche la tana di questo racconto, perché essa non assolve il suo compito di garantire la sicurezza del suo costruttore. In questo senso si potrebbe dire che il testo di Kafka mette in scena un collasso dell'idea di sicurezza, decostruisce l'idea di casa come zona della sicurezza, decreta l'illusorietà di ogni sicurezza e di ogni spazio che si ritiene sicuro. Il racconto comincia con le parole: «Tutto compiuto. Tutto ultimato. La tana è ben riuscita». Ma tutto il resto del testo mostra che non è così: che la tana non è ben riuscita, non è ultimata, forse non è ultimabile. Mi pare una questione interessante tanto più che quell'incipit può essere riferito al testo che leggiamo o che tu sulla scena reciti: il testo è compiuto ultimato, ben riuscito, e noi iniziamo a leggerlo e scopriamo un sacco di crepe nella sua compiutezza, in quella che ci sembrava la sua compiutezza. Concludere non è compiere. Cosa fa l'attore, cosa fa il regista: si inserisce in queste crepe? Riempie i vuoti del testo? Oppure ne fa altri? Scava altri buchi, magari alla ricerca di rumori che non si sa da dove vengono?

Mi affascina molto il tema dell'incompiutezza, e dell'incompiutezza in Kafka. Ma è davvero poco lo spazio per poterlo affrontare in questa sede. Scontato il fatto che non tutte le mancate conclusioni sono uguali e che c'è incompiutezza e incompiutezza, mi limiterò a fare alcune osservazioni di ordine generale scusandomi se sembreranno troppo vicine agli slogan, ad affermazioni poco sviluppate e senza l'adeguato sostegno di un ragionamento. Sono d'accordo con chi una volta ha detto che le opere, le grandi opere, non siano davvero mai concluse. È l'autore che a un certo momento decide (decide di decidere...) che l'opera sia finita e stabilisce che è tempo di consegnarla all'attenzione degli altri. In Kafka questa cosa avviene in maniera esponenziale. Anche in un segmento di racconto è presente l'infinito. Un po' come i paradossi di Zenone sul movimento, è impossibile, partendo da A arrivare veramente a B: non si approda mai, non si conclude mai, appunto.

Tornando alla *Tana*, tu giustamente notavi due possibilità, probabilmente le prime due che hai voluto proporre. Lasciando per un attimo da parte l'ipotesi della possibile morte dell'animale (che porrebbe una serie di difficoltà non solo al regista ma anche al narratore: come inserire la morte dell'animale in un testo scritto in soggettiva? Prima c'era una bocca spalancata che straparlava e poi, a quanto pare, non c'è più. Va bene, ma chi l'ha fatta tacere? Chi ci racconta l'episodio dello scempio? Era dunque previsto un narratore che descriveva da fuori questa aggressione conclusiva?), mi permetto di aggiungerne un'altra a cui sicuramente anche tu avrai pensato. Non ci sono solo le due alternative (la prima: se il testo è finito allora c'è conclusione; la seconda: se il testo continua allora non c'è conclusione). La terza possibilità che propongo consiste nel fatto che, se anche ci fosse un punto fermo alla fine dell'ultima frase, in ogni caso (e forse a maggior ragione) l'edificazione di questa costruzione sarebbe da considerare illimitata, non potrebbe avere mai fine. Saremmo infatti, in questo caso, tornati al punto di partenza, a una condizione di quiete presunta, a un piccolo momento di riposo che precede un nuovo scatenamento del pensiero calcolante, del pensiero che vuole tutto misurare, controllare, arginare... Inoltre quel "tutto invece è rimasto immutato" non lo dice un narratore esterno che blocca, che congela l'azione in un eterno, immutabile presente. È sempre T. che sta elucubrando e quindi la stasi a cui si riferisce potrebbe essere collegata a un frammento di durata molto contenuto, a uno spazio discreto e non alla tana considerata in sé e per sé, ora e per sempre. E a cosa si riferisce quel "tutto"? Siamo sicuri che si riferisca a "tutto quanto detto finora"? Siamo sicuri che si riferisca a "tutta la tana"? Se ad esempio si prendesse per buona la constatazione che il manoscritto termina con un articolo in fondo alla pagina, quel tutto potrebbe collegarsi solo alle frasi più vicine, a poche frasi che stanno portando avanti l'ultimo (in ordine di tempo) ragionamento, l'ultimo ruminamento.

