Cattivissimi noi! Adorabile *Richard III*

di Silvia Nigretti

Una parete di cemento, un ballatoio e scale di metallo. Un microfono penzolante, coriandoli e stelle filanti d'oro e d'argento. Urla, brindisi, palpatine e il ritmo sfrenato di Thomas Witte alla batteria; festeggiamenti frivoli e viziosi aprono il *Riccardo III* di Thomas Ostermeier in scena al Piccolo Teatro Strehler di Milano (dal 25 al 27 maggio) in tre repliche da tutto esaurito.
Ed ecco che dalla platea arriva lui, Riccado, il re di questo mondo di eccessi: deforme, crudele e manipolatore astuto, ma anche affascinante stratega, oratore ipnotico, una rockstar *ante litteram* che guadagna palco e microfono e inizia il suo racconto. Un tono intimo e confidenziale il suo: Riccardo, il cattivo per eccellenza, si mette letteralmente a nudo sul palcoscenico in una narrazione diretta e inarrestabile che, come il suo oratore, non ha intenzione di lasciare superstiti. Scava nei più celati angoli dell'animo umano: nei propri ma, a ben vedere, anche in quelli del pubblico con cui interagisce frequentemente. I soliloqui diretti alla platea ammaliano lo spettatore che, conquistato dall'irresistibile ironia del *villain*, si fa suo fedele alleato.
Ed è proprio questo meccanismo meta-teatrale uno degli elementi più interessanti della rilettura del regista tedesco: tra Riccardo e il pubblico nasce un legame empatico che più che lasciare il beneficio del dubbio al mostro, fa riflettere sulla nostra natura attraverso il senso di colpa che si prova nel solidarizzare con un omicida senza scrupoli. E infatti mentre il racconto procede, la scena si lascia dietro numerosi corpi e il volto del protagonista (ripreso in primissimo piano da una telecamera) si fa sempre più grande, come se una lente d'ingrandimento volesse rendere più visibile non solo la brutalità del futuro re, ma anche quella celata in ognuno di noi.
Ormai il re è solo, sotto i riflettori, il senso di colpa sembra voler uscire dall'uomo, ma viene subito soffocato dalla bestia: Riccardo (sublime l'interpretazione di Lars Eidinger) è re tormentato e tormentoso, la sua vita è un duello incessante: Riccardo combatte Riccardo, Riccardo soccombe, Riccardo è l'appeso… L'essere umano è esibito nella sua forma più impietosa, lasciato lì, penzolante, con il suo ghigno soddisfatto in preda a un'estasi vana.

RICHARD III | di Thomas Ostermeier

Lucia Calamaro, sul baratro della memoria

di Alice Cheophe Turati

Simona è morta di recente, per una malattia. Eppure eccola lì sulla scena a preoccuparsi che il marito (Riccardo) e la figlia (Alice) abbiano per sempre un ricordo nitido di lei. Che sia spirito o ricordo, non importa: importa la sua presenza, il suo essere motore per riflessioni, ragionamenti, dialoghi, parole. È un universo al rovescio quello con cui Lucia Calamaro torna sul tema della morte: lo testimoniano le biglie scure che si stagliano come stelle sul linoleum bianco del palco del Franco Parenti, prospettiva ribaltata in cui non mancano però semplicità e ironia.
La scena minimale e candida è infatti invasa dai colori del denso testo scritto dalla stessa Calamaro, una drammaturgia resa estremamente scorrevole grazie alla particolare sensibilità dei suoi interpreti capaci di coniugare personaggio e vita privata, autobiografia e riflessione su temi universali. Recitano un ruolo ma sono autentici, tanto da mantere anche nella finzione scenica i propri nomi reali. Simona Senzacqua è bravissima a trovare nella sua sottile ironia note di estrema amarezza: alla sua recitazione si contrappone quella sempre spumeggiante di Riccardo Goretti e quella più votata al dramma di Alice Redini. Sorprende ed emoziona, alla fine del secondo atto, il suo pianto, quando invita addirittura sul palco una spettatrice a testimone del suo dolore: il rischio però è quello di reiterare troppo, nell'arco dello spettacolo, il lacrimevole, risultando alla lunga un po' stucchevole. E forse proprio a causa di questa inclinazione il suo personaggio, tra gli altri, risulta quello meno sfaccettato: il suo ruolo appare quasi esclusivamente funzionale alla narrazione e a delineare meglio il rapporto tra i due coniugi. È proprio la capacità della Calamaro di descrivere l'autenticità di questa relazione (mai) interrotta a fare da perno al lungo racconto. Il dramma realissimo della rielaborazione del lutto cala sullo spettatore celato da battute, infarcito di bisticci quotidiani e soprattutto di amore, un amore incapace a rassegnarsi a qualunque temporalità. E mentre vediamo Goretti inscatolare gli oggetti della moglie per dimenticare e iniziare una nuova vita, vengono in mente le parole di Tadeusz Kantor quando parlava di imballaggio per proteggere un ricordo e per rendere quasi immortale qualcosa di caro come la memoria. Sulla via del rientro ci si rende conto di essere sia Simona sia Riccardo: chi di noi non ha paura di perdersi nel baratro della memoria? Ma chi, dopo tanti anni dalla perdita di un caro, lo ricorda ancora nitidamente senza romanzare, almeno in parte, ciò che ha vissuto?

