

Il Matrimonio

dall'omonima *pièce* di Witold Gombrowicz (1948)



Il Matrimonio

Tan Tan Teatro
Università degli Studi di Torino, Italia



– Witold Gombrowicz (1948)



Scheda tecnica

Durata: 1 ora e 15 minuti
Scenografia: necessità di 1 tavolo e di 3 sedie uniformi tra loro. Fondale e quinte.
Necessità di un impianto base per amplificazione audio, microfonazione ambientale e luci.



Farsa tragica in tre atti

L'«Io è un altro» scrive Rimbaud; «l'io è il muso che mi hanno affibbiato gli altri», pensa Witold Gombrowicz (1904-69), secondo l'interpretazione critica offerta da Jan Kott (1971).

Nella seconda opera teatrale dell'autore polacco, il cerimoniale umano, e in particolare il rituale del matrimonio, sono al centro dell'attenzione. Concepita come farsa tragica, la pièce interroga i modi in cui l'impotenza dell'uomo, cui resta solo la possibilità dello scontro e di gesti simbolici e deformanti, assume le manifestazioni più grottesche.



In una dimensione sospesa fra sogno e veglia, la vicenda, ambientata da Gombrowicz nella cupa notte della Seconda guerra mondiale, è riportata al nostro tempo contemporaneo, nel quale indifferenza, senso di impotenza e volgarità convivono nuovamente nel vivere quotidiano.

Tan Tan Teatro



Attori e attrici: Gabriela Checchia, Pablo Comune, Siyuan Chen, Viola Cicoria, Eleonora Congiu, Olivia Del Sante, Arturo Gerace, Stefano Martelli, Anita Masi, Camilla Rizzo, Aurora Matilde Viola Sempio, Francesca Tomalino, Giulia Tonello, Gabriele Vaschetti, Giorgio Zaccarelli.

Musiche: Andrea D'Oria

Coreografie: Francesca Tomalino

Disegno luci: Marco Usmigli

Fotografie: Alessio Dell'Anna

Regia e adattamento

drammaturgico: Leonardo Mancini

Traduzione: Remo Guidieri (1967)

Durata: 1 ora e 15 minuti.

Sito web: www.tantanteatro.it/spettacoli/matrimonio

Trailer:



Gruppo teatrale studentesco
Università degli Studi di Torino

Note di regia

Leonardo Mancini

L'opera

Seconda opera teatrale di Witold Gombrowicz, composta a Buenos Aires tra il 1944 e il 1948, *Il matrimonio* (*Ślub*, in originale) segna il ritorno al teatro e alla letteratura dell'autore polacco e, al tempo stesso, un passo avanti rispetto al dramma *Iwona Principessa di Borgogna* (1935) e, per molti versi, all'intrinseca commistione di teatralità e performatività del romanzo *Ferdydurke* (1937).

Se in *Iwona* i personaggi, pur concepiti come costrutti teatrali artificiali, agiscono isolati, nel *Matrimonio* essi si compongono in forma corale e secondo una mutua relazione, sempre in divenire, di trasformazioni reciproche. Tale processo di formazione e deformazione avviene, secondo le parole del critico M. Goddard, «on a continual process of metamorphosis between successive roles» (Goddard 2010, 79). Più che mai, dunque, la resa scenica è affidata da Gombrowicz agli interpreti e alla direzione, senza l'imposizione di una concezione obbligata del teatro ma offrendo un repertorio di strumenti utili per l'esecuzione e per l'orchestrazione. A questo proposito, le *Indicazioni sulla recitazione e sulla regia* – incluse nella prima edizione a stampa dell'opera in Argentina (*El Casamiento*, 1948), poi tuttavia omesse nella prima edizione polacca del 1957 – chiariscono che «tutti i personaggi si esprimono in forma non diretta; sono sempre artificiali, recitano. La *pièce*, perciò è un girotondo di maschere, di gesti, di visi, di grida... Dovrà venir recitata "artificiosamente", senza però dimenticare quel tono umano naturale che il testo lascia intravedere» (Gombrowicz 1948).

Se, secondo Gombrowicz, vi possono essere tanti «*Matrimoni* quanti registi, critici, spettatori, etc.» (Gombrowicz 1995, 79), si potrebbe forse affermare che il problema della Forma, nel *Matrimonio*, è questione generatrice e sostanziale, e non solo 'formale'. Del resto, l'opera tratta, con lucida analisi, il «nostro eterno conflitto con la Forma stessa», senza tuttavia obblighi o prescrizioni da parte dell'autore, il quale si limita a segnalare i poli opposti della trasfigurazione.

