

Titolo || A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

Autore || Andrea Lissoni

Pubblicato || Silvia Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 175-184

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

a cura di *Andrea Lissoni*

Comincerei chiedendovi di spiegare la dicitura che segue il nome Kinkaleri; "raggruppamento di formati e mezzi in bilico nel tentativo".

Raggruppamento: non siamo un gruppo e non siamo una compagnia, né una famiglia. Raggruppamento non è un'unità, è una circostanza in cui più elementi confluiscono. E questo è il nostro caso. Una circostanza in cui più elementi, sei, sono confluiti.

Ad anni di distanza dall'incontro è una definizione che sentite ancora pertinente?

Sì, rispecchia una condizione contemporanea, nonostante tutto. Nel frattempo ci siamo dotati di sede, da un punto di vista formale e operativo alcune cose sono mutate, resta però il concetto di raggruppamento. Non siamo un gruppo né una compagnia nel senso in cui queste due forme si organizzano e si strutturano. Ma la discontinuità, la necessità degli oggetti, la multiformità, la forma variabile dei progetti vanno a inserirsi perfettamente in questo contesto di raggruppamento, che lavora secondo una schizofrenia per noi assolutamente lecita. Proseguendo, 'di', complemento di specificazione, 'formati e mezzi': con mezzi intendiamo le persone, formati invece sono gli oggetti.

Cosa intendete esattamente con formati? Di consueto con il termine 'formato' si fa riferimento a una norma, con delle caratteristiche specifiche, uno standard...

Il formato è quel rapporto con il linguaggio che ciascuno ha e che poi mette a disposizione. Formato come forma mentis di ciascuno, strutturazione della propria visione. In un certo senso i formati sono i linguaggi, nell'individuazione degli oggetti.

E con 'oggetti' voi invece intendete le varie forme di creazione, gli spettacoli, i progetti messi in opera.

Sì. E il formato è il risultato. E non è riconducibile a generi specifici preesistenti. È qualcosa cui si arriva attraverso un processo di progetto.

'In bilico': credo sia da definire altrettanto precisamente ...

Su 'in bilico' si è disquisito molto, individuando due possibilità: significa stare in quell'attimo in cui si trova un equilibrio dopo una ricerca, quindi è l'attimo di sospensione cercata prima di cadere, prima di fallire, oppure si tratta del contrario, cioè il bilico è il continuo vacillamento in cui ci si trova a stare alla ricerca di qualcos'altro. È comunque, in entrambi i casi, una situazione di precarietà. Di stato in divenire e non definitivo. Questo 'bilico', oltre ad avere una forza soggettiva di per sé letterale, non si pone come risolutore di qualcosa ma, in quanto in bilico, costringe sempre a ridefinirsi, a ricercarsi, a cercare. 'Nel tentativo' è un'apertura di indeterminazione dell'oggetto. Nel suo essere sciatta è probabilmente la parola più poetica di questa frase che non è una frase. Perché è quella che resta più incompiuta. Negli ultimi anni a questa specifica di 'raggruppamento di formati e mezzi in bilico nel tentativo' è seguito un altro piccolo capoverso, cioè l'aggiungere alla data di produzione dello spettacolo la sigla 'ev' che sta per 'era vulgaris'. È un'appendice strettamente legata alla definizione di Kinkaleri, un'appendice strettamente consequenziale di una forma, di un modo di considerare il tempo.

La struttura del raggruppamento è stata costante, è mutata o è invece chiusa?

È trasformabile per un progetto specifico, per il quale può essere coinvolto qualcun altro dall'esterno. Per quanto riguarda la formazione possiamo dire che ci sono stati dei progetti che inizialmente sono partiti da alcune persone in particolare. Il primo è stato *Amras*, nel 1995, in cui erano coinvolti Massimo, Luca e Gina, e l'anno successivo *Doom* con l'ingresso di Marco e Cristina. A seguire il coinvolgimento di Matteo e subito dopo la definizione del nucleo a sei.

Vorrei chiedervi di ricostruire il vostro percorso seguendo il filo del discorso sullo spazio. Mi interessa conoscere che tipo di pensiero e di progetto c'è sul contesto di presentazione fisica e quindi spaziale dell'oggetto/spettacolo finito.

