

libri quadrati

I volumi atlante di cinema, teatro, danza, scenografia, lirica: storia, cataloghi, libri di lavoro, testi critici. Eleganti, completi, illustratissimi

tratto da: **Kinkaleri, 2001 – 2008 La scena esausta**, Milano, Ubulibri, 2008

Il limite dello sguardo – lo sguardo del limite

di Rodolfo Sacchettini

Dalle quinte del teatro spunta un uomo qualunque e senza compiere nemmeno un passo, frana a terra. «OTTO» inizia con un inciampo inspiegabile eppure chiarissimo, con una caduta inevitabile sotto una spinta invisibile. Comincia e finisce allo stesso modo, nell'iterazione di un *atto* senza *azione*, perché la caduta avviene senza causa precisa, senza psicologia e sociologia, senza simboli e artifici, ma accade irrimediabilmente. È solo un *vuoto*, grande come il mondo, a spingere a terra o forse solo un muscolo a cedere sotto la forza della gravità (*del mondo*), ma l'innescò è fatale perché a saltare continuamente è la "rappresentazione" spettacolare, è il teatro e lo spettacolo dal vivo, con tutte le sue leggi, con tutte le sue regole.

Dietro al disinnescò persistente di gesti e azioni, dietro al decontestualizzare forsennato di oggetti e figure i Kinkaleri hanno dato vita a un vero e proprio *linguaggio* che ha in sé la capacità di farsi struttura autosufficiente, di immergere lo spettatore in un altro ordine possibile di concatenazioni e logiche. Marchiare a fondo la scena attraverso segni ostinati e procedere con un pensiero osservato nel suo farsi e disfarsi ha determinato la costruzione di lavori che a posteriori possiamo leggere come un'articolata trilogia. *My love for you will never die*, «OTTO» e *I Cenci/Spettacolo* sono momenti nei quali, in modi diversi e complementari, i Kinkaleri hanno provato a *farla finita con la rappresentazione*, liquidando, sulla scorta di Artaud, ogni tipo di *giudizio* in nome di un più radicale appello alla *necessità*.

Così, dopo aver costruito un linguaggio capace di assorbire le spore di un immaginario collettivo e poi di ritradurle in scena, in profondità o in superficie, svelando e occultando, Kinkaleri hanno intrapreso un percorso tutto in salita, buttando sabbia negli ingranaggi per impedire al pensiero di percorrere strade già note, di sedersi su una catena di montaggio ben avviata. Ma abbandonarsi a territori nuovi e sconosciuti è giustamente un processo che chiede tempo e dolore. Ed è forse impossibile concludere un discorso, voltar pagina, senza poi ritrovarsi ad ascoltare un'eco persistente, bisognosa ancora di spazio e di forme. *POOL* (2005) non è un nuovo capitolo, è piuttosto un punto ancorato alla frase, o meglio la nota a pie' di pagina, fondamentale per occupare ancora un *margin*e rimasto vuoto. Dopo il palindromo «OTTO», *POOL* è un titolo che inceppa su se stesso, una parola bifronte condannata a girare a vuoto, a ripartire ogni volta da capo, come in un eterno *loop*. Si gira in cerchio con ossessione e dolore, nel tentativo di scoprire nuove strade, nuove possibilità. *POOL* appare dolorosamente bloccato in un'atmosfera subacquea e soffocante, ripercorre forme e scene ben conosciute ma le riempie di un gonfiore sospetto, di un'attesa spasmodica rinunciando alla scatenata e divina idiozia de *I Cenci/Spettacolo*, alla bellezza e alla perfezione di «OTTO», alla dolcezza senza fine di *My love for you will never die*. Si riparte da terra, dal corpo caduto, adesso infilzato da una candela accesa tra le natiche. Ma il nuovo confine, sconosciuto e corteggiato, supera il perimetro canonico della scena per insinuarsi dietro a un sipario aggirato dal vuoto, che cala solitario dall'alto, senza più un teatro a circoscriverlo. Dietro il