LA VITA FERMA | di Lucia Calamaro

Evocazioni dorate: i corpi eterei di Virgilio Sieni

di Alessandra Pasina

Un cerchio di foglie d'oro. Un suono lontano e vibrante. Questi sono gli elementi scenici che accolgono il pubblico al CRT di Milano dove va in scena *Cantico dei Cantici* di Virgilio Sieni. Il suono inizia a farsi presenza; un corpo s'inoltra nello spazio dorato, illuminato da una luce soffusa. Il suo stendersi sulla superficie sembra quasi richiamare le figure bidimensionali di Klimt e i suoi sfondi d'oro. La platea viene avvolta da un'atmosfera rituale, aspetto enfatizzato dai suoni che conducono ulteriormente il pubblico nell'ambiente rarefatto della *pièce*. I sei danzatori iniziano a entrare lentamente nello spazio luminoso; sembra si immergano in una pozza d'acqua sacra e, man mano che la luce prende corpo sul palco, si inizia a scorgere il resto della scena, che rivela la presenza di un contrabbasso, origine di tutti i suoni che fanno vibrare il corpo fisico del teatro. Particolarmente attratti dal suolo, i performer scivolano e roteano in questo spazio circolare, percorrendone ripetutamente tutti i possibili segmenti. Tutto è molto (forse troppo) delicato e ovattato: dalla penombra molto insistente, al colore dei costumi che fa spiccare l'incarnato. È una mostra d'estetismo: tutto appare etereo e ipnotico e il movimento, che sembra non andare mai così in profondità, disegna nello spazio forme e traiettorie. Un vortice quieto di gesti che fa perdere in parte il legame col tema e con le Sacre Scritture; la *pièce* sembra quasi svuotata dei contenuti. La ripetitività è molto presente, se non per qualche attimo fugace, ed è difficile per lo spettatore leggervi una drammaturgia, che non sia quella del gesto. Nella stessa calma con cui è iniziato, lo spettacolo finisce lasciando il ricordo dei percorsi compiuti nello spazio e nient'altro se non l'intensa e magnifica vibrazione dello strumento nel corpo degli spettatori, che suona come un ricordo lontano.