Ogniquale volta ci siamo confrontati con un progetto abbiamo sempre pensato a un oggetto, uno spettacolo e, in base alla sua risultanza e alla sua forma, abbiamo cercato di capirne la giusta collocazione, escludendo di volta in volta delle ipotesi spaziali perché non consentivano la corretta autonomia dell'oggetto in conformità alle sue caratteristiche.

Avete quindi sempre lavorato strettamente sull'oggetto. Il risultato è ciò che determina il luogo dove proporlo. Questa è una condizione che si è sempre soddisfatta?

L'itineranza di uno spettacolo può porre dei problemi e in questo senso la soluzione è stata trovata moderando ogni caso con il compromesso possibile; di altra natura invece la progettualità per allestimenti o eventi unici in luoghi specifici. In considerazione dell'accettazione o rifiuto del palcoscenico, con i suoi ingressi e le sue uscite, spesso siamo andati a intervenire in uno spazio negandolo, costruendone un altro, in cui fosse percepibile che lo spazio costruito veniva a trovarsi in un contenitore occultato che lo ospitava...

Titolo || A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

Autore || Andrea Lissoni

Pubblicato || Silvia Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 175-184

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Devo quindi dedurre che per voi un punto di riferimento, in un certo senso dialettico, fosse il teatro?

No, si tratta di un rapporto quasi biologico di distanza, non meditato o analizzato a priori. Il progetto, le sue ragioni di esistenza, motivano la presentazione dell'oggetto. La priorità è stata quella di pensare alla realizzazione del progetto indipendentemente dalle circostanze spaziali. Per *Amras*, il primo, l'idea è folle, impossibile: una stanza *al* primo piano di cinque metri quadrati, il luogo che avevamo a disposizione per le prove, in cui appendere *al* soffitto un quadrilatero con sopra installate delle tavole facendolo restare sospeso dal pavimento a un metro d'altezza, il pubblico collocato sui quattro lati della scena. *Amras* è stato pensato nella sua non agile praticabilità, non ponendoci il problema di come replicarlo in vari luoghi. La sospensione da terra, un luogo metafisico, un vacillamento continuo, sui cui sarebbero salite delle persone, erano le condizioni necessarie che davano ragione di esistere al progetto. Nei luoghi diversi in cui è stato presentato abbiamo poi caparbiamente adattato e trasformato lo spazio perché potesse contenere quell'oggetto, con quelle forme e condizioni. *Doom* ha un'altra storia: era necessario un set, un luogo bianco e scintillante in cui gli angoli sparissero completamente alla vista. Non era possibile altro che uno spazio bianco determinato. Lo spettacolo ha avuto poi degna sepoltura, a Milano anni dopo in un limbo fotografico completamente bianco in cui tutte le condizioni si attuavano alla perfezione e gli angoli sparivano del tutto. *Doom* comunque era collocabile in qualsiasi luogo; l'intenzione, fin dalla sua partenza era poterlo situare dappertutto, purché fosse rispettata la condizione richiesta. È stato poi proposto in luoghi fra loro molto diversi, anche in teatri all'italiana, in cui si poteva lasciare a vista l'esterno della scatola, come un set, una struttura autonoma percepibile nella sua interezza. Lo spazio scenico di *Super* invece era una struttura in ferro suddivisa in tre box e raccordata da un corridoio di linoleum finto legno, anch'esso collocabile e collocato ovunque; a seconda del luogo l'idea di fondo, la frammentazione degli spazi e la frontalità della visione, veniva ogni volta rispettata e affrontata nelle condizioni date.

Un'altra accezione di spazio, quello particolare della scena, della sua visione, ci consente di affrontare velocemente il discorso delle immagini e delle scelte di tipo scenografico.