monumentale tendaggio si intravede lo spazio intimo del fuori scena, là dove sono accumulati abiti e oggetti e dove i performer si travestono e si preparano. Nella bolla di *POOL* si spia dunque uno spazio di intimità che confonde e commuove, e che forse restituisce almeno per un attimo quel sentore di gioco e condanna che pervade tutto il lavoro. È come se avessimo a che fare con dei “resti” di spettacolo, con qualcosa che non è riuscito ad entrare in una forma definitiva e che adesso sopravvive in una sequenza di scene da *libro della jungla* umana, perché in modi mai banali appaiono la stupidità, le nevrosi sessuali, il denaro, il disumano, la violenza. Anche per questo *POOL* è un lavoro pesantemente intriso di presente e non è difficile ravvisarvi segni rubati all’immaginario della cronaca e dalla storia contemporanea, come il passamontagna di terroriste cecene o le piramidi umane ritratte nelle torture di Abu Graib. Ma l’immaginario contemporaneo è appena suggerito ed evocato, le scene si costruiscono e si smontano per abili connotazioni, per sottili, ironiche e crudeli assonanze. Eppure il muto inferno pare declinarsi in un purgatorio senza espiazione, in un faticoso pellegrinaggio tutto orizzontale, senza possibilità di ascesa e redenzione.

Dopo anni continuamente *in bilico*, tra fine della rappresentazione e doloroso fallimento, Kinkaleri avrebbero potuto davvero farla finita con la scena. Perché in questa dolorosa passeggiata sui crinali dello spettacolo dal vivo, il passo successivo avrebbe comportato una definitiva caduta, col precipitare questa volta in luoghi totalmente fuoricampo, fuori da ogni tipo di teatro. E non è poi così remota la possibilità di una ricerca che, giunta davanti al vicolo cieco di una domanda estrema, smette di credere in se stessa e le conseguenze sono spesso insondabili. Per il poeta di Charleville smettere di ‘credere’ all’arte (alla poesia) significò addirittura partire in Africa a commerciare armi (e il mistero è ancora vivo!). Una volta che il cerchio è chiuso, le strade naturali sembrano spingere o a una totale dismissione o a una replica del già fatto, con il rischio poi di applicare allo spettacolo dal vivo i dettami dell’opera imprigionata dentro l’epoca della sua riproducibilità tecnica.

Forse proprio in questo senso è possibile comprendere le molteplici vie di fuga, le strade parallele, le fuoriuscite dai normali perimetri spettacolari messe in moto negli anni successivi. Ma se l’energia originaria sembra di natura centrifuga, le traiettorie non sono fughe evasive, non sono innescate da abbagli passeggeri, bensì appaiono indagini rivolte a ulteriori e inediti miraggi, capaci forse di nutrire nuovamente la scena. Tutto questo ha comportato una sempre maggiore apertura a quelle esperienze performative, per altro già avviate da anni, che affrontano i rapporti tra musica e movimento, percezione e ascolto, danza e improvvisazione. *Tono*, *2 anzi 1 macchina*, *Auditorium*, *Stadium*, *Se volevi vedermi* ma anche *Pasodoble* e *Uh!* sono percorsi, in un certo senso, paralleli ma sempre più centrali nel nutrimento e nelle scoperte del gruppo. Procedendo il più delle volte come esperimenti scientifici, prefiggendosi un obiettivo ben definito, questi lavori sollevano problemi per nulla marginali, giungendo non di rado a sorprendenti dimostrazioni. Ma la fuga dalla forma spettacolare si è realizzata anche ponendo il pubblico in una condizione di anomala attesa. Gli spettatori sono invitati a dismettere le consuete categorie e a interrogarsi su alcune basilari questioni percettive, a riflettere sulla propria assenza o presenza, ad accettare la costituzione di un ambiente o a rifiutare le possibili relazioni, come è accaduto in *Wanted*, in un sottopassaggio bolognese. Anche con *Alcuni giorni sono migliori di altri* i Kinkaleri hanno spiazzato tutti inventandosi una sorta di *happening* pieno di *fantasmini* (muniti di lenzuolo bianco) arrabbiati e urlanti, protesi a lanciare offese al pubblico, come tifosi di calcio inferociti. Ma erano solo ragazzi disperati e profondamente scossi per la morte di un Romeo alcolizzato: “Perché l’hai fatto?! Perché ti sei innamorato di quella stronzetta?!”. Per gli amici fantasmini Giulietta è una ragazza antipatica, un’adolescente smorfiosa e irritante: com’è possibile morire per lei? In una performance di mezz’ora Kinkaleri ci stavano parlando di una vera storia d’amore finita male,

