

Titolo | Attrazioni residue di una Trilogia

Autore | Francesca Magnini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 3

Lingua | ITA

DOI |

## Attrazioni residue di una Trilogia

di Francesca Magnini

*My love for you will never die* (2001), <OTTO> (2002-2003) e *I Cenci/Spettacolo*: con questa «trilogia metacritica»<sup>1</sup> Kinkaleri avanza ipotesi di ricerca e di riflessione sul proprio lavoro e si confronta con la scena teatrale che diventa, per dirla con le parole di Andrea Nanni, «un oggetto d'arte solcato da flussi inafferrabili»<sup>2</sup>. Per la prima volta l'oggetto di interesse è il palcoscenico e la questione che gli artisti si pongono in prima persona è quella del rapporto misterioso che lega «chi guarda a chi si espone allo sguardo», ovvero il rapporto «fra scena e spettatore, fra percezione e durata, fra presenza e tempo, fra rappresentazione del gesto e sua riproduzione [...]»<sup>3</sup>. In un periodo in cui anche altri gruppi della generazione anni Novanta ripensano al proprio operato confrontandosi con la drammaturgia e la parola, Kinkaleri porta all'estremo il suo linguaggio concettuale e visionario, azzerandone il senso e la forma.

Se *My love for you will never die* nasceva in un'atmosfera elegiaca e rappresentava – attraverso una scena resa installazione dinamica, fatta di un tulle, un divano e un pavimento bianchi, una vasca con pesci rossi su un lato, un giradischi e poi delle brevi incursioni danzate – un momento di riflessione intima sulla percezione delle piccole cose, sulle emozioni appena sussurrate in una stanza vuota e illuminata dove i gesti quotidiani sono amplificati, l'apparenza perde di senso e lo spettatore finisce per non attendersi niente con meravigliosa leggerezza, <OTTO> ha come spazio di indagine la scena stessa, di cui dichiara i limiti. Non è uno spettacolo fatto di particolari, anzi propone eventi disponibili a tante possibili associazioni, nell'evidenza della rappresentazione; un'invasione di detriti, tracce, corpi e oggetti attivano una catena di rimandi di significato costruendo abilmente un linguaggio che, pur se stratificato su più livelli, vuol farsi udire e percepire in tutta chiarezza. Si può dire che <OTTO>, ottavo spettacolo del “raggruppamento” nascosto nel palindromo, faccia affidamento ai meccanismi di associazione logici legati alla rappresentazione, attivando in chi guarda una serie di procedimenti che devono necessariamente connettere piani e altezze diverse. La memoria in causa quindi, è la memoria che lo spettatore – chiamato ad associare, riconoscere, catalogare, confondere gli oggetti disseminati in scena, che sono rubati alla quotidianità e per questo fortemente evocativi – decide di impiegare. Ogni azione ruota vorticosamente su se stessa diventando di volta in volta segno denso di senso, moltiplicando i meccanismi del linguaggio e della comunicazione. La forma spaziale, in cui si perdono i confini di chi costruisce l'evento, è diretta espressione del legame che unisce lo sguardo a una scena praticabile che a fine spettacolo diventa quasi un'installazione d'arte. Emerge l'ineluttabilità di una condizione umana d'infinita solitudine, che pensa di sfuggirsi riproducendosi tale e quale. Anche l'effetto comico che a tratti emerge in <OTTO> non è costruito partendo da un semplice umorismo; quello che ci viene restituito come divertimento o risata è frutto del dramma di riconoscere, in quei segmenti di azione che non riescono a compiersi, una condizione intrinseca alla nostra civiltà. Il limite delle cose umane e del mondo. Sospensione, assenza, senso ineluttabile di attesa, silenzio assordante, attraversato da tonfi di cadute, da voci e dal corpo agile, grazioso e flessuoso di una figura femminile (Cristina Rizzo) che sembra sfidare la forza di gravità nel compiere passi di danza.