Cantico dei cantici di Virgilio Sieni

CANTICO DEI CANTICI | di Virgilio Sieni

A cura di Stratagemmi Prospettive Teatrali (www.stratagemmi.it) e DANCEHAUS*più*
Coordinamento didattico: Lorenzo Conti, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti
Coordinamento redazionale: Camilla Lietti, Corrado Rovida

In redazione: Stefano De Luca, Arianna Guaglione, Silvia Nigretti, Alessandra Pasina, Elena Perota, Carlotta Poggi, Benedetta Rizzi, Alessia Smorta, Alice Cheophe Turati, Giada Vailati

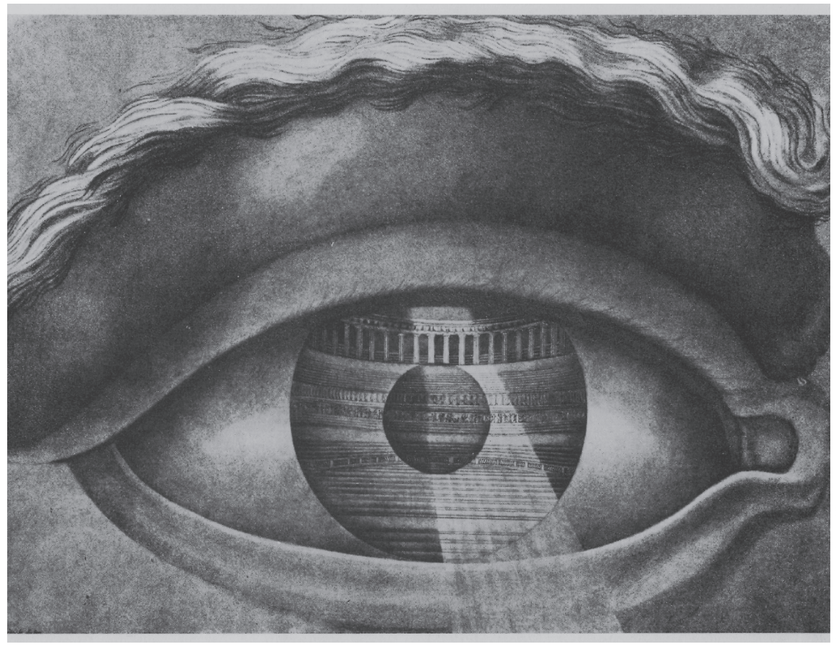
DOC

Trimestrale del laboratorio di visione e scrittura critica di DanceHaus a cura di **Stratagemmi Prospettive Teatrali** e **DANCEHAUS*più***

N° 3

DANCE ON CRITICS

giugno 2017



Jean Nicolas Lefèbvre, Teatro di Besançonne

EDITORIALE

VISIONI-SPECCHIO: LO SGUARDO CHE INTERPRETA

In una società dal ritmo frenetico quanto costa prendersi una pausa, sedersi, e trasformarsi in spettatori? Andare a teatro oggi è molto più faticoso di restare sul divano a guardare una serie tv, ma il gioco vale la candela. Ogni spettacolo è infatti un microcosmo che mette in luce interpretazioni e letture differenti che diventano reali proprio nel momento in cui lo spettatore le riconosce sul palco, in un affascinante e misterioso gioco di specchi. Il pubblico a teatro è quindi attivo ed è complice indispensabile dei meccanismi della scena. Proprio per questo lo spettatore ha una grande responsabilità: quella di decodificare lo spettacolo, penetrare nella visione di chi lo ha creato, rielaborandolo e facendolo proprio; solo in questo modo assume una vera e propria funzione critica. Anche noi durante l'esperienza di redazione abbiamo provato ad avvicinarci al teatro con questa attitudine, in modo da poter trovare e sviluppare il nostro personale punto di vista. Abbiamo sperimentato sulla nostra pelle come cambia il modo di guardare uno spettacolo ponendoci con attitudine critica, nel senso etimologico del termine, di "separazione", di "setaccio". In questo modo il teatro diventa una sorta di caccia al tesoro di segni e significati da decodificare, una dimensione in cui si riflettono le visioni registiche e le interpretazioni degli spettatori che lavorano come fossero neuroni specchio.