Ecco, ci sarebbe tanto da pensare intorno a queste cose, sbattere la testa contro il muro di queste questioni fino a fare sanguinare la fronte o il muso, come succede al nostro T. Ma in sede di messa in scena bisogna scegliere un'unica cosa (se non si vogliono fare gli esercizi di stile di Queneau...). E a me è sembrato più convincente, scenicamente, tornare all'immobilità iniziale, al personaggio di T. che si ritrova (per un attimo?) nella stessa posizione dell'inizio, nella condizione di semplice pezzo di tana (in fondo non sappiamo se T è animale, vegetale, minerale, puro suono magari provocato dai venti di una caverna... la cosa non è precisata da Kafka). E perché non preoccuparci allora anche dell'inizio? Comincia questa storia o è già cominciata? E cosa c'era prima? Anche l'inizio confina con una zona non detta,

non precisata, e cioè con tutta la vita della tana che precede e che l'incipit, così definitivo, vorrebbe mascherare. Allora forse l'incipit guarda, punta il finale; incipit e finale si specchiano uno nell'altro come due pause dello stesso trambusto, con qualcosa che ricorda certe attese beckettiane, forse.

Tornando alla tua domanda (domande a grappoli le tue... una ne contiene cento... domande in puro stile kafkiano, per fortuna), pur rendendomi conto della rilevanza critica (e certamente anche esegetica) della questione del finale, diciamo che le ripercussioni di tutto questo sulla mia messa in scena sono abbastanza contenute. L'incompiutezza, l'infinitezza, il senso dell'illimitato, sono qualità che appartengono già di per sé (senza nessuna sovrapposizione, senza interventi esterni) all'instabilità dei testi kafkiani, alla loro brace d'irrequietezza nascosta sotto le ceneri calme e composte di quello stile così secco. Direi inoltre che, al di là della parola fine (che può esserci o ugualmente mancare), nonostante si possa chiudere uno spettacolo con un attore immobile e in silenzio, in Kafka non si raggiunge mai la fine, non ci si acquieta mai, non ci sarà mai più la pace. Finito? Non finito? Comunque sconvolto, comunque turbato. Comunque sprofondati in ogni suo frammento, in ogni buca inesauribile, in ogni abisso tra due punti infermi.

Il secondo corno della tua domanda: la pratica scenica riferita alle lacune del testo. In realtà questo materiale io lo vedo, lo sento come molto compatto. Vero è che confina con centomila altre possibilità di strapiombo, ma non si ha il tempo né l'infinita varietà di sguardo di un Argo ricoperto d'occhi per avvistare e intraprendere il cammino simultaneo su questi sentieri. Basta e sfianca già il sentiero proposto da Kafka col percorso accidentato e insidioso suggerito dalle sue parole.

Il racconto mette in dubbio la distinzione chiuso/aperto in tanti modi. Per esempio, l'animale resta in uno spazio chiuso anche quando lascia la tana per sorvegliare la sua uscita (o entrata). Si può stare in uno spazio chiuso anche in uno spazio aperto. La chiusura non riguarda la struttura dello spazio, la presenza di muri o pareti. La chiusura riguarda la possibilità del contatto sociale, dell'apertura all'altro. Qui l'altro sembra concepito solo nei termini di nemico. Di tutte le manifestazioni possibili dell'altro, l'animale ne fa valere solo questa. Tutto il pensare, tutto l'agire diventano un tentativo di tener fuori dallo spazio proprio il nemico che lo assedia. L'altro è tagliato fuori. La comunicazione diventa monologica. E questo monologo diventa una prigione, fatta di riflessioni incessanti, monotone, ripetitive, cioè ossessive, che prendono il sopravvento su tutto il resto, chiudono lo spazio del proprio esistere in un vortice di parole asfissiante. La struttura dello spazio della tana, come ho detto, mi pare rispecchiarsi nella struttura del tuo monologo. In entrambi i casi si tratta di una struttura che lascia poca tregua al corpo che vi cerca