Il “raggruppamento”, con la rarefazione degli eventi o «effetto di svuotamento»<sup>4</sup> di *My love for you will never die* da un lato e la presenza affollata di oggetti e incessanti accadimenti in <OTTO> dall'altro, mette in gioco la questione della memoria culturale individuale e collettiva contemporanea. Sono opere che puntano sulla forzatura di spazio e tempo, sulla linea del meccanismo di dilatazione temporale. Attraverso una sorta di archeologia del quotidiano in cui lo scarto sta non tanto in una contestualizzazione “neo-pop”, quanto nella presentazione di archetipi che s'integrano nella tessitura dello spettacolo per odori o colori, Kinkaleri metabolizza emozioni profonde che agiscono sulla sensibilità di chi le fruisce, fino a scatenare fenomeni di nostalgia del presente o d'irrealtà del passato. L'effetto è la condensazione d'immaginari diversi e contraddittori in pochi segni; processo questo che innesca una grande ricchezza di piani di lettura pur nell'estrema sobrietà. La costante presenza in scena del microfono, ad esempio, oggetto inutile nella sua solitudine dal momento che perde la sua funzione, dà spazio all'assenza. Fa suonare il silenzio. In <OTTO> ci sono tantissimi oggetti, ma nessuno sembra essere di troppo. Tutti concorrono a devastare la scena secondo un processo di accumulazione disordinata. Alla fine si ha la sensazione che sia successo di tutto, anche se tutto quello che è successo è incomprensibile. Uno spazio unico, in un tempo unico, sembra contenere tanti luoghi possibili ovvero molti piani sia spaziali che temporali. La scena, inoltre, «produce suono con i suoi strumenti e l'acustica diventa semplicemente un voler accettare l'idea che tutto si autoproduca»<sup>5</sup>: è “in bilico” per definizione costitutiva dello stesso gruppo che la pone in essere. *I Cenci* è a tutti gli effetti il tassello “finale” di questa trilogia, ma

<sup>1</sup> Andrea Nanni, *Fuori tema. Kinkaleri e la rappresentazione, dagli esordi alla trilogia 'a posteriori'*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, a cura di Lucia Amara, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 31-38: 36.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Andrea Lissoni (a cura di), *A ventriloquist session, una conversazione con Kinkaleri* in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo Sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

<sup>4</sup> Paolo Ruffini, *Percezione del quotidiano ovvero la negazione dell'evidenza: la corporeità rifrangente di My love for you will never die*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, a cura di Lucia Amara, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 51-53: 51.

<sup>5</sup> Rodolfo Sacchetti, intervista a Kinkaleri sulla Musica, s.d., dall'archivio privato della compagnia.

Titolo || Attrazioni residue di una Trilogia

Autore || Francesca Magnini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Kinkaleri non arriverà direttamente alla sua versione “*Spettacolo*”; passerà attraverso altri tre studi (tutti del 2003) molto diversi tra loro, eppure legati a filo doppio.

La tappa di Prato toglieva i performer dalla scena: lo spazio (una sala del palazzo) era occupato dagli spettatori, che venivano posti nella condizione di compiere un'azione di convivenza. Le cuffie distribuite ai circa cinquanta spettatori rendevano la percezione legata alle loro stesse azioni; veniva ribaltato il tradizionale rapporto spettatore-scena, quindi sovvertita anche la condizione abituale di attesa di qualcuno che aspetta che qualcosa accada. La registrazione in cuffia delle voci di Kinkaleri, secondo la struttura formale di una chiacchierata su Artaud, attraverso il racconto di cronache del tempo e testimonianze storiche – senza volontà di riferirsi in modo specifico ai suoi testi – era stata scelta espressamente per la capacità di confondersi con le chiacchiere vere (pre-registrate da microfoni a clip posti sulle giacche dei camerieri-attori e poi diffuse in cuffia) degli spettatori che partecipavano a una sorta di evento buffet-cocktail<sup>6</sup>. «Il meccanismo di traduzione dal francese diventava metalinguaggio, artificio espressivo, si dichiarava nello stesso istante in cui si compiva»<sup>7</sup>: una situazione volutamente artificiale in cui la dimensione formale si scioglieva fino a confondersi con il chiacchiericcio. Compariva all'inizio, poi scompariva, per riemergere solo come dato finale<sup>8</sup>.