Gli oggetti che ci circondano nel tempo determinano il nostro immaginario esattamente come un libro letto, dei film visti e musiche ascoltate. Ci interessano le cose con cui abbiamo a che fare. Abbiamo pensato ai cavi sospesi per *Amras*, al bianco per *Doom*, al ferro del masochista per *Super*, al legno di Pinocchio per *1.9cc GLX*, abbiamo pensato per *et ai veli* e alla stratificazione dei veli come scioglimento della visione. *My love for you will never die* è una scatola, un tulle davanti e un bianco a terra, anche se, a quel punto non c'era più un elemento qualitativo della scena. Per la prima volta l'oggetto di interesse era il teatro, il palcoscenico, la scena, ponendo una domanda sul rapporto misterioso che lega chi guarda e chi si espone allo sguardo. *My love for you will never die* si è mosso su questo crinale: il rapporto fra scena e spettatore, fra percezione e durata, fra presenza e tempo, fra rappresentazione del gesto e sua riproduzione, fra coreografia come fatto dato e coreografia come fatto scarnificato. Parte del pubblico ha interpretato la scena come rappresentazione di un interno, una stanza abitata da persone con rimandi alla quotidianità, quando invece il pensiero e la volontà erano: "siamo a teatro, questa è la scena, io sono lo spettatore e aldilà del tulle il limite della presentazione di sé". In <OTTO> la scena è tutto il contenitore disponibile. *Tono* invece parte da un'idea di svuotamento rispetto alla scena. Si tratta di uno spazio vuoto, l'unica caratteristica sono le cuffie, il mezzo che consente di non far sentire l'audio al pubblico. Il contenitore doveva essere più neutro possibile per evidenziare i segni coreografici che vanno a innestare altro. La sottrazione del sonoro determina un'accentuazione della visione dei movimenti organizzati e, in questo senso, si agisce su un'idea di coreografia.

Quindi a partire da My love for you will never die e <OTTO>, c'è ed è definito, quello che ipotizzavo in precedenza come un "altro" dialettico, il teatro.

Sì, è un oggetto di studio. Ma questo proprio a partire da *My love for you will never die* che rappresenta un grande interrogativo, una proposta di dubbio, non esistenziale, ma riferita al lavoro, al trovarsi di fronte alla necessità di esporsi, di mettersi in scena, o meglio di togliersi dalla scena. *My love for you will never die* doveva scontrarsi con il palcoscenico, il teatro, il luogo sacro.

E se My love for you will never die è dunque un oggetto metacritico, autointerrogativo, il titolo è una traccia puramente evocativa o allude precisamente all'oggetto di una relazione, forse addirittura sentimentale, con il teatro?

È una delle ipotesi possibili. Il titolo era bello di per sé e, in un momento di riflessione, la possibilità di sentire la bellezza di una frase del genere era conciliante nella sua forma di rappresentazione che in sé contiene, quella qualità di dolcezza e di bellezza della goccia di sudore che scende fino a terra dal corpo di una persona. Quella frase, presa da un blues di Willie Dixon, andava a ridefinirsi e anche a contenere una serie di informazioni che avevano a che fare con il materiale di studio. Inoltre si aggiunge la voglia e la necessità, e in questo caso il fallimento, di non aver mai avuto la possibilità di pronunciare questa frase a qualcuno.

Il discorso sullo spazio è estensibile al tempo? Ogni spettacolo, oggetto, si è determinato in sé, nel rispetto della sua necessità e così la sua durata di conseguenza? C'è sempre stata Libertà assoluta nel valutare e progettare le varie durate?

In generale non ci siamo mai posti il problema e quindi siamo stati liberi rispetto a un formato predefinito. Naturalmente è vero che quando certi progetti potevano essere inseriti in determinati contesti, spazi d'arte contemporanea soprattutto, non abbiamo avuto nessun timore a proporre lavori brevissimi.

Titolo || A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

Autore || Andrea Lissoni

Pubblicato || Silvia Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 175-184

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Diversa è la questione della programmazione nei teatri, dove la necessità di proporre un tempo standard di spettacolo, preclude a volte l'inserimento di lavori con durate diverse. Sappiamo bene che uno spettacolo, per essere acquistato da un teatro, deve durare un'oretta. L'oretta, un termine sciocco. In realtà i nostri spettacoli nel momento della creazione hanno sempre seguito altre necessità, senza assumersi il peso della durata minima.

Vorrei ora toccare la questione del corpo. I corpi in scena e i loro movimenti e anche il problema dell'improvvisazione...