ristoro, riposo. Ogni spazio agisce in un certo modo sul corpo. Ogni testo agisce in un certo modo sul corpo. Il testo-spazio della tana mi pare agisca sul corpo sfinandolo, togliendogli il respiro. Si finisce intrappolati, leggendo, nei giri asfissianti di frasi, e per non esserne travolti, soffocati, si deve continuamente interrompere, introdurre delle pause, spezzarle. Oppure ammaestrarli, introdurre il mestiere, le pause, i rallentamenti opportuni. Allora si può scoprire che al di sotto di questa monotonia, di questo continuo tornare su sé stesso del monologo interminabile dell'animale, c'è una polifonia micrologica: ci sono tanti minimi spostamenti, slittamenti, oscillazioni, ambivalenze sul piano della temporalità, della prospettiva, della situazione di enunciazione. Il racconto dell'animale è insieme monotono e sfuggente a causa di questa permanente mobilità della voce, e della pseudo-logica dei ragionamenti. È come se la voce cercasse una via di fuga dai ragionamenti ossessivi che la tengono chiusa, da quella tana di parole che lo tiene prigioniero. Il fatto è che però quella tana è essa stessa sfuggente, perché in qualche modo resta invisibile, mantiene o acquista una certa invisibilità. È una costruzione che non può essere migliorata né compiuta, né lasciata per sempre né veramente abitata, che non è né propria né di altri, che è insieme protezione e trappola, è una costruzione che annulla ogni sua possibile funzione e in questo scomparire come casa, in questo divenire invisibile, lascia tutta la scena a qualcos'altro: a una voce che parla, parla senza la possibilità di controllare niente di quel che vorrebbe controllare, una voce parlata dalla paura, ma anche dal desiderio che qualcosa intervenga da fuori a interromperla.

Come hai dato presenza a questo spazio invisibile della tana nel tuo spettacolo? Quale scenografia hai scelto? Faccio questa domanda perché per me c'è come una consustanzialità tra la tana e l'animale che l'ha costruita. L'ha costruita solo per sé stesso. Si può dire che è diventato parte della tana e parla a partire dalla tana. Noi siamo parte dei luoghi che costruiamo, ne siamo sempre una parte, che però vorrebbe controllare e governare tutte le altre. Come hai strutturato dunque lo spazio scenico nel suo spettacolo? E come hai modellato l'aspetto fisico e i movimenti del protagonista in questo spazio?

La prima decisione da prendere, in riferimento allo spazio (e mai come in questo caso, in uno spettacolo che ha per titolo – e per protagonista – un luogo, la questione appare d'importanza cruciale) è stata: voglio un emblema? Voglio con la scena alludere a un'interpretazione particolare (realizzo, come scena, una grande scrivania con tanti cassetti? Ambiente tutto in un sanatorio? Piazza sotto la lama di due fari accecanti un letto sfatto e ripenso all'inizio di quel divenire animale che troviamo giù sul limite iniziale della *Metamorfosi*? Insomma, una scena che ricapitoli in immagine un'ipotesi interpretativa particolare?) o preferisco piuttosto qualcosa di più ambiguo?

E ancora, come domanda preliminare, chi è il soggetto parlante? Dove si trova adesso? E di cosa sta parlando? Di qualcosa che esiste veramente? Le domande fioccano, ovviamente.

Nella prima edizione del mio spettacolo (settembre 2000), alla Vignicella di Palermo, non avevo avuto molto tempo per approfondire dentro di me la questione. Mentre facevo le prove non ero ancora un attore conosciuto come sarebbe poi accaduto a partire da *I cento passi*. Non avevo mezzi produttivi particolari. Avevo bisogno di qualcosa di semplice. Ho pensato che T. era K. nel suo studio. La cosa più facile da immaginare. C'era poi Nicola Console (l'artista che ha poi lavorato con me e insieme ad Alice Manganò e Desideria Rayner nella seconda edizione di *Nella tana*) che, mentre io pronunciavo il testo, disegnava su una lavagna luminosa tutto quello che gli passava per la mente ascoltandomi. Disegnava e cancellava, scriveva e cancellava. Un sismografo, una sorta di registrazione visiva, di moltiplicazione nello spazio, di quanto stava accadendo nello spazio sonoro.

Tornando a lavorare sul testo (Prato, 2005) abbiamo pensato che l'identificazione T-intellettuale, T-studioso era non solo troppo immediata, troppo scontata, ma anche controproducente per il fatto stesso di essere univoca, definitiva. Inoltre (e soprattutto), vedere un uomo in carne ed ossa (ricordiamoci che Kafka non dice niente sulla natura del soggetto parlante) che rumina quelle parole, che proietta nello spazio quel genere di asserzioni fa pensare subito a un folle. E invece no. Non c'è niente di folle in quel delirio se proviene da una bocca anonima, indifferenziata, e non da un'esistenza umana culturalmente e socialmente connotata. «Ma che dice questo? È nel suo studio e vede cunicoli? Sta farneticando». Noi spettatori dobbiamo sospendere l'incredulità e seguire T. nel suo delirio, delirio che non consiste nel fatto che si sta inventando tutto (non scambia fiaschi per fiaschi) ma, ancora più terribilmente, che, a quanto vede e sente, ha deciso di dare questa forma, violentemente esatta, e proprio per questo disordinatamente letale.