Anche nel secondo studio “*Momar Uni*”<sup>9</sup> il testo di Artaud non era il fulcro primario da cui partire; del resto, ci dice Kinkaleri, non lo era nemmeno per Artaud quando, nella sua versione de *I Cenci*, rielaborava Stendhal nel tentativo di «rifiutare l'idea che il regista [fosse] il traduttore di un testo»<sup>10</sup>. Non a caso, continuano gli artisti, il titolo scelto per gli studi è proprio una postilla che Artaud pone in calce alla sua traduzione di un dialogo tra Alice e Humpty Dumpty di Lewis Carroll e «non deve essere percepito come un depistaggio», bensì come «un dato di partenza per proseguire in un processo di messa in discussione della scena»:

[...] non riusciamo a prevedere quello che succederà e riusciamo ad essere lucidi solo nell'organizzazione dei materiali: questo ci fa sentire molto vicini ad Artaud. Non si tratta di un processo d'identificazione psichica, piuttosto della condivisione di un processo di spersonalizzazione. Tutto quello che Artaud ha scritto e fatto nasce da un rapporto di mancanza con se stesso e si realizza in stati personali incontrollabili: la sua idea di spossessamento è un tentativo di far diventare opera l'esistenza (naturalmente non in senso wildiano).

In un certo senso questo progetto era l'esatto contrario del primo, aveva tutti gli elementi dello spettacolo, una sorta di «teatralizzazione estesa del corpo e degli oggetti»<sup>11</sup>: entrata, uscita, il momento della danza, la canzone, il racconto, tutto reso in modo molto elementare, ridotto al minimo. Poi però la rappresentazione in qualche modo si rivoltava contro lo spettatore perché l'attore, Shulin, era cinese e – dopo aver danzato energicamente su una musica techno a tutto volume – parlava in cinese, in uno spazio circondato da una tenda verde, sul pavimento rosso lucido di una palestra. In questo caso era proprio il linguaggio a creare delle crepe in un sistema di rappresentazioni pur a suo modo molto semplice. Questo procedimento ricorda, in <OTTO>, la scelta di pronunciare solo alcuni versi della poesia notissima di Leopardi “Il sabato del villaggio”. Anche qui questo limite linguistico è riconosciuto, quando Shulin ad esempio canta la canzone *Besame mucho* completamente in cinese: un'esca momentanea, quella dell'esotismo, che ricorda la fascinazione per l'oriente di Artaud, ma che conduce

<sup>6</sup> Questa “messa in scena” non aveva nessuna pretesa di realismo o mimetismo. I camerieri, ad esempio, erano attori: avrebbero potuto essere anche veri professionisti del catering, ma in tal caso probabilmente non avrebbero compreso indicazioni preziose per mantenere il controllo della scena, in quel caso completamente affidata alle loro capacità di gestione. Ecco perché servivano persone capaci di ricevere indicazioni di carattere specificatamente attoriale, in modo che riuscissero a sostenere una tale situazione di azione diretta, lasciandola aperta a varie possibilità.

<sup>7</sup> Rodolfo Sacchettini, *Progetto: I Cenci*, cit.

<sup>8</sup> In questo senso il pensiero di Kinkaleri si lega a quello di Artaud, non a caso diffuso attraverso una voce in cuffia a fine spettacolo quando gli spettatori partecipanti hanno finito di consumare bevande e cibo, che scriveva più o meno così: «devo trovare una cosa preziosa: quando ne sarò in possesso realizzerò automaticamente il *vero dramma*, e forse non si tratta di teatro fatto sulle tavole di un palcoscenico».

<sup>9</sup> NEANT OMO NOTAR NEMO

“Jurigastri – Solargultri  
Gabar Uli – Barangoumti  
Oltar Ufi – Sarangmumtiti  
Sofar Ami – Tantar Upti  
Momar Uni – Septfar Esti  
Gonpar Arak – Alak Eli” \*

\* Se tutto questo non fosse di vostro gradimento, si può scegliere come titolo una sola di queste frasi, per esempio: MOMAR UNI o GONPAR ARAK ALAK ELI, che significa: hai capito?

<sup>10</sup> [www.scandiccultura.org/teatro/cenci\\_kinkaleri.php](http://www.scandiccultura.org/teatro/cenci_kinkaleri.php) (con piccole modifiche nella versione inviata a chi scrive tramite e-mail). Per questa e la cit. successiva, compreso il paragrafo.

<sup>11</sup> Fabio Acca, *Per Farla Finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 95-103: 97.