Di lavoro in lavoro il rapporto con il corpo cambia. *Doom* era uno spettacolo quasi spietato, con i corpi esposti e in movimento, segnati e connotati da protesi; era anche uno spettacolo collegato alle tensioni del periodo, il superamento dell'umano, il post-umano. C'era inoltre un riferimento visivo, nell'uso degli abiti, all'immaginario così bizzarro del momento, anche a quello della discoteca, con quei colori e l'uso per esempio dei pantaloni da sci. Altrettanto ci interessava il discorso delle linee di forza di Bacon all'interno del quadro, di un'inquadratura. Tutto il movimento del corpo era legato alle tensioni dei corpi che Bacon rappresentava. In *Super* c'è l'evidenziazione di un rapporto con la manipolazione, con il mostrare l'oggetto-corpo. Uno dei momenti più crudeli di tutta la vicenda su Masoch toccato in *Super*, è il corpo in scena del masochista manipolato da un terzo che interrompe la sospensione estatica del soggetto; un corpo che ha bisogno di un meccanismo, di un organo che lo solleva, lo abbassa. Più in generale, possiamo dire che ciò che più ci interessa è l'idea della forma, a scapito della fisicità, dell'incontro, del contatto o della relazione fra due o più corpi. Per noi lavorare sulla forma significa di fatto eliminare il soggetto. Il corpo non è mai portatore di soggetto, di personaggio, di uno spessore di vita o, meglio, di vissuto. C'è un distacco dall'io, il corpo ci interessa come corpo in sé, per quello che porta in sé in quanto presenza. Anche *My love for you will never die* potrebbe far intuire una tensione verso un'intimità, una soggettività; in realtà tende sempre a ribaltarsi verso l'esterno, verso l'oggettività. Se c'è contatto, c'è quasi solo con lo sguardo. Poi, ogni oggetto ha la sua storia e necessità. In *et* ci sono dei corpi che fanno quello che fanno e sono quello che sono. Lo sposo è uno sposo, così come la bambina, la ginnasta adolescente che è in scena in quanto adolescente ma anche in qualità di ginnasta: il loro non rappresentare e non portarsi dietro il carico soggettivo si fa forza di ciò che vanno a essere in scena. Non c'è mai, dal punto di vista dei corpi, una forzatura che vada aldilà dello stretto necessario per la drammaturgia: in <OTTO> la caduta non è solo fisica, è un corpo che cade a terra, pur in questo presentarsi spogliato da un personaggio, nonostante non ci sia un'identificazione come quella dello sposo o della bambina in *et*. Nel corpo non c'è nessuna accezione se non il dover cadere. È nella relazione che si determina con gli oggetti, con il loro vivificarsi, nel rendersi autonomi nel momento in cui sono abbandonati che si motiva ovviamente la necessità di lasciare immobile a terra il corpo 'cadavere' trasportato in scena. Una volta depositato, non si rialza. E quello è un limite, un limite assolutamente plausibile per <OTTO>. Kinkaleri non ha mai cercato o ricercato codici di linguaggi da legare al movimento. Il movimento è sempre stato funzionale, non abbiamo mai fatto una ricerca specifica e direzionata su un linguaggio che diventasse il "linguaggio" di Kinkaleri, ma lavorato sul trattamento dei codici. Abbiamo scelto un codice, ritenendolo il più opportuno di volta in volta nelle sue forme. Si fa ogni volta un lavoro sul codice, dal lavoro sull'improvvisazione in *Esso*- in un certo senso un dialogo tra due danzatori chiusi in un mondo a sé con una specie di parodia dell'esibizione uno contro l'altro, una sfida agonistica nella tradizione dell'hip-hop sull'abilità- a <OTTO>, dove si lavora più su elementi e movimenti riconoscibili, dal balletto classico al fraseggio astratto, alla disco dance anni '70. <OTTO> è integralmente costruito sui codici. Tornando all'improvvisazione: sicuramente *Esso* è stato un punto di sperimentazione. Anni prima avevamo fatto un lavoro all'interno del CPA dal titolo *Improvvisazioni su segnali*, dove su una base audio di una lezione d'inglese scandita da un suono ogni minuto, improvvisavamo una serie di movimenti. Da lì è poi nato *Due anzi una macchina*, che era in una direzione analoga di tete-à-tete, con tre interventi per tre sabati, dialoghi fra un danzatore e un dj, ogni volta diversi. C'era un percorso avviato sul movimento, che *Esso* ha in un certo senso raccolto, metabolizzato e sviluppato.

Ritornando a un blues che avete evocato con My love for you will never die, alle canzoni, ma anche al silenzio che si sottolineava di Tono, ... mi interessa una riflessione sul lavoro sul suono fatto nel vostro percorso. Sui vari tipi di suono, la musica, la fonica, il silenzio...

