

Il teatro dell'assenza

Entrando nella sala del Piccolo Teatro Studio Melato per assistere a *Nachlass* dei Rimini Protokoll ci si trova spaesati: lo spazio, svuotato, ha lasciato il posto a una struttura composta da una sala centrale ellittica e otto piccole stanze, tra le quali lo spettatore è libero di muoversi. La sala che conosciamo sembra scomparsa: niente platea, niente palcoscenico, niente attori, forse addirittura niente spettacolo. Eppure siamo in un teatro ed effettivamente, a pensarci un attimo, di teatro si tratta. È uno spaesamento che, ultimamente, assale sempre più spesso lo spettatore: è difficile cancellare il sospetto che le nuove tecnologie stiano assalendo il "teatro tradizionale" fino a snaturarlo. Le riprese video si impossessano della scena mettendo da parte l'attore e costringono a chiedersi

come si possa ancora parlare di teatro quando non sembra necessario. Forse occorre chiedersi più attentamente cosa vorremmo trovare. Gli ambienti di *Nachlass* sono stati tutti predisposti minuziosamente, collegati dal filo rosso dell'assenza e della morte, con una combinazione attenta di registrazione e video; vecchie foto, vasetti, candeline, mosche finte, scatoloni da trasloco sono stati sistemati come se qualcuno avesse appena smesso di viverci. La cura dei dettagli crea così uno spazio che è a tutti gli effetti una scenografia teatrale. A teatro, cerchiamo ancora, più o meno scetticamente, una storia: in *Nachlass* abbiamo addirittura otto narrazioni, una per ognuna delle stanze che sono state predisposte. Sono testimonianze così coinvolgenti, composte da registrazioni, video

e oggetti, che quasi dimentichiamo che potrebbe trattarsi di una finzione. Come spettatori vorremmo trovare sensazioni: sotto il planisfero proiettato sul soffitto della stanza principale, che simula i decessi avvenuti ogni istante sulla terra in tempo reale, nelle pause fra un racconto e il successivo, avvertiamo un lieve senso di disagio o di malinconia, come quando, al termine di un libro, ci rendiamo conto che non sapremo più nulla dei personaggi che stavamo cominciando a conoscere. E cosa ne è stato del fattore umano, dell'incontro che rende la performance ogni volta un evento unico e irripetibile? Qui gli attori mancano, ma l'opera vive comunque di infinite variazioni, perché è il pubblico a muoversi all'interno dello spettacolo, fra le stanze. Se avessi lasciato per ultima quella

camera coi giochi di specchi? Se fossi entrata in quella che ricordava una moschea araba insieme al signore austero coi baffi? Se avessi perso il conto e ne avessi saltata una? Questa volta la presenza in carne ed ossa è data dagli stessi spettatori. *Nachlass* può sembrare un'installazione, ma non ne assume mai la meccanica impersonalità. L'incontro *hic et nunc* avviene, pur con modalità non tradizionali, come accade spesso ultimamente. Scomparso l'attore-intermediario, ci immergiamo più spontaneamente nella finzione. Se ci dimentichiamo di essere a teatro, d'altra parte, è più facile credere al patto teatrale e lasciarci coinvolgere.

Nachlass di Rimini Protokoll, visto al Piccolo Teatro Studio

#recensione

di Chiara Carbone

Otto stanze e un testamento

Uno spettacolo in assenza, senza attori. *Nachlass* dei Rimini Protokoll offre un'esperienza diversa per ogni spettatore, che sceglie il percorso da seguire. Otto stanze, otto storie, otto personaggi raccontano se stessi e affrontano il tema della morte, accogliendoci nei loro spazi e lasciandoci ognuno un'eredità.

1. ANTICIPARE. Giocare di anticipo sulle degenerazioni cerebrali per non vivere senza più ricordi, senza più sensazioni e senza più emozioni. Il professor Frackwłak, sceglierebbe la morte. In questa stanza vieni messo di fronte a uno specchio che proietta te e proietta le facce delle altre persone presenti nella stanza. Il professore si racconta e poi gioca con le tue emozioni per farti entrare nella sua idea. Vedi te stesso, poi vedi un altro, poi non vedi più nulla ma sei vigile.

2. RISCHIO. Il signor Michael Schwery, come ogni fine settimana, si prepara per l'attività che caratterizza il suo tempo libero: il *base jumping*. Il rischio fa parte della sua quotidianità, praticare paracadutismo è come assaporare la morte ad ogni salto. Guardiamo il video proiettato sotto ad una grata in terra, stando tutti attorno. Usciamo dalla stanza sulle note di una canzone di hard rock americano, degna di un "funerale jumper". È come se avessimo vegliato la tomba di Michael, tenendo lo sguardo sempre fisso a terra, là dove lo si dirige durante i salti. Qualcuno può pensare che questo

non fosse davvero l'ultimo lancio di Michael, qualcuno invece che è morto in uno dei suoi lanci per la vita. Per vivere a pieno, senza rimorsi, è necessario lanciarsi nel vuoto e librarsi per l'aria leggeri, almeno per un po'.