Titolo || Attrazioni residue di una Trilogia

Autore || Francesca Magnini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

invece a un piano più profondo, quello secondo cui la dimensione ignota della lingua cinese provoca reazioni utili non tanto a comprendere il significato delle parole, anche se intuitibili dalla chiarezza della costruzione teatrale, quanto a percepire il rapporto dei segni nella ricezione. Se ne deduce che ogni percezione contemporanea è diventata rappresentazione. Spiega Kinkaleri:

I processi che giustificano un rapporto di banalizzazione del linguaggio sono, in generale, la condizione di crisi di questo mondo, una slabbratura incolmabile che forse è sempre esistita ma che oggi, nella moltiplicazione delle possibilità di comunicazione e informazione, accetta di trasformarsi in un riflesso della superficie<sup>12</sup>.

I due studi nascevano sì autonomamente, ma in un certo senso si contaminavano a vicenda, alla base, alla radice. Il riferimento all'opera di Artaud – Maestro con cui tutti i componenti del “raggruppamento” si confrontavano già da tempo, principale ispiratore di quello che loro stessi in tante interviste hanno definito non tanto un mestiere, ma una vera e propria “schizofrenia a sei” – non consiste infatti nell'identificazione con la psicologia della persona, ma con la volontà di riferirsi al «processo di personalizzazione»<sup>13</sup> che lo riguarda, rilanciandone le specificità in una chiave personale, rinnovata, diversa.

Nel terzo studio presentato a Scandicci la scena consisteva in una quadratura nera, un linoleum nero, tre schermi appesi ad un metro circa da terra. Di fronte ad ogni schermo era collocata una struttura con sopra un video-proiettore e una videocamera amatoriale; a destra un tavolo nero con l'attrezzatura per due dj; in scena Gea Gambone, Jimmi Gelli e Skuamo, con gli stessi costumi di <OTTO>. Intermitenze luce-buio, focus che si sposta dalla scena allo spettatore, continue entrate e uscite, pause, azioni al microfono, oggetti in bilico tra palco e quinte, posizionati con minuziosa attenzione, rumori amplificati, cenni del balletto che fanno di memoria forzatamente fuori posto; in video prima un testo scritto e composto graficamente da Kinkaleri e poi una serie di riprese girate in studio con undici attori in vari ruoli (Giusi Caccavo, Carmine Deganello, Tiziana Donatini, Simone Fusai, Gea Gambone, Massimiliano Mazzoni, Emiliano Ranfagni, Martina Rizzo, Andrea Veneziani, Shulin Zheng). Il bidimensionale si sovrappone al 3D del reale, quindi torna anche in quest'ultimo studio «il contatto col “fuori scena”, con la zona dello sguardo negato, ricca di una teatralità che dialoga con il “dentro” della scena»<sup>14</sup>. *I Cenci* è stato scelto quindi, ancora una volta, non come materiale da mettere in scena, ma come fallimento.

All'epoca di Artaud, ricorda Kinkaleri, «l'evento teatrale de *I Cenci* non significò nulla per nessuno, fu solo uno spunto per esercitare un giudizio che potesse schiacciare un artista che proclamava il rinnovamento del teatro, da parte di chi ancora si aspettava dei capolavori»<sup>15</sup>; nessuna sfida – nemmeno nella versione “*Spettacolo*” – quindi, ma solo la necessità di fare i conti con un limite, quello della società stessa dello spettacolo che vive, e ormai agonizza, nella necessità di arginare le pratiche artistiche in un sistema di lavoro a senso unico come quello svolto dalle accademie o delle scuole di specializzazione. Tutto questo Kinkaleri evidentemente lo rifiuta e lo dimostra con un'opera che non si esaurisce in una sola proposta, ma per necessità va avanti “a tentoni” fino alla forma più adatta, potremmo dire compiuta, ma sicuramente mai definitiva.

---

<sup>12</sup> Rodolfo Sacchetti, “Progetto: *I Cenci*”, Incontro con Kinkaleri, in «Giornalone divulgativo delle attività del teatro studio di Scandicci», Scandicci, gennaio 2004.

<sup>13</sup> Kinkaleri su *I Cenci*, appunti privati per Paolo Ruffini, s.d., dall'archivio privato della compagnia.

<sup>14</sup> Fabio Acca, *Per Farla Finita con Antonin Artaud: I Cenci/Spettacolo*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 95-103: 102.

<sup>15</sup> *Alcune domande ai Kinkaleri*, intervista a cura di Gilles Almavì, Parigi, maggio 2004.