Nel sogno di Enrico, che è individuale e al tempo stesso collettivo, allucinatorio e influenzato dagli influssi dei singoli personaggi sognati e sognanti, la dinamica ruota attorno a un processo continuo di elevazione e di degradazione. Così, ogni tentativo di sublimazione è fragorosamente rovinato dall'ingresso del personaggio dell'ubriaco, portatore di un elemento dissacrante e di derisione. In questo contesto, il teatro diviene il luogo di inveramento per eccellenza della «chiesa terrestre inter-umana della Forma», che non molto ha a che vedere con il divino, quanto piuttosto con il potere e con una delle sue fonti: le credenze umane, con le loro continue trasformazioni, che formano e deformano le realtà sociali.

L'«lo è un altro» scrive Rimbaud; «l'io è il muso che mi hanno affibbiato gli altri», pensa Gombrowicz, secondo l'interpretazione critica offerta da Jan Kott (1971). Concepita come farsa tragica, la *pièce* interroga i modi in cui l'impotenza dell'uomo, cui resta solo la possibilità dello scontro e di gesti simbolici e deformanti, assume le manifestazioni più grottesche. In una dimensione sospesa fra sogno e veglia, la vicenda, ambientata da Gombrowicz nella cupa notte della Seconda guerra mondiale, è riportata al nostro tempo contemporaneo, nel quale indifferenza, senso di impotenza e volgarità convivono nuovamente nel vivere quotidiano.

«Un girotondo di maschere, di gesti, di visi, di grida...»: appunti sulla messa in scena

Nel suo *Diario* (1954) Gombrowicz afferma: «fuori del teatro *Il matrimonio* è come un pesce senz'acqua» (Gombrowicz 2004, 89). Se già *Ferdydurke* è «circo, non filosofia», il *Matrimonio* vuole essere «almeno nelle intenzioni, la teatralità stessa dell'esistenza nell'atto di liberarsi».

Sono questi i principi fondamentali su cui ci si è basati, innanzitutto, per la nuova messa in scena del gruppo di teatro universitario torinese Tan Tan Teatro, giunto, dopo il *Macbett* di Ionesco (debutterato al Festival "Meraki" di Lione nello scorso maggio 2025) alla sua seconda produzione. Dopo un adattamento testuale volto all'essenzialità ed esclusivamente alla *reductio* (senza spostamenti, interpolazioni o aggiunte esterne all'opera), il periodo delle prove è iniziato nel mese di settembre 2025, ed è stato sin da subito orientato verso la ricerca del ritmo, della musica e delle possibilità del gioco scenico. Pur se con diverse rinunce, lo spettacolo recupera tuttavia alcuni brani testuali tratti dall'edizione originale del 1948, che, come poi riferito dalla moglie Rita Gombrowicz, l'autore avrebbe cancellato a penna, nel 1968, su un esemplare dell'edizione francese del suo *Théâtre*, di poco precedente (Julliard, Paris 1965). Ad esempio, un recupero avviene già nella prima scena, dove il monologo introduttivo di Enrico di otto versi, poi sacrificato dall'autore nel 1968, è ripristinato in una versione, che, in italiano, si condensa in tre soli versi settenari: «Assurdo soffitto... / Abissi in abissi... / Sfere della sfera». Pur rinunciando così alla dimensione descrittiva e didascalica del monologo originale («S'è alzato il sipario... Una chiesa incerta / una volta fuori luogo... Assurdo soffitto [...]»), il passo in questione recupera la dimensione onirica dell'opera sin dall'apertura. Per altro, tale monologo appare particolarmente gravido di relazioni con le considerazioni successive di Gombrowicz del suo *Diario* e, ancora di più, del *Corso di filosofia in sei ore un quarto* (1969), dove la scoperta progressiva di un'oscura e mutila cattedrale, da parte di un immaginario visitatore, è portato a esempio per la spiegazione della teoria di Hegel: la natura è immobile, e solo il pensiero è in divenire e crea la realtà. Per quanto riguarda le «sfere della sfera», poi, si ha quasi la sensazione di trovare un ulteriore rimando nelle pagine del *Diario*: «con la differenza che qui, oltre alle tipiche "sfere" esistenzialiste della vita umana (la vita banale e autentica di Heidegger, la vita estetica, etica e religiosa di Kierkegaard, le "sfere" di Jaspers) se ne aggiunge un'altra, ossia la "sfera dell'immaturità". Questa sfera, o meglio questa "categoria", è il contributo della mia esistenza privata all'esistenzialismo» (Gombrowicz 2004, 254). A tutto ciò, si aggiunge, ne *Il matrimonio*, secondo lo stesso autore, «quella "sfera dell'interumano" che risulta creativamente più forte della coscienza individuale, ponendosi come qualcosa di superiore e come l'unica divinità a noi accessibile. Ciò accade perché tra gli uomini si crea l'elemento della Forma, che li definisce singolarmente uno per uno. Io sono una voce dell'orchestra che deve intonarsi al suo suono e trovare il proprio posto nella melodia» (Gombrowicz 2004, 270).