come tutte le storie d'amore, e di un mondo implicato e colpevole. Ma questa adolescente antipatica e forse anche un po' bruttina, sempre a braccetto con la morte e che noi vogliamo possedere a tutti i costi – come ci diceva, in altre forme, Carmelo Bene nel suo *Don Giovanni* - cos'altro può essere se non la vita stessa?

Da *POOL* in poi, nel moltiplicarsi di linee divergenti, il clima si è notevolmente annerito. Non solo il paesaggio, ma proprio la luce e il colore hanno assunto toni sempre più cupi. Il trapasso ha interessato nell'intimo un'atmosfera che dal bianco è passata al nero e che invertendo gli elementi ha mantenuto però un contrappunto bicolore. Lo sfondo bianco non ha mai avuto restrittive esigenze scenografiche, ma ha sviluppato una propria valenza drammaturgica, richiamando soprattutto la figura di Beckett non per una registica citazione, piuttosto come orizzonte e paesaggio di disperazione. La cecità per troppa luce o un lattiginoso alone bianco hanno, di volta in volta, acquisito direzioni differenti, addirittura opposte, per azzardare operazioni a cuore aperto o per lasciarsi introdurre in pause e in morbidi intervalli. Ma l'ingresso del nero ha determinato un'evidente occlusione dello sguardo che, non più steso su una superficie articolata, è stato costretto a protendersi dentro a una fitta tenebra per carpire, più che capire, qualche resto di luce.

In *11 Cover* è il buio a liquidare la scena e, dal momento che è percettibile unicamente il chiarore della pelle, l'intera danza di Cristina Rizzo è costruita secondo una partitura di svelamenti e occultamenti. Dipingersi il volto di nero o togliersi la maglietta divengono i gesti essenziali per dar vita a una coreografia che mostra pezzi di corpo, sospende l'unità della figura umana nel volteggiare di due mani nel buio o nei netti movimenti di gambe senza busto. L'orizzonte *nero* da condizione metaforica ha trovato una più viva rispondenza in un'atmosfera o ancor meglio in una vera *architettura del buio* perché il colore ha rappresentato un elemento strutturale e portante della scena, delimitando, circoscrivendo e annullando lo spazio. L'architettura del buio si è svelata anche nella messa in scena di un pensiero che si genera e si nutre proprio di quella condizione. Nella prima parte di *Nerone* la metafora trova quasi una sua realizzazione visiva, quando un ampio lenzuolo nero di carta velina copre interamente la scena, lasciandosi scolpire dall'aria. Appare una sorta di plastico, di paesaggio montuoso dall'aria cinerea e vulcanica senza presenze umane e senza colori. Ma la metafora si trasforma ancora e sfugge verso altre catene semantiche; un uomo che sotto il velo striscia a trovare l'uscita, accendendosi la sigaretta, provoca un effetto di realtà apparentemente ingiustificato eppure in linea con un linguaggio che preferisce ogni volta negarsi, non dirigersi verso il simbolo, ma rimanere aderente al codice della scena.