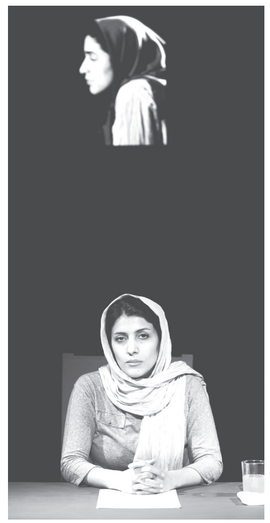
Arianna Guaglione e Carlotta Poggi

Nuove direzioni per la scena

di Alice Cheophe Turati

Per tutto il Novecento la figura del regista è stata l'apice della piramide teatrale, creando talvolta anche una barriera autoritaria. Mai, come in questi ultimi anni, i rapporti gerarchici tra regista, drammaturgo e attori si sono frantumati e stanno prendendo nuove direzioni.

Un connubio di condivisione e confronto sta oggi unendo imprescindibilmente il regista e il drammaturgo: da un lato chi tiene in mano le fila e garantisce l'organicità dello spettacolo (dal latino *regĕre*, dirigere), dall'altra chi si occupa di rielaborare, creare o unire testi utili alla rappresentazione (dal greco *drao ergon*, comporre l'opera). A legare questi due ruoli è sempre stato il desiderio (e la necessità) di condividere con il pubblico le grandi questioni contemporanee, dalla politica alla società. Ma oggi, più che mai, sono il privato e le personali esperienze emotive ad apparire sulla scena: sfere così delicate da rendere labili i confini, e portare le due figure a fondersi in un'unica personalità. Ne è dimostrazione *Timeloss* del regista iraniano Amir Reza Koohestani, che riflette a distanza di anni sul suo stesso spettacolo *Dance On Glasses* del 2001. In egual modo l'autrice, regista, drammaturga e attrice Lucia Calamaro parte dal proprio vissuto per affrontare temi universali. Il dialogo tra regista e drammaturgo è al centro di *Ifigenia liberata* di Carmelo Rifici: qui vediamo le due figure lavorare a stretto contatto non solo dietro le quinte, ma anche come personaggi interpretati sul palco. La riscrittura sfocia così in una messa in scena quasi brechtiana, che ha lo scopo di mettere in relazione il mondo degli attori con un pubblico attivo e aperto alla riflessione.
Fare una distinzione tra i ruoli è ancora più difficile nel momento in cui la drammaturgia non si ferma al testo ma cerca di raccontare storie diverse e indipendenti, servendosi di ogni elemento che compone la scena, come nel caso della performance *No title yet* della compagnia Kinkaleri. Se un artista come Robert Wilson ha già rivisitato e ampliato il significato del termine "drammaturgia" lavorando sulla "drammaturgia della luce", quando entra in campo il coreografo e danzatore Virgilio Sieni non si può far altro che parlare di "drammaturgia del gesto".
Chi però rimane, apparentemente, legato alla gerarchia dei ruoli è il regista Thomas Ostermeier che con il suo *Riccardo III*, in scena al Teatro Piccolo di Milano, riconferma la visione del teatro di regia dove, con estrema minuzia, ogni ingranaggio della macchina teatrale funziona armonicamente. Ma in questa riaffermazione di una "direzione" delle diverse parti ampio spazio viene lasciato all'identità artistica e creativa degli attori, del disegno delle scene, della musica. Che sia questa apertura la chiave per una equilibrata e incisiva sovrapposizione di sguardi e visioni?