Se la teoria è astratta, la messa in scena è concreta e frutto di molti compromessi. Del resto, come scrive Gombrowicz (pensando a Nietzsche), «noi siamo la danza». Ed è proprio la «danza» che è frutto unico della creatività e della capacità degli attori di esplorare, con il corpo e la voce, possibilità di movimento e di azione, individuali e collettive. Improvvisazioni, proposte, discussioni, azioni fisiche e vocali, canti, movimenti, coreografie e gesti: tutto ciò è l'elemento vivo dello spettacolo, e costituisce il vivo lavoro degli attori. Ricerca per una ricerca, nel tentativo di rallentare l'esistenza e di viverla più a fondo, insieme.

«Conversazione con Karol Świeczewski su *Il matrimonio* e, nello stesso tempo, una lettera di S. con la notizia che negli Stati Uniti qualcuno vuole metterlo in scena e una di Camus che mi chiede l'autorizzazione di affidarlo al direttore di un teatro parigino.

Che fare? Fuori del teatro *Il matrimonio* è come un pesce senz'acqua; non solo perché è stato concepito per la scena ma perché, almeno nelle intenzioni, rappresenta la teatralità stessa dell'esistenza nell'atto di liberarsi. Temo però che, all'infuori di me, non ci sia nessuno in grado di metterlo in scena e che lo spettacolo crolli miseramente seppellendo per anni la carriera teatrale dell'opera.

La principale difficoltà sta nel fatto che *Il matrimonio* non è l'elaborazione artistica di un problema o di una situazione (cosa cui la Francia ci ha ormai abituato), ma un libero sfogo dell'immaginazione, anche se di un'immaginazione proiettata verso una direzione ben precisa. Ciò non significa che *Il matrimonio* non ci racconti una storia, ossia il dramma dell'uomo contemporaneo il cui mondo è stato distrutto, e che (in sogno) vede la propria casa trasformata in osteria e la fidanzata in prostituta. Per restaurare il passato, l'uomo proclama re il proprio padre e continua a vedere la fidanzata come una vergine. Invano. Non è solo il suo mondo che è crollato: è crollato lui stesso e i suoi sentimenti di una volta non esistono più. In compenso, dalle macerie del vecchio mondo ne sorge uno nuovo: un mondo pieno di orribili trappole, dotato di un'imprevedibile dinamica, privo di Dio, creato dagli stessi uomini attraverso strane convulsioni della forma. Inebriato dall'onnipotenza della sua umanità senza più freni, il protagonista si autoproclama re, dio e dittatore, nella speranza che questo nuovo meccanismo ricrei in lui la purezza e l'amore perduti... Celebra quindi il proprio matrimonio e lo impone agli altri, costringendolo a ratificarlo. Ma questa realtà, creata attraverso la forma, gli si rivolta contro e lo distrugge.

Questo per quanto riguarda la trama... Trama che non esaurisce il contenuto de *Il matrimonio* in quanto il nuovo mondo che vi si manifesta non è noto a nessuno, nemmeno all'autore. Il dramma è semplicemente un tentativo artistico di scoprire la realtà che si cela nel Futuro. È un sogno sulla nostra epoca che esprime la sofferenza dei nostri tempi, ma anche un sogno che anticipa l'epoca e cerca di indovinare... In margine all'azione, lo spirito sognante dell'eroe-artista cerca di penetrare le tenebre: in sogno egli lotta contro i demoni del domani, celebrano un nuovo e sconosciuto Divenire... In scena *Il matrimonio* dovrebbe apparire una specie di Monte Sinai carico di rivelazioni mistiche, una nube gravida di mille significati, un lavoro scatenato dell'immaginazione e dell'intuito, un Grand Guignol pieno di giochi, un'enigmatica *missa solemnis* celebrata a cavallo dei tempi ai piedi di un altare ignoto. Il sogno è un sogno, si svolge al buio e può essere rischiarato soltanto dai lampi (scusate queste espressioni altisonanti, ma non saprei come spiegare altrimenti il modo di mettere in scena *Il matrimonio*).

Concepito così, ossia come uno sgravarsi dell'anima piena di un confuso presentimento dei tempi a venire, oppure come una funzione religiosa del futuro, *Il Matrimonio* dovrebbe funzionare. Non dimenticate però che lo spettacolo deve risultare non meno sensuale che metafisico, nel senso che gli splendori e i terrori della forma scatenata, l'ebbrezza della maschera, il piacere del gioco per il gioco devono renderlo un godimento. E non dimenticate neanche che la sua sostanziale tragicità sta nel terrore dell'uomo che si accorge di stare assumendo una forma imprevista, ossia nella dissonanza tra l'uomo e la forma.

C'è una certa malinconia in queste indicazioni. In realtà non sono affatto sicuro che *Il matrimonio* venga messo in scena finché sono vivo».



www.tantanteatro.it