Con *Nerone*, attraverso una qualifica di maggioranza, il colore ha indossato gli abiti di un *imperatore*, evocando poi, nello spazio del titolo, il potere di un folle *attore*. Ma infine tutto è tornato dentro la scena, dentro a un'aria caliginosa, pronta a oscurare il cielo sopra di noi. Anche in questo lavoro, lungo come una partita di calcio e suddiviso senza pietà tra il basket e la pallavolo, tra un maschile alto due metri e un femminile taurino ed elastico, il nero è tutto da penetrare e possedere. Benché il colore si presti immediatamente a mostrarsi come connotazione fisica di un vuoto angusto e non più percepibile, trapelano ancora figure, come flebili luminescenze. La timidezza della pelle evoca tracce di umano, proprio là dove il paesaggio sembra aver fatto i conti con una mutazione profonda e irrimediabile. Chiudendo il cerchio ed avvicinandosi ai giorni nostri, anche *Pinocchio* (2007) pare investito da un clima *notturno* e più che di Collodi l'atmosfera richiama la luce e le ombre dei fratelli Grimm. Non è un caso che tutto ruoti intorno a una casetta in mezzo al bosco che, come una scatola magica, partorisce personaggi e continue sorprese, ma che è anche uno spazio segreto di terrori e uomini neri. Certo, *Pinocchio* è il vagabondo per eccellenza e inchiodarlo a una casetta sarebbe stato ingiusto e poco rispettoso. Ma nel mondo dei Kinkaleri *Pinocchio* non

c'è più, perché si è moltiplicato nello sguardo degli spettatori. Il *vagabondaggio* è ora affidato tutto alla responsabilità di chi guarda, alla capacità di immaginare una storia che procede per assonanze e richiami, spiazzanti apparizioni e lacune improvvise.

Pinocchio, *The Hungry March Show* (2007) e soprattutto *Nerone* potrebbero comporre un confine ambivalente e liquido, ancora in via di definizione, che sembra sempre più delimitare nuovi margini e nuove scoperte. In chiusura netta rispetto a un articolato passato prossimo, i tre lavori, in modi assai diversi, assumono pienamente la forma dello "spettacolo dal vivo". Nel senso che non si tratta più di una scena che si specchia su se stessa nel tentativo incessante di disinnescare *in negativo* le coordinate del tradizionale meccanismo teatrale, di decostruire - e però riformulare incessantemente - le relazioni con il pubblico, col tempo e lo spazio; si tratta piuttosto di una forma nuova che si assume lo statuto dello "spettacolo dal vivo" e senza rinnegare i propri nodi problematici, intraprende una *via affermativa*. Sono lavori questi che slittano in avanti, spinti dall'istanza profonda di dichiarare una condizione compromessa e luttuosa.