In *Doom* la frammentazione, la secchezza, il volume e la reiterazione erano relazionati al movimento dei corpi in scena. La musica non era però la base su cui costruire il movimento; il tentativo era di lavorare sullo sfalsamento, gli attacchi compositivi quasi mai corrispondono all'attacco della musica, una specie di non-relazione che equivaleva al non-contatto fisico fra i corpi in scena. Sul suono siamo intervenuti con un'elaborazione complessa ma manuale, quasi rozza. Nonostante tutte le implicazioni, le varietà dei suoni, le scelte musicali articolate e il lavoro sull'acustica più in generale, in realtà l'uso di una tecnologia sofisticata, di software di controllo, produzione e gestione di suono, non è mai stata determinante per Kinkaleri. C'è stato sempre un rapporto più legato alla costruzione delle modalità di ascolto, che sul meccanismo di produzione del suono. Alla fine finisce sempre che ci avvaliamo degli strumenti che ci circondano e che conosciamo meglio; quello che oggettivamente può essere percepito come limite in realtà ti impone delle soluzioni articolate e meditate in maniera più profonda. In *Super* c'è una scelta molto più ampia di sonorizzazione, di ambienti e di momenti fra loro diversi. Lo spettacolo inizia con una microcellula microfónica inserita nella gola di una persona bendata. C'è un capovolgimento rispetto a *Doom* e tutto un rapporto con la microfonia che non avevamo indagato in precedenza. Più che di suono si trattava di musica, musica contemporanea di quegli anni, musica elettronica. In scena due coppie di casse, una più avanzata sulla scena, e una

Titolo || A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

Autore || Andrea Lissoni

Pubblicato || Silvia Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 175-184

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

suddivisione della provenienza della sorgente sonora. U nostro percorso di analisi si pone sempre una domanda: di che cosa ha bisogno l'oggetto? Ecco forse *Super* ha avuto un ritardo nella risposta, la sua musica è solo un'interfaccia che supporta l'immagine, con il clima del sonoro aderente alla scena. In *1.9cc GLX* il sonoro era assolutamente legato all'evocazione di una possibile narrazione. Abbiamo utilizzato delle piccole casse acustiche a bassa definizione, una davanti a ciascuno spettatore, disposte intorno alla scena, un tappeto rettangolare di erba sintetica con al centro una casetta gialla di legno, una struttura anch'essa produttrice di suono al suo interno, sia amplificato che prodotto dal vivo. Ma la cosa fondamentale era il rapporto esclusivo che ogni spettatore poteva instaurare con il sonoro, qualcosa che lo riguardava personalmente. Tutto questo era funzionale, come si diceva, all'oggetto: *1.9cc GLX* ha il suo campo d'azione sull'infanzia e il suono era fondamentalmente questo: un rumore, una melodia, ma anche la produzione dal vivo amplificata. Ci interessava agire su uno stimolo attraverso il suono, un immaginario, mentre la visione di ogni spettatore era solo parziale e parcellizzata. In *et* il rapporto con il sonoro diventava più complesso: si trattava della sonorizzazione di tutti gli ambienti, lo spettacolo lavorava come una scatola sonora che ruotava nella percezione tutt'intorno al pubblico, come lo sgabello in scena, generando un movimento circolare. U suono era assolutamente funzionale al tentativo di perdita di conoscenza, una sorta di condizione estatica. Si può affermare che lavoriamo su un grado di percezione che riguarda l'esterno, non lo spettatore in particolare. Lo spettatore viene poi inglobato o decide di farlo. Allo spettatore è richiesta una partecipazione, una sorta di meccanismo rovesciato, rientrare nello spettacolo e non viceversa, e questo da tutti i punti di vista.

Ed eccoci alla questione dello spettatore. In generale non si può certo dire che la ricerca di Kinkaleri vada incontro allo spettatore con semplificazioni o riduzioni o che gli conceda ingressi agevoli...

Per Kinkaleri il pubblico non è una questione; o meglio non si pensa al pubblico adottando criteri di comprensione verso l'opera. Non si tratta di una forma di leggerezza nei confronti dello spettatore, anzi, lo teniamo nella massima considerazione possibile.

Mi spiego meglio. Dagli elementi paratestuali (che del resto gestite in toto), i manifesti; i booklet, i programmi di sala, le immagini e i testi, non emerge un compromesso. Non c'è un'intenzione didascalica evidente o una funzione esplicativa in senso tradizionale, che evidentemente considerate riduttiva ...

