

Titolo || Imparare a cadere. Itinerari per una resurrezione occidentale

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 ||

WEST (2001-2008)

(Parigi, Roma, Amsterdam, Atene, Vienna, Berlino, Bruxelles, Londra, Praga, Pechino, Tokyo, New York)

Progetto, produzione e realizzazione: Kinkaleri.

Coproduzione: Batofar (Paris), C-ARTE Centro Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato), Festival Enzimi 2003 (Roma), RED Festival (Reggio Emilia), Tanzquartier (Wien), VideoDance Film Festival (Athina).

In collaborazione con: 4+4 Days in Motion (Praha), Osservatorio Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Ente Teatrale Italiano, Hebbler-am-Ufer (Berlin), Istituto Italiano di Cultura (Beijing), Istituto Italiano di Cultura (New York), Istituto Italiano di Cultura (Tokyo), Corpi Altri 4th Skin Arts Network (Tokyo), Kaaitheater (Bruxelles), TTV (Riccione), Xing (Bologna).

Prima mondiale: Fabbrica Europa Festival 2009, Stazione Leopolda, Firenze. 5 maggio 2009 opening + live performance, 5-24 maggio 2009 videoinstallazione.

Imparare a cadere. Itinerari per una resurrezione occidentale

di Francesca Magnini

“Chiedere a uno sconosciuto di fare qualcosa per me [...] di cui potrebbe fare a meno [...], fermarlo per strada interrompendo un suo percorso” (Kinkaleri)

Chiedere a degli sconosciuti incontrati per strada di fermare per un attimo la propria attività e cadere a terra secondo una formula definita in modo maniacale: inquadratura fissa, tempo di posa sempre identico, e poi giù a terra. La caduta ha una certa sapienza teatrale, secondo Kinkaleri. I corpi immobili a terra evocano scenari, luoghi, persone, colori, fatti e immagini contrastanti: i cadaveri delle vittime di attentati e guerre, le pose delle comiche del muto, memorie devastanti come quelle legate all'11 settembre, giorno in cui i nostri occhi hanno assistito inermi e attoniti a persone che si lanciavano nel vuoto sicuri di morire, ma per cercare lo stesso un'ultima chance di salvezza.

WEST non è uno spettacolo vero e proprio, è una video-installazione pensata per musei d'arte – uno delle opere più complesse realizzate da Kinkaleri, paradigmatico di un certo modo di intendere il fare artistico, sia per le implicazioni e i diversi piani di lettura possibili, sia per le contraddizioni insite nel progetto stesso – e non vi partecipano *performers* professionisti, ma gente della strada. Gente comune filmata mentre cade per terra, in tutto il mondo. La città è lo sfondo, la scenografia essenziale. L'unica indicazione data ai passanti disposti a recitare questa “morte” è quella di restare a terra, immobili, con gli occhi chiusi, senza aggiungere pathos, senza drammatizzare o enfatizzare quest'atto per non renderlo interpretativo. Motivi per rifare la scena lungo il processo, infatti, sono stati legati per esempio al fatto di aver inavvertitamente aperto gli occhi o di essersi leggermente mossi, molto meno per essere caduti esteticamente “male”. In realtà l'inquadratura fissa in cui il tempo «ha un valore centrale, fondante, riequilibrante»¹ – spiega Gina Monaco – è una scelta decisa dopo tante prove e – aggiunge Marco Mazzoni – si è presto rivelata fondamentale per «cercare un rapporto forte tra lo sguardo di chi cadeva e la videocamera»².

Si cadeva appena entrati e appena usciti dalla scena anche in *<OTTO>*, capolavoro che ha ricevuto il “Premio Ubu” come miglior spettacolo di teatro-danza dell'anno 2012, costruito sul concetto di ripetizione. Naso fuori dalle quinte e crollo a terra, silenzio e tonfo secco; una caduta seriale che Rodolfo Sacchettini ha definito «inevitabile sotto una spinta invisibile»³. Questo elemento drammaturgico si è dimostrato da subito così forte da generare nel tempo un “formato” del tutto autonomo, *WEST*, che s'interroga a fondo sull'umanità occidentale o meglio sul processo di occidentalizzazione. Anche in questo caso l'atto iterativo di cadere avviene così, naturalmente, irrimediabilmente, senza cause, senza simboli, senza artifici, come se la terra crollasse all'improvviso sotto i piedi; eppure – spiega Kinkaleri a scanso di equivoci – l'uomo (o la donna), «non entra per cadere ma cade perché entra» e «tutte le cadute rispetteranno questa condizione: a una caduta corrisponde una durata della postura dove il corpo diventa corpo morto»⁴. *WEST* nasce quindi da una costola teatrale, *<OTTO>*, per poi approdare in forma

¹ Da una chiacchierata di Maria Antonia Rinaldi con Gina, Marco e Massimo in occasione della conclusione del progetto *WEST* presentato nel piazzale della Stazione Leopolda a Firenze durante Fabbrica Europa 2009 e conseguente acquisizione dell'opera da parte del Museo Pecci di Prato nel 2011. Maria Antonia Rinaldi, *Talking About West*, in *WEST(Paris)(Roma)(Amsterdam)(Athina)(Wien)(Berlin)(Bruxelles)(London)(Beijing)(Praha)(Tokyo)(New York)*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2011, pp. 17-37: 34.