Timeloss di Amir Reza Koohestani

Step by step: didascalie di una tragedia

di Arianna Guaglione

Liberare Ifigenia. Questo è il tentativo (già esplicito nel titolo) di *Ifigenia liberata* per la regia di Carmelo Rifici e la drammaturgia di Angela Demattè, nato al LAC di Lugano e approdato al Piccolo Teatro di Milano. Affrontando una coraggiosa riscrittura dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, gli autori si propongono di svelarne i significati nascosti e smascherare l'invenzione drammaturgica secondo la quale Ifigenia sia stata graziata dalla dea Artemide e sostituita da una cerva per permettere all'esercito acheo di partire per la guerra di Troia. Nel mondo di Rifici e Dematté non esistono gli dei a coprire le colpe degli uomini. Esiste solo il bisogno di un capro espiatorio, di una vittima sacrificale per incanalare la violenza che da sempre appartiene al genere umano. E non c'è nemmeno un ordine divino crudele a cui non ci si può sottrarre. La verità è che Agamennone è così assetato di potere che permette il sacrificio di sua figlia, Ifigenia, per mantenere la sua autorità e calmare la violenza dell'esercito greco. Anche la stessa Ifigenia non è così innocente come sembra, ma nutre sentimenti incestuosi verso il padre. Le intenzioni alla base dello spettacolo promettono bene.
L'attento studio del mito classico e l'instancabile raccolta di fonti e informazioni sono fin da subito evidenti: da Shakespeare a Eschilo, dall'Antico Testamento a Nietzsche, passando per René Girard e Giuseppe Fornari. Tuttavia, il grande lavoro di ricerca finisce per appesantire lo spettacolo creando qualche forzatura che rischia di confondere. Fin dal principio la decisione di impostare la scena come se fosse una sala prove mostra qualche debolezza. I personaggi del regista e della drammaturga, presenti sul palco armati di microfono, sfondano la quarta parete per accogliere il pubblico e introdurre lo spettacolo; interrompono continuamente la recitazione degli attori per fornire spiegazioni, forse eccessivamente didascaliche e a volte non necessarie. Non mancano elementi di grande interesse, come la scenografia di Margherita Palli che cattura da subito l'attenzione dello spettatore. Una libreria alta fino al soffitto sottolinea la sfumatura intellettuale dello spettacolo; un grande schermo permette di osservare anche quello che accade dietro le quinte, mentre un *cameraman* mostra punti di vista differenti della stessa scena. I simboli ricorrenti del cerchio e delle viscere che riportano a un'atmosfera rituale creano un filo conduttore che risulta essere molto più efficace ed evocativo delle spiegazioni declamatorie dei due personaggi. L'atmosfera, a volte, sembra essere quella di un convegno universitario estremamente appassionato, un aspetto che rende lo spettacolo molto fruibile e apprezzato da gran parte del pubblico. Ma, per chi preferisce un tipo di teatro più simbolico e misterioso, questa esplicitazione delle didascalie della messa in scena rischia di essere eccessivamente descrittiva e didattica. Cosa ne è dell'interpretazione attiva dello spettatore?

IFIGENIA LIBERATA | di Angela Demattè e Carmelo Rifici | regia di Carmelo Rifici

Ifigenia in sala prove

Intervista a Tindaro Granata, Edoardo Ribatto, Francesca Porrini

di Carlotta Poggi

***Come è nata l'idea di lavorare su un classico come* Ifigenia in Aulide?**
TG: Siamo partiti dalla lettura del testo di Euripide e da lì, attraverso un lavoro di ricerca collettiva, abbiamo creato vari collegamenti con altri autori. Attraverso i testi di René Girard e ricercando vari materiali sulla riscoperta del mito classico nella contemporaneità, si è arrivati a eleggere questa tragedia di Euripide come emblema del concetto di classico. Ifigenia è un pretesto per parlare di tutto ciò che è successo e che succede tuttora nella storia dell'uomo: la violenza generata da violenza e che genera violenza, e il tentativo di trovare un capro espiatorio. Il nostro compito è quello di reinterpretare la tragedia, responsabilizzando i personaggi: è Agamennone che, per rimanere al comando della sua città, decide di sacrificare la vita di sua figlia, e non il volere o meno degli dei.

Avete scelto di rappresentare la sala prove di una tragedia, perché?
TG: Carmelo voleva mostrare ciò che di misterioso c'è all'interno del processo di creazione teatrale. L'idea è quella di far capire il meccanismo che sta dietro alla messa in scena, ovvero di rivelare una componente molto intima e personale, che per noi attori è ormai scontata, ma non per il pubblico. Questo continuo straniamento brechtiano, la "sospensione del tragico", serve allo spettatore per rielaborare ciò che sta guardando e comprendere che il teatro non è solo testo e attore, ma vive grazie a tutto ciò che lo circonda.