L'idea è stata quella di voler fare qualcosa di simile a quanto tu stesso notavi nel preambolo della tua domanda: T. è un pezzo di tana, è fatto della stessa pasta della tana. Sono l'uno il prolungamento dell'altra. Là dove in un pezzo di roccia c'è uno scricchiolio, al livello delle labbra di T. nasce invece una parola scossa, un balbettio, una sillaba che pigola o fischia o s'interrompe, ferita dal morso dei denti. Spostamenti minimi, quasi da teatro No, per quest'essere millenario, che farnetica fin dalla notte dei tempi. E ho pensato, per questa immobilità, alle leggende del Prometeo kafkiano, inchiodato così saldamente alla roccia «fino a diventare con essa una cosa sola».

In fondo, questa tana è definita, è definibile anche come lo spazio dove risuona la parola dell'animale: un po' come il nostro spazio intimo. Lo spazio che abitiamo, possiamo dire, è lo spazio in cui può risuonare la nostra voce, ma sempre insieme alla voce di altri. Qui c'è solo una voce, che costruisce uno spazio solo per sé stessa, chiusa a tutte le altre. Forse l'unico evento che viene narrato in questo racconto è il sorgere di un rumore all'interno della tana, un rumore che sulla soglia che porta verso l'esterno svanisce, un rumore che si sente solo dentro, ma che il protagonista, che quella voce non si riesce a localizzare, non riesce a capire da dove venga. È l'altro, sono le voci escluse degli altri che tornano come fantasma, a manifestare l'irriducibilità del rimosso, del represso, del dimenticato, dell'ignoto cui si sfugge. Come hai fatto entrare questo rumore nella tua messinscena?

Sono questioni difficili per me, quelle che tu mi proponi in questa domanda. Per risponderti avrei bisogno di una maggiore dimestichezza con certe cognizioni che oltrepassano la sfera filosofica, l'esplorazione concettuale (già impervie per me, ma comunque incoscientemente abordabili...) e affrontare la questione dal punto di vista psicoanalitico. A naso (a muso...) però ho la sensazione che già nella parola precisamente delirante di T. sia presente qualcosa di irriducibile, uno spalancamento, un baratro sigillato in cui si gioca il rapporto tra dentro e fuori, tra soggetto e presenza dell'Altro.

Eviterei di addentrarmi in cose così ardue e darei al rumore una connotazione quasi da comica keatoniana, un inciampo, una caduta. Sì, va tutto bene, c'è silenzio. E mentre si sta per completare la parola, s'inciampa su quel "...zio" così insicuro. Il silenzio è impossibile. Questa chimera è contraddetta durante tutto lo spettacolo non solo da suoni interni-esterni che T. finge di non sentire, ma, più evidentemente, dalla forma che i rumori prendono assumendo la consistenza d'immagini di sogno. Durante lo spettacolo, quando la vigilanza un po' si affievolisce e T. quasi cede al sonno, si spalanca uno schermo più notturno e il rumore prende corpo. Lo spettatore assisteva al lavoro di modulazione plastica del rumore operato dalla macchina onirica del povero T., sì, povero... (erano dei video di animazione fatti con una materia scura, un pugno di fango molto simile a quella pasta sintetica che usavamo da bambini, molto simile alla creta, una sostanza che si trasformava, si scompondeva, si muoveva tra lo spasmo e l'esultanza, ma sempre tra mille frenesie, provava sequenze di storie, si ricompattava sfinita...). A me faceva una pena straordinaria T., mi faceva piangere quell'essere così spezzato, quell'essere che tutti noi realmente non sappiamo di essere. Quella cosa che avevo deciso di chiamare T. mi faceva quasi più pena mentre riposava che non quando era impegnato nella sua inutile battaglia contro il mondo.