Rispetto a una forma, alla contestualizzazione di un concetto, le relazioni che si innescano sono molteplici e precarie, e creano le relazioni esattamente per quello che riescono a tessere. E quindi un'immagine, il riferimento a una parola, l'etimologia di una parola, una citazione, un colore, sono elementi che nel nostro processo di creazione sono imprescindibili e che vanno a concatenarsi.

Per questo la semplicità, come concetto generico, non può esistere nel momento in cui l'oggetto di per sé, oltre a essere complesso, è anche composito. Un'immagine non dà né aggiunge ulteriori informazioni, nel senso che non è un'immagine di scena. Un'immagine di scena non semplifica lo spettacolo, almeno per noi. Non è mai un'illustrazione, ma un supporto di altra natura che trova da dentro la propria corrispondenza. Le connessioni e gli accostamenti che si creano fra questo tipo di relazioni sono per noi chiarissime; il loro stare insieme non è una strategia di incomunicabilità o di arroganza, è il risultato di un processo lavorativo che procede per tentativi. Allo spettatore non si può che consegnare tutto quello che è stato fatto, non una sua forma semplificata. Ogni oggetto subisce lo stesso trattamento, la stessa distorsione, la stessa impossibilità di progettare o di pensare un futuro.

Quindi ogni elemento paratestuale risponde a una sorta di identità corporativa, che si giustifica in sé, nell'oggetto. Ma, in questo senso, non si tratta di strumenti in senso tradizionale ...

Il programma di sala, per esempio, è parte dell'oggetto e in sé piccola creazione. La comunicazione resta tutta sullo stesso livello perché ciascun oggetto ne è parte integrante. Preferiamo dare ulteriori informazioni più che spiegare o semplificare. Spiegare, ovvero togliere la piega, significherebbe tradire. È una forma di rigore che garantisce l'intensità. Senz'altro si chiede uno sforzo allo spettatore e senz'altro si tratta di una forma che trova poche corrispondenze nella pratica teatrale.

Penso possa essere importante toccare la questione degli studi. Sia nel senso di tappe e di sviluppo di avvicinamento a uno spettacolo, sia nella loro possibile forma autonoma, come è in alcuni casi come OTTO > #7.

Potremmo partire da *Super*: abbiamo iniziato a lavorare dopo l'invito del Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato all'interno della mostra *Habitus, Abito, Abitare*, abitando una sala del museo per il periodo delle prove e proponendo, in date stabilite, una serie di eventi all'interno della mostra. Sono stati così presentati, nei fine settimana, quattro studi diversi che contenevano alcuni elementi di studio che poi sarebbero confluiti nello spettacolo. C'è da aggiungere però che, anche se considerati studi, momenti di verifica e avvicinamento al lavoro, in generale questi oggetti risultano conclusi nella loro forma, con un grado elevato di visibilità. Altre volte hanno uno sviluppo in altre direzioni, assumendo una propria autonomia. *1.9cc GLX* è un lavoro che ha generato più che studi eventi paralleli di natura completamente diversa, come *Be a Turquoise Goal*, un allestimento all'interno della discoteca Tenax, con un sipario rosso dietro al quale stava, in un piccolo spazio con erba sintetica e ventilatori industriali, una capretta turchina di peluche con una persona all'interno che la aninlava, pascolando tranquillamente, mostrata a dieci persone alla volta. Al Pecci invece era stata presentata un'altra versione in forma di

Titolo || A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri

Autore || Andrea Lissoni

Pubblicato || Silvia Fanti / Xing (a cura di), *Corpo Sottile Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 175-184

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

installazione, con la capretta in video ripresa su un prato e collocata in una sala con erba vera e non più sintetica. Oppure nella vetrina di "Luisa", un negozio in centro a Firenze, dove la casetta gialla era riproposta con una serie di segni che rinviavano alla fiaba: due nasi allungati sul volto dei due personaggi che riportavano all'immaginario di Pinocchio. È importante dire che *1.9cc GLX* non ha mai avuto un debutto. <OTTO> è forse lo spettacolo che ha avuto un percorso con maggiore continuità di sviluppo nell'avvicinamento alla sua forma finale, escluso il settimo studio che ha una sua autonomia, perché ne è stato cambiato completamente il linguaggio. In questa occasione abbiamo sperimentato un altro oggetto per poi riconoscerne la propria autonomia; da OITO> #7 è venuta un'idea di progetto, dal titolo *West*, una ricognizione delle città dell'Occidente con lo stesso dispositivo dell'oggetto presentato a Parigi, riprese video per la città e un'installazione con le stesse immagini rimontate in sequenza. Ugualmente si può dire di *Tono*, un'occasione di residenza al Monty Theatre di Anversa per presentare il primo esperimento di un lavoro che poi si è sviluppato in una nuova produzione. Il risultato di ogni singolo studio viene via via valutato, non si opera una scelta a priori.