² *Ivi*, p. 19.

³ Rodolfo Sacchettini, *Il limite dello sguardo – Lo sguardo del limite*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, a cura di Lucia Amara, Ubulibri, Firenze 2008, pp. 125-130: 125.

⁴ Kinkaleri, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, cit., p. 65.

Titolo || Imparare a cadere. Itinerari per una resurrezione occidentale

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 ||

autonoma, di senso e di struttura, negli spazi d'arte; è un lavoro riconosciuto come “dispositivo”, che coinvolge direttamente lo spettatore chiamandolo da un lato a cadere davanti a una videocamera a Paris, Roma, Amsterdam, Wien, Athina, Berlin, Bruxelles, London, Beijing, Praha, Tokyo, New York, dall'altro a osservare queste stesse cadute.

Questo progetto, nel suo insieme, ha reso esplicito il legame molto stretto di Kinkaleri con le arti visive, per la capacità da parte del “raggruppamento” di «creare immagini sintetiche, forti, capaci di imporsi allo sguardo e alla memoria, [...] negli stessi termini in cui pensa un fotografo o forse ancor più un pittore»⁵. Fermare momenti della realtà, interromperne il flusso inconsapevole e donarli allo sguardo, arricchiti di un senso nuovo: *WEST* nasce così nel 2001 al Batofar di Parigi, quando Kinkaleri ancora lavorava al settimo studio di <OTTO>, per il quale si decise proprio di collocare la caduta in città per mostrarne la soglia. L'intento era di liberare l'occhio dal soggetto umano e consentirgli di approfondire l'immagine di un luogo, in questo caso la città, che prima era solo sfondo. Accadde quindi che la visione di un *loop* di cadute iniziò inaspettatamente a svelare le potenzialità insite nell'atto di “morte” reiterata. La sequenza finì per attrarre l'attenzione di Kinkaleri a tal punto che divenne performance, oltrepassando l'idea di semplice documentazione e avvalorando la presenza inedita della città come elemento capace di per sé di aggiungere qualcosa alla caduta, modificandone la prospettiva. Il *loop* di cadute iniziò così ad amplificarsi e moltiplicarsi fino a coinvolgere altre undici città dell'Occidente in ognuna delle quali le persone erano chiamate a crollare inesorabilmente al suolo. Tuttavia i luoghi toccati, angoli del pianeta così diversi tra loro e mai neutri, a loro volta hanno determinato il modo in cui il girato è stato via via organizzato e presentato da Kinkaleri nel momento del montaggio: tanti monitor quante sono le città in una visione simultanea, oppure un grande schermo unico dove cadute e città si susseguono in *loop* e si sovrappongono. Filo rosso resta sempre l'annientamento della figura umana che in primo piano annulla la sua verticalità e apre con forza lo sguardo sullo sfondo:

Persone e città vengono così a trovarsi, alternativamente sullo stesso piano. Orizzontalità e verticalità, si avvicinano in continua metamorfosi, le persone cadono, come cortine che nell'abbassarsi rivelano un'altra immagine. Ribaltamento della visione anche per noi osservatori, il primo piano scende, si abbassa, si eclissa lungo la soglia, quella della strada, del marciapiede coincidente con quella dell'inquadratura. In quei dieci secondi che passano dalla posizione verticale alla caduta e conseguente posizione orizzontale, Kinkaleri ha condensato e dinamizzato parte dell'arte figurativa occidentale⁶.

Passare senza mezze misure dal verticale all'orizzontale significa del resto affrontare una delle paure più intime dell'uomo, quella di cadere, di perdere il controllo di sé, della propria posizione eretta, legata alla gravità. L'assenza di qualsiasi intento narrativo di questo gesto, ne dilata con forza il tempo, ne amplifica le possibilità di visione e, dopo un momento di fisiologico spaesamento da parte di chi guarda, ne svela l'essenza, annientando la vertigine. L'invito a cadere è stato colto in modo diverso a seconda delle città e delle culture attraversate; in alcuni casi la richiesta di persone “morenti” è stata estesa addirittura via mail, con informazioni dirette sul progetto e sulle regole da rispettare per l'eventuale reclutamento.