Dall'inizio alla fine l'animale rimugina su ogni percezione, ogni pensiero, ogni sentimento. Fa constatazioni, prende decisioni, ma poi subito le rigetta, soppesa alternative, ma poi subito le lascia cadere. Ogni presa di posizione è seguita da una "ma", un "tuttavia"... Neanche nel pensare, nel parlare, dunque, riesce a trovare quella quiete e quella stabilità di cui è alla ricerca spasmodica. Rileggendo il racconto ho pensato che in fondo chi legge è messo in una condizione simile a quella dell'animale nella tana. Il tentativo dell'animale di raggiungere una sicurezza completa, di tenere sotto controllo tutto, mi sembra trovare corrispondenza nell'inevitabile e vano tentativo del lettore di tenere sotto controllo i significati del testo, di fissarli in una interpretazione. Una interpretazione, in fondo, è anche questo: un tentativo di controllare il testo. Un tentativo che forse fallisce sempre, anche quando non crediamo sia così. Questo vale certamente anche per l'interpretazione dell'attore: è sempre un tentativo, un tentativo inevitabilmente fallimentare di controllare il testo, di addomesticarlo – tanto più in un caso come questo, in questo caso di un parlare ininterrotto e tortuoso che sfinisce già solo alla lettura silenziosa, un parlare che per un attore immagino debba porre problemi di respiro, di vacillamento, una fatica enorme. Ma non so, forse sto esagerando. Tu che ne pensi? Com'è stato per te parlare questo testo che toglie il respiro?

La difficoltà di questa tua domanda non è dovuta soltanto alle questioni che solleva (questioni teoriche fondamentali. Una su tutte: anche il testo di T. è già un'interpretazione, è già il trattamento che il personaggio fa per controllare, per addomesticare qualcosa di letteralmente insopportabile...), ma anche perché obbliga (a volerla prendere sul serio, fino in fondo) a parlare di qualcosa di molto personale. Ora non vorrei introdurre elementi che possono suonare come patetici, cose del tipo: «l'attore è come un mago che non può rivelare i suoi trucchi». Però è vero che alla fin fine quello che succede all'attore, al suo interno mentre recita di fronte al pubblico, dovrebbe forse rimanere affar suo. Anche per evitare certe delusioni negli spettatori che magari si sono emozionati e alla fine vengono a sapere che l'attore non ha provato niente, era impegnato esclusivamente nel controllo della situazione. Perché no? Magari un'occasione persa per lui, che non ha voluto mettersi in gioco, che non si è voluto divertire vivendo fino in fondo questo marasma, ma a parte questo, cosa imputargli se è stato bravo a precipitare lo spettatore nel maremoto che lui ha deciso di osservare dalla riva? Io quest'occasione non me la sono voluta perdere.

Mi è sembrato meno faticoso vivere fino in fondo lo stesso spaesamento della prima volta che ho letto il racconto, la stessa nausea, lo stesso scombussolamento che mi auguravo arrivasse fino al pubblico. Per poter meglio aggredire, diciamo così, il sistema nervoso dello spettatore, per

svuotarlo di ogni traccia di respiro, per fargli sentire sul collo il fiato del testo che non smette per un attimo di minacciarlo (e, mi permetto di sopporlo, di divertirlo... sul comico in Kafka, magari la prossima volta...), lo spettacolo avveniva in un luogo molto piccolo, in un antro, in una tana appunto. Il rapporto col pubblico (assiepato su panche non comodissime per la verità) era di assoluta prossimità. Circa ottanta spettatori per volta, in un semibuio interrotto solo quando T. usciva allo scoperto, sempre lì sulla soglia della tana, completamente avvolti dai suoni (un disegno sonoro di Mauro Forte molto, molto coinvolgente), con la speranza di far diventare anche loro, insieme a me, un unico tremore, quello che io avvertivo al culmine di quello sproloquio, stanco, estenuato, disperatamente sudato. A mia madre arrivavano messaggi di mie zie sparse per l'Italia che le dicevano, dopo aver visto lo spettacolo: «Aiduccia, fagli smettere a Gigi questa cosa. Questo muore. Questo si ammazza se continua a fare 'sto spettacolo. Finisce lo spettacolo che è uno straccio. Diglielo tu a tuo figlio che è meglio se la finisce». Sì, è vero, finivo così. Con il costume zuppo, senza più forze. Non sono, come vorrebbero certi Giapponesi (che dicono che l'attore più è bravo e meno suda) non sono affatto capace di dominare ogni cosa. Mi perdevo. Mi smarrivo in questa cosa meravigliosa che è *la tana* di Kafka. Ma questo rimanga tra noi.

Bibliografia

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (1989), trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

L'autore

Francesco Fiorentino

Insegna letteratura tedesca all'Università Roma Tre. Si occupa di letteratura e teatro tedesco del Novecento, su questioni riguardanti gli studi culturali e la teoria letteraria, in particolare il rapporto tra geografia e letteratura.

Email: francesco.fiorentino@uniroma3.it

L'articolo

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Fiorentino, Francesco, "Nella tana. Conversazione con Luigi Lo Cascio", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 271-288, www.betweenjournal.it