Considerando questa particolare recitazione, didascalica e descrittiva, come è stato articolato il lavoro di interpretazione e di impostazione dell'attore?
FP: Il mio ruolo, insieme a Caterina Carpio, è quello del coro: un coro a due voci chiamato a rappresentare la voce del popolo, con una profonda riscrittura del testo. Abbiamo lavorato molto sulla creazione di immagini ad effetto (come l'uso dell'*hula hoop* o dei vestiti gialli infantili) e sull'ipnosi.
ER: Lo spettacolo è un continuo "entrare/uscire" dal proprio ruolo. Ho concentrato tutto il mio lavoro sulla contraddizione. Siamo cresciuti e viviamo in una società che ci insegna e ci impone il principio di "non contraddizione". Il compito dell'arte, qualunque essa sia, è quello di disintegrare questo principio. I lavori più forti, più funzionanti, nascono in realtà dall'incontro/scontro tra due cose apparentemente lontanissime. Questo è stato il più grande insegnamento che Carmelo mi ha donato: creare ogni sera un diverso cortocircuito nel mio personaggio.
TG: Io non ho una formazione accademica e Carmelo aveva bisogno di un attore che potesse portare in scena la semplicità e il rapporto diretto con il pubblico. La difficoltà più grande è stata riuscire a mantenere questa qualità semplice utilizzando però un linguaggio 'arricchito'. Mi ricordo quando Carmelo mi ha chiesto per la prima volta di 'non recitare', io ho risposto "Posso farlo solo se sento il pubblico vicino a me". Così è stato: ho cercato una strada diversa per poter fare il lavoro dell'attore.

Timeloss: il tempo di un sussurro

di Giada Vailati

È curiosa la sensazione che si prova sorseggiando un cocktail nel giardino della Triennale di Milano poco prima della visione di uno spettacolo, che – almeno nella sua versione originale – è stato realizzato con un budget di poco superiore a quell'aperitivo.
In verità, Amir Reza Koohestani avrebbe oggi la possibilità di investire molte più risorse nella realizzazione dei suoi spettacoli, in seguito al successo mondiale ottenuto proprio con *Dance on Glasses* nel 2001. Eppure con *Timeloss* sceglie di riprendere i contatti con il passato partendo proprio dallo spettacolo che lo ha consacrato, mantenendone la scenografia semplice e minimale e due soli attori: li troviamo in scena seduti a due tavoli separati e rivolti verso la platea, mentre alle loro spalle due schermi riproducono parti di dialoghi e di danza dell'opera di dodici anni prima.
L'espediente narrativo di *Timeloss* è quello di registrare al meglio i dialoghi di *Dance on Glasses* per realizzarne una versione DVD: due ex amanti si trovano a "dover ricreare l'emozione" di quel periodo, quando con parole delicate e morbide parlavano della fine del loro amore. Qui, a distanza di anni, riscontrano diverse difficoltà a calarsi nella parte e riprovano più e più volte il copione, aiutati dalla voce fuori campo del regista. I dialoghi avvengono interamente in persiano, la prosa è molto diversa da ciò che ci si aspetterebbe – non c'è azione in scena né un finale ad effetto, ma soltanto una lenta *climax* nel dramma – e questa lontananza ricrea nello spettatore una sensazione ben precisa, che Koohestani spiega nel prologo: la necessità che lo aveva mosso dodici anni prima era stata la fine di un grande amore che lo avevo reso immobile, incapace di alzarsi dalla sedia, inerme, pervaso soltanto dal desiderio che la sua donna scomparisse.
E oggi ha un grande bisogno di fare pace con quell'odio, oggi che la sua lei non esiste più davvero, stroncata da una malattia in un sistema sanitario, quello iraniano, dove reperire cure per le malattie più gravi è sempre più difficoltoso.
Si potrebbe pensare che il regista abbia voluto, un pò furbescamente, riproporre lo spettacolo che gli diede fama mondiale per ritornare in vetta. In verità *Timeloss* possiede non solo una sua legittima autonomia, ma anche una forza che invade lo spettatore quasi senza alcun artificio scenico.
Nutrendosi del solo bisogno di dire qualcosa, di chiedere scusa, di uscire dall'inerzia emotiva, Koohestani riesce a colpire il suo pubblico allo stomaco con la discrezione di un sussurro.