3. PAURA. Ti siedi in un teatro, dal palco inizia il racconto. Soffri non appena la voce inizia a parlare. Una vita buttata, intuiti. Il coraggio è forse la risposta che dai a te stesso ascoltando questa donna raccontarsi. Il coraggio che le è mancato di ascoltare se stessa rinunciando a una vita sul palcoscenico, il coraggio che le è mancato di abbandonare un marito violento. E poi la malattia, che non ha dato tempo al coraggio. Reagisci tu per lei e cerchi di farti forza uscendo dalla stanza per non cadere nello stesso tranello, la paura.

4. INTRUSIONE. Ci si intrufola quasi di soppiatto nella stanza di Alexandre Bergerioux, con qualche imbarazzo ci si siede sul suo letto, in mezzo alle sue fotografie e ai suoi ricordi. La sua voce arriva direttamente da un televisore posto su un comodino; sta preparando un video per sua figlia, appena tredicenne, a cui sta dando l'addio. Alexandre ci invita a frugare tra i suoi oggetti, ad aprire i cassetti e guardarci intorno: scopriamo una raccolta di mosche finte, il suo piacere per la pesca e l'arte. Veniamo attanagliati quasi da un senso di inopportunità nello starsene lì sul letto, immersi nello spazio più intimo, malinconici. Non è mai facile entrare

nelle vite degli altri, seppur per pochi minuti, senza uscirne cambiati.

5. TEMPO. Sala da pranzo, una sveglia e tante foto. L'accoglienza di questa stanza è quella di una famiglia tradizionale, un posto dove trovare sempre del cibo, la dedizione per un lavoro e la nostalgia dei tempi andati. Tutto condito da una vita non semplice, una vita che spesso sfugge e che prende un senso solo quando capiamo che stiamo per andarcene. I volti nelle foto sono morti? Ogni momento che fermiamo è passato, quindi, morto. Godiamo ora, e non di ricordi.

6. ACCOGLIENZA. Entriamo scalzi in uno spazio che profuma di sacro, immersi nell'aria di una moschea. Veniamo accolti dalla voce di un uomo turco, Celap Talyp, che da anni vive a Zurigo. Ci invita a sedere e a favorire da un piccolo vassoio di gustosi dolcetti turchi: onora con gioia la sacralità dell'ospite. Nell'ultima fase della sua vita, guarda all'inizio e alla fine: occorre organizzare tutto nei dettagli, perché quella fine potrebbe arrivare da un momento all'altro, inaspettata. Una leggera brezza si alza d'un tratto, ci incontra e ci pervade. È la presenza ultima di quest'uomo. Le sue spoglie verranno accolte da quella terra da cui è partito tanti anni prima per riposare vicino ai suoi cari, per accogliere e venire accolti. La sua anima diviene vento e ci accarezza dolcemente.

7. IDEOLOGIA. Ambiente molto forma-

le, quello dei coniugi Wolfarth. La scrivania di un banchiere che racconta la sua vita insieme alla moglie, tra famiglia e tradizione. Ma quello che gela il sangue e ti lascia interdetti, uscendo dalla stanza, è come sia stato possibile ingannare così tante persone assecondando un'ideologia di sterminio verso altri popoli. Perché il nazismo ha provocato questo: uno sterminio di massa contro tutti quelli che non fossero della razza "pura". L'inconsapevole signor Günther cerca di dare una giustificazione, ma più che giustificarsi lancia un messaggio: "non credere a nessuno".

8. EREDITÀ. Gabrielle von Brochowsky ha dedicato la sua vita all'Africa e lì ha lavorato come ambasciatrice dell'Unione Europea. Ha raccolto moltissimi oggetti popolari e tipici della cultura locale, da statuette apotropaiche a pesanti collane di legno, oltre alle molte fotografie: tutto in numerosi scatoloni, pronti per dare vita al museo della sua fondazione. Gabrielle ci vuole lasciare in eredità il suo patrimonio, materiale e culturale: «voglio decidere da sola a cosa servirà la mia eredità, e spero davvero che continui, dopo la morte, il lavoro della mia vita». Gabrielle ha trascorso la sua esistenza in nome dei propri ideali e vuole dividerli attraverso la sua memoria. È una "nachlass"* che dobbiamo custodire gelosamente e non possiamo permetterci di perdere.