Dal 2002 al 2008 i Kinkaleri stessi, uno per uno, si sono messi a disposizione dell'opera e sono caduti varie volte, ad esempio quando nessuno era disposto a farlo, ma la regia e/o il montaggio lo richiedevano. Massimo Conti, rispetto a una certa visione di tipo cinematografico, rivela apertamente alcune ispirazioni tra cui, *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov ma, essendo il montaggio «del tutto svincolato da quello cinematografico narrativo», nel processo di costruzione delle immagini «la dimensione turistica, meno epica e più casuale nel filmare, ha preso il sopravvento»⁷. Alcune persone, infatti, «re-interpretavano il senso della caduta: chi come souvenir, chi in relazione con un loro privato stato d'animo, chi appoggiava l'idea di una denuncia dell'occidente, chi, al contrario, era disposto a farlo ma poi rifiutava per questo stesso motivo»⁸; qualcuno si è sentito coinvolto così tanto nell'atto del crollare a comando da farsi seriamente male, come a Roma quando un uomo si è addirittura fratturato il mento. Anche le reazioni dei passanti di conseguenza hanno contaminato ed espanso l'evento: chi accorreva in soccorso, chi si mostrava in imbarazzo per aver attraversato e magari “rovinato” la scena, chi cambiava velocemente traiettoria per non essere disturbato, chi infine tuonava stizzito con un netto rifiuto. In che cosa consiste quindi l'immagine-video di questa installazione? Riconosciamo senza dubbio due livelli: quello dell'immagine fissa dello scenario cittadino e quello dell'immagine in movimento. Nella fusione di questi strati, spiega Antonio Grulli, «si crea un *punctum* che cattura l'attenzione. Avviene qualcosa che forza il quotidiano. Il corpo accasciato crea una nuova panoramica. La caduta ha cambiato pretestuosamente il punto di vista sul mondo»⁹.

⁵ Antonio Grulli, *E venne il giorno (the happening)*, in *WEST*, cit., pp. 7-10: 8.

⁶ Maria Antonia Rinaldi, *Dispositivi: installazioni e performance nel lavoro di Kinkaleri*, in *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 173-179: 173.

⁷ Da una chiacchierata di Maria Antonia Rinaldi con Gina, Marco e Massimo in occasione della conclusione del progetto *WEST*, presentato nel piazzale della Stazione Leopolda a Firenze durante Fabbrica Europa 2009 e conseguente acquisizione dell'opera da parte del Museo Pecci di Prato nel 2011. Massimo Conti, cit. in Maria Antonia Rinaldi, *Talking About West*, cit., pp. 17-37: 17.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Antonio Grulli, *E venne il giorno (the happening)*, in *WEST*, cit., pp. 7-10: 8. La scelta dei luoghi strategici, inoltre, è stata fatta come una vera e propria mappatura, «con la carta geografica in mano», ha raccontato Gina (Gina Monaco, cit. in Maria Antonia

Titolo || Imparare a cadere. Itinerari per una resurrezione occidentale

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 ||

La drammaturgia di *WEST*, opera – lo ricordiamo – proiettata su più schermi senza controllo diretto della concatenazione delle immagini ovvero della visione sincronica dei vari video; è costruita attraverso la sovrapposizione di tre ritmi fondamentali, vale a dire quello della città, quello dell'immagine e quello del montaggio. L'attenzione minuziosa dedicata a quest'ultimo, quindi, va poi a disperdersi o meglio a ricomporsi in nuove forme nella visione multipla da parte dello spettatore.

Di *WEST* esiste anche una versione detta “*still*”, fatta di stampe lambda su plexiglass¹⁰; in questo caso, spiega nei dettagli Marco Mazzoni, si potrebbe pensare ad un banale riassunto dell'opera, un modo per congelarne attimi e icone, fermandone il tempo, isolandone il contesto. Invece si tratta proprio di un'altra visione, anche stavolta anti-narrativa, dove nulla diventa statico perché la grana imperfetta delle immagini esclude l'idea di mostrare. Si capisce bene, infatti, che «la foto non è stata scattata durante le riprese, ma successivamente estrapolata da un fermo immagine. La qualità della stampa rende chiaro il processo produttivo delle foto, ed è un riferimento fisico allo scorrere del tempo; i pixel sgranati sono come l'orma lasciata dal tempo»¹¹. L'azione per un attimo si ferma e in questo modo suggerisce nuovi mondi nello spazio di contemplazione dato dalla fissità del tempo. L'avvicinamento di verticalità e orizzontalità, che sugli schermi si moltiplicava attraverso una stratificazione di presenze/assenze e quindi una continua alterazione dei livelli di lettura, nelle stampe slitta ancora di senso, ricollegando lo sguardo alla solitudine estrema di un corpo che, sdraiato a terra, non “risorge” nelle clip successive, ma giace definitivamente – stavolta sì – come morto.

Rinaldi, *Talking About West*, cit., p. 20); c'è stato anche un lavoro sulla memoria collettiva del “raggruppamento”, attraverso cui si è cercato di ricostruire percorsi significativi riaffondando nella propria storia. Eppure a volte la realtà ha contrastato le aspettative, svelando dei limiti tecnici, come è successo ad esempio a New York dove la camera non riusciva a contenere la caratteristica principale di questa città, ovvero la verticalità degli edifici.

¹⁰ Presentata sotto forma d'installazione nell'ambito della mostra *Abitanti/Ambienti*, a cura di Silvia Lucchesi, Galleria d'Arte Contemporanea “Il Ponte”, Firenze, 13-17 febbraio 2007.

¹¹ Marco Mazzoni, cit. in Maria Antonia Rinaldi, *Talking About West*, cit., p. 33.