TIMELOSS | di Amir Reza Koohestani

DANCE ON CRITICS
Trimestrale del laboratorio di visione e scrittura critica di DanceHaus
N°3 · Giugno 2017

Put your hands up for Kinkaleri

di Alessia Smorta

Dalla collaborazione tra la compagnia toscana Kinkaleri e il fotografo Jacopo Benassi nasce *No title yet*, una produzione presentata al pubblico milanese tra il 30 maggio e il primo di giugno alla Triennale di Milano.
Dopo aver seguito il percorso indicato dalle maschere, lo spettatore arriva in un ambiente rettangolare delimitato da teli neri: siamo sul palcoscenico del Teatro dell'Arte. Sulle pareti della stanza ci sono due teli bianchi, uno di fronte all'altro. Buio. Dopo qualche minuto di attesa, il *dj* fa partire brani di musica *techno* a tutto volume. Subito dopo si iniziano ad accendere e spegnere luci stroboscopiche. All'improvviso, la stanza buia diventa una discoteca. Il pubblico, intimorito, aspetta. Dopo una decina di minuti qualcuno muove timidamente la testa a tempo di musica, qualcun altro i piedi, qualcun altro ancora la mano. Gli spettatori si osservano attentamente per capire se ci si aspetta che facciano qualcosa, ma i volti rimangono sfuocati a causa delle luci.
Lentamente si vedono entrare due uomini vestiti da scheletri. Camminano a piccoli passi mentre il loro busto segue la pulsazione costante della musica. Andranno avanti esplorando lentamente tutto l'ambiente e portando la pulsazione in diverse parti del corpo: mani, braccia, piedi o testa. Il pubblico è a stretto contatto con i performer e si sposta lascinado lo spazio per i loro movimenti.
Sui teli che circondano la scena vengono proiettati degli scatti rubati in tempo reale. Sono istantanee riprese da un fotografo (Benassi) con la sua reflex: dettagli di volti, piedi, borse, movimenti degli spettatori e dei danzatori. Ogni foto rimane proiettata pochi secondi, poi viene sostituita da una nuova. Il pubblico si osserva specchiato in bianco e nero sulle pareti e allo stesso tempo vede come è stato l'attimo immediatamente precedente a quello presente.
Questo è quanto accade nei quaranta minuti della performance di Kinkaleri e Jacopo Benassi. Musica, buio, luci e fotografie restono al centro del lavoro mentre il ruolo dei danzatori sembra restare in secondo piano, così come sullo sfondo rimane una vera e propria articolazione strutturata di ritmi, pause e variazioni.
Alla fine rimane quel senso di smarrimento e confusione tipico di quando si esce da una discoteca. Che sia proprio un presupposto disatteso, ovvero l'assenza di quanto ci si aspetta da una "serata a teatro", a lasciare insoddisfatti?

NO TITLE YET | di Kinkaleri/Jacopo Benassi

Negli occhi del pubblico

Intervista a Jacopo Benassi

di Elena Perota

Chi è Jacopo Benassi?
Un fotografo degli anni Ottanta che predilige foto di ritratto e, dal 1994, usa il flash in ogni scatto. L'idea è quella di cancellare la luce naturale per emetterne una nuova: il flash è infatti la mia luce. Sono consapevole che questo comporta molti limiti, ma la mia è una fotografia di rinuncia.

In* No title Yet *gli spettatori costituivano parte integrante dello spettacolo e tu intervenivi sul palcoscenico con scatti fotografici e riprese. Come è nata questa idea?
È stata un'esigenza personale. Ho chiesto a Kinkaleri di poter agire sulla scena come se fossi un fotoreporter. Con una particolare gestione dello spazio e grazie all'utilizzo delle luci e del suono, abbiamo fatto in modo che il pubblico si trovasse catapultato in un evento, come protagonista di qualcosa che lui stesso era libero di creare.