Vorrei chiedervi di un altro oggetto importante del vostro percorso: il progetto, di tipo organizzativo, della rassegna Short Connection. Come accade cioè, secondo una tradizione che storicamente ha dei precedenti ma che è anche rifiorita di recente nelle scene considerate di punta, che un artista, Kinkaleri in questo caso, diventi curatore?

Short Connection è nato come una riflessione sullo stato delle arti della scena. Si trattava di programmare una giornata studio che si interrogasse ma anche rendesse conto, come momento di confronto, sullo stato delle arti del palcoscenico. Parallelamente abbiamo proposto una serie di spettacoli, oggetti particolari che andavano a sovvertire le definizioni di genere. Certamente c'era un precedente importante: il fatto che la Regione Toscana ci avesse negato un finanziamento proprio in ragione della nostra identità, o meglio della nostra non-identità, della non-riconoscibilità di un lavoro e di un percorso. Volevamo sottolineare e indagare la questione della mancanza: la mancanza di quello che non c'è, ma anche la mancanza del luogo, per poter mostrare ciò che non c'è o che non trova posto. Colmare un vuoto in senso molto lato. Si trattava di qualcosa di importante, specialmente in un paese come l'Italia, dove gli spazi sono legati a un funzionamento, a delle relazioni burocratiche, a delle condizioni strutturali. In quel caso, nel 2002, in un periodo di residenza al Teatro Studio di Scandicci, in piena libertà, abbiamo costruito un evento con la proposta di una serie di spettacoli: oggetti, che a loro volta sfuggivano a una categoria, a una riconoscibilità per ragioni differenti. Si mostravano dei fuori formato e dei casi anomali di non-nominabilità, di non circoscrizione rispetto a un genere. Questo era il punto di contatto fra noi e quegli oggetti, più che i linguaggi: le domande che ogni oggetto poneva. Non era nostra intenzione fare una rassegna esaustiva, ci interessava porre delle domande e provare a praticare una via diversa. Abbiamo non solo progettato interamente ma anche seguito tutto il progetto come un oggetto: dalla comunicazione visiva alla tecnica, passando attraverso l'ospitalità.

L'immaginario. Si tratta di un punto che, dal mio osservatorio forse un po' scentrato, mi interessa particolarmente. L'immaginario di Kinkaleri ha un'interessante tangenza con quello delle frange più avanzate dell'arte contemporanea. Di quanti rielaborano in un certo senso un'estetica del quotidiano e che lavorano sulla soglia del reale, in equilibrio con i mezzi e le risorse a propria disposizione. Qual è, come nasce e come si trasforma l'immaginario di Kinkaleri?

Il rapporto con l'immaginario, non essendo una sola persona, è un continuo rapporto di vita, cioè di vite, di immaginari singoli che si vanno a scontrare, a incontrare, a incrociare. Esistono momenti di contatto, magari all'inizio di un progetto, di incontro ma anche di grande distanza. Alla fine ci troviamo sempre a inserire nell'oggetto delle contraddizioni, delle contraddizioni con le singole persone, da immettere nel circuito. Possiamo forse dire che non abbiamo un nostro immaginario, ma che mettiamo in atto il rapporto che ognuno di noi ha con la propria vita e con il proprio immaginario e che ognuno gestisce sotto forma artistica. Quello che confluisce in Kinkaleri non sono le cose che escono dal cassetto di ciascuno, sono le esperienze che ciascuno ha fatto per arrivare a mettere qualcosa nel proprio cassetto, intendendo il cassetto come metafora del privato, dell'immaginario privato di ognuno di noi che poi ognuno rende disponibile. C'è un lavoro collettivo fatto di diverse pratiche in diversi anni e che continua tuttora e che nella pratica si differenzia; ed è la pratica che definisce il modo.