Così, *Nerone* è uno spettacolo davvero pieno di morte e pare il confluire di una tristezza che non ha limiti, il dilagare di una malinconia irrisolta, senza risarcimenti possibili; mostrandosi come un atto fondativo o come feroce critica all'umanità, riparte da una visione duale, irrimediabilmente scissa: uomo o donna, bianco o nero, basket o pallavolo, ma anche alto o basso, veloce o lento. L'umanità è divisa e sembra ancor più *eterodiretta* verso le due mutazioni più intime e sconvolgenti in atto. Da una parte una tendenza rivolta alla forma robotica e alla trasformazione in macchina, rifacendosi all'immaginario virtuale dei videogiochi; e dall'altra una componente fortemente bestiale dove il corpo pare rispondere senza più argini a istinti di violenza e sopraffazione. I due giocatori di basket, altissimi e dinoccolati, sembrano fumetti bidimensionali condannati a un'accelerazione senza senso, impietosa e meccanica. Le due pallavoliste non si risparmiano nella lotta cruenta, lasciando il corpo nudo in preda a spasimi animaleschi. In entrambi i casi, il ritmo si concede delle diastole di pausa, attimi di leggera resistenza, che sono poi i momenti di abbandono, capaci ancora di suscitare frammenti di tenerezza e pietà. Ed è forse proprio nel fragile abbandono, nel ripigliar fiato e nel de-pensare che Kinkaleri indicano una direzione sostanzialmente *neutra*: né l'uno né l'altro. Il ronzio, l'attimo di rilassamento, il sentirsi respirare con l'acquisizione forse di una più intima autocoscienza, lasciano intendere il carattere di una natura fragile che, privata di ogni utopia possibile, pare però trovare una ignota frequenza capace di giungere in luoghi e tempi lontani. È come se la gravità *del mondo*, che in «OTTO» determinava le perenni cadute, fosse adesso orientata verso una più dissolta verticalità che non aspira a piantare bandiere, ma soltanto a svelare profonde ferite. Stese a terra e con gli occhi rivolti a un cielo coperto, che è solo il soffitto di una normale palestra, le presenze umane esistono per la loro temperatura e per un afflato capace di evocare il peso di uno spazio vuoto e di una frattura epocale, eppure elementare, tra uomo e donna. Per ottenere lo slittamento di un intero linguaggio e per foggare una nuova autorialità, Kinkaleri hanno abbandonato la scena, nel senso che l'intero raggruppamento, i sei storici componenti, aderiscono a una totale sottrazione e quasi ponendosi come cornice nera, come cerchio energetico estremizzano ancor più tutti i loro binomi: corpo/mente, esterno/interno, autore/opera. Come fosse allora impossibile andare fino in fondo, sprofondare nel buco nero della rappresentazione dal vivo rimanendo ancorati alla presenza sul palcoscenico, i Kinkaleri come *raggruppamento* si tolgono totalmente dalla scena per un'inquietante e feroce scalata introspettiva. Ma non si tratta di un esperimento, di provare una nuova modalità di creazione, perché *Nerone* risponde a una necessità profonda di autocoscienza e la scelta di tenersi fuori è l'unico modo per trovare la distanza adeguata a controllare un gesto differito, un gesto

d'autore che si inverte in altri corpi e in altre storie, l'unico modo per far ripartire la macchina dello spettacolo verso nuove strade. D'altronde per far sorgere le streghe bisogna edificare un pozzo e per acchiappare la luna, riempirlo di acqua.

L'incuria e le incapacità del nostro ottuso sistema teatrale hanno impedito a *Nerone* di avere la giusta visibilità e così di offrire al pubblico un punto fermo con il quale dialogare, riflettersi e immaginare. Un'occasione persa davvero, anche perché *Nerone* è come se fosse l'ultima volta o l'ultimo atto in cui il raggruppamento si compone come unità esterna allo spettacolo, realizzando il feroce calco di una condizione trapassata. È in questo senso che la scena ha i geni di un futuro anteriore impossibile, di un'utopia vibrazionale che parla attraverso una frequenza inedita e indefinibile di un *sentimento* in espansione, di una malinconia senza elaborazioni possibili.

L'ultimo azzardo di Kinkaleri è dunque rendere estreme e finali l'ipotesi e l'utopia di un'autorialità compressa che, nell'unità "collettiva", si afferma come una sorta di presenza invisibile. Del resto questo hanno sempre fatto, ma ora con una percentuale di rischio totale e definitiva, la regia prova nella compressione di un raggruppamento non solo a rendere singolare il plurale, ma anche a eclissarsi del tutto, per affermare ancor più la propria presenza. Eppure la centripeta concentrazione di energie partorisce, alla fine, uno spettacolo che pare il timbro, o meglio la matrice tutta contemporanea, di un'unità fratturata. L'ipertrofica *autocoscienza* dei sei componenti dà esito dunque per paradosso a un'opera totalmente libera da intelligenze e cerebralismi, perché ora è la perdita assoluta di un ciclo compiuto a fuoriuscire come la malinconica secrezione di un sentimento.