Qual era il tuo ruolo?
Documentare ciò che succedeva sulla scena, non concentrandomi sui movimenti dei due danzatori ma sulle reazioni del pubblico. Il vero evento era infatti quello generato dagli spettatori: la loro gestione dello spazio, i cambiamenti di direzione, gli sguardi. Tutto costituiva per me una vera e propria azione teatrale degna di documentazione. Così ho voluto dare una visione diversa della performance, mostrandola attraverso gli occhi del pubblico partecipante.

***Che fine fanno le fotografie che scatti durante le messe in scena di* No title yet?**
Vengono proiettate istantaneamente sulle pareti dello spazio della performance, costituendone la vera e unica scenografia, e successivamente vengono condivise sulle mie pagine social. Con Kinkaleri abbiamo in cantiere anche un progetto editoriale: vorremmo farne un libro fotografico.

È la prima volta che ti affacci a un'esperienza simile?
È la prima volta che collaboro a un progetto performativo come fotografo. Ma ho in programma uno show che mi vedrà protagonista in cui fotograferò e suonerò, affiancato da un musicista.

Svegliare la bellezza, in due: IED e DanceHaus

Stefano De Luca

Questo numero indaga le visioni-specchio di chi guarda e chi, dall'altra parte del palco, crea e fa vivere la performance. DOC rappresenta un vero e proprio laboratorio in questo senso: le giovani firme di questo giornale – proprio nei mesi in cui questi articoli prendevano vita – sono state attivamente coinvolte in una performance, che ha debuttato il 25 di maggio allo spazio BASE di Milano: *Wakening the sleeping beauty*, con cinquanta danzatori di DanceHaus, ventisette scenografi di IED e la regia di Susanna Beltrami.
Abbiamo deciso di squarciare il sipario e dare spazio al processo creativo, in uno sguardo a specchio tra una designer, Carlotta Zanicotti (IED) e una danzatrice, Alice Cheope Turati (DH).
Per chi vuole scoprire di più sullo spettacolo, una giovane critica lo racconta sulle pagine di Stratagemmi (www.stratagemmi.it/WakeningTheSleepingBeauty/).

Carlotta, com'è avvenuta nel vostro lavoro la contaminazione tra ballerini e designer?
C: Sicuramente contaminazione è la parola più giusta per descrivere il lavoro che abbiamo affrontato! Penso ci sia stata una duplice influenza, un *mix and match* di capacità, che si è rivelato molto interessante. Nonostante ci siano stati dei momenti difficili in questa interazione – penso in particolar modo all'inizio e all'ultimo periodo del progetto – i performer hanno portato una 'folata' di freschezza: ci hanno insegnato che a volte anche un semplice movimento possiede un *concept* di base, un significato specifico tutto da scoprire. A mio avviso, i ragazzi di Dancehaus hanno avuto un ruolo fondamentale per valorizzare ciò che noi designer abbiamo pensato e creato. Viceversa anche noi li abbiamo influenzati positivamente, o almeno spero! Ora, alla fine di questo lungo e faticoso percorso, posso dire di avere lavorato con persone creative preparate e decisamente professionali.

Alice, com'è stato lavorare coralmente? È stata una convivenza difficile?
A: La bellezza e la complessità di un lavoro corale sta nel riuscire a raggiungere un obiettivo in armonia. Ovviamente questo ha comportato, sia in fase di studio sia in quella creativo-attuativa, diversi scambi di opinione, confronti e alle volte scontri accesi e pungenti. Inevitabile, ma anche naturale che all'interno di una grande macchina artistica si delineino ruoli e personalità differenti.
È stato però altrettanto importante comprendere come nessuno potesse fare a meno dell'altro, sia tra noi danzatori sia tra designer e sound-designer. Mettersi in ascolto, al servizio di qualcuno è un esercizio faticoso, ma, se portato avanti con tenacia e dedizione, come abbiamo fatto qui, non solo dà buoni frutti ma permette anche di allargare le proprie prospettive, in una parola, crescere.

Wakening the Sleeping Beauty di Susanna Beltrami