* *nachlass*: parola tedesca che può essere tradotta con "eredità, lascito"

#focus

di Niccolò Catani e Andrea Malosio

DOC

Giornale del laboratorio di visione e scrittura critica di DanceHaus a cura di Stratagemmi
Prospettive Teatrali e DANCEHAUSpiù

N° 5

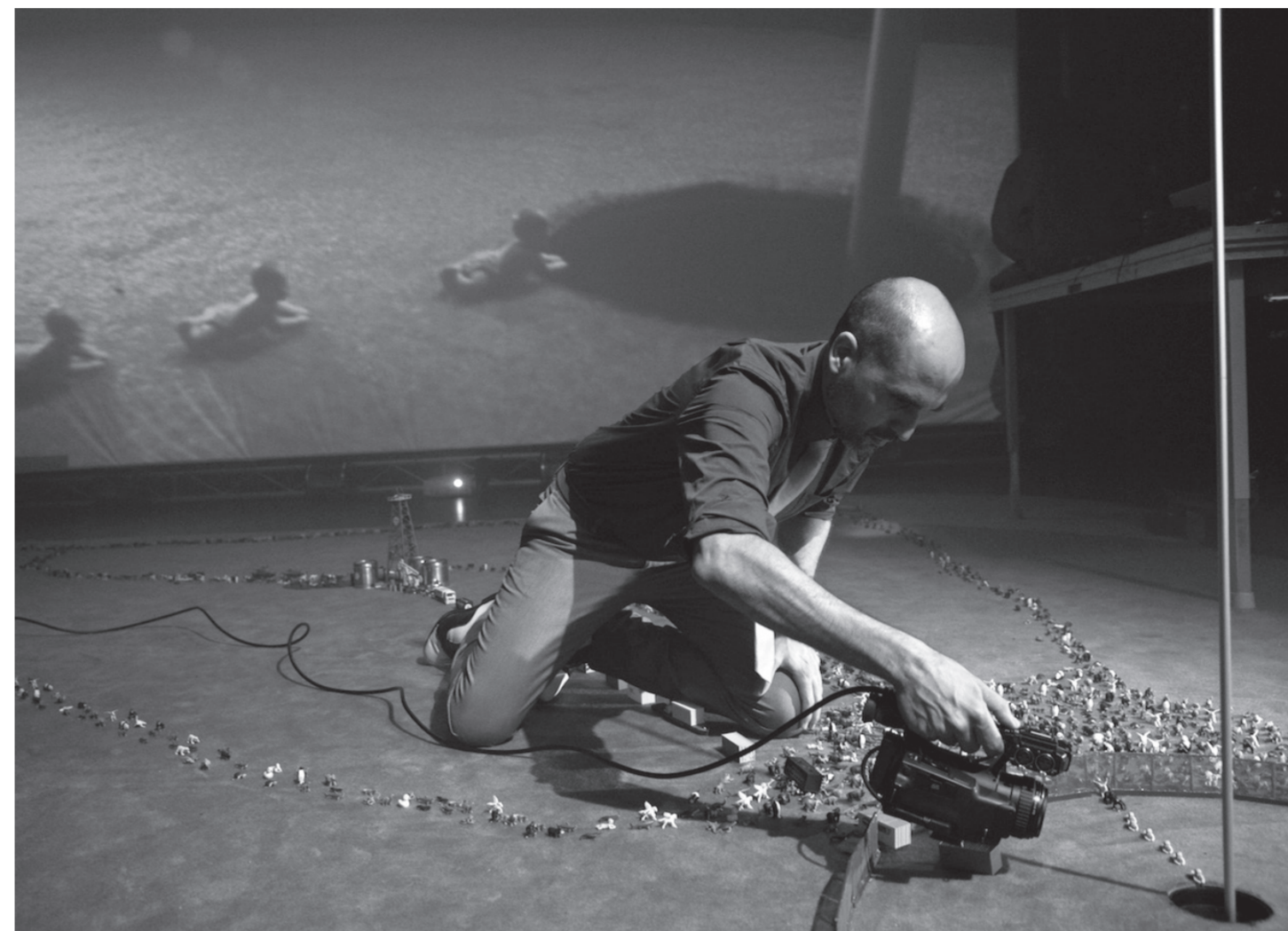
DANCE ON CRITICS

marzo 2018

EDITORIALE

ARCHIVIO-TEATRO. NUOVI DISPOSITIVI TRA MEMORIA E SCENA, UMANO E DIGITALE.

In questo numero di DOC ci siamo concentrati su spettacoli che avessero a che fare con il tema della memoria, affrontato però attraverso modalità inconsuete, restituito agli spettatori per mezzo di meccanismi lontani da quelli a cui siamo abituati nel nostro ricordare quotidiano. Abbiamo così scoperto che un archivio può conservare la sua funzione originaria pur presentandosi in forme nuove e sorprendenti, trovando applicazioni sceniche insospettite. Abbiamo assistito a spettacoli senza performer, all'uso di dispositivi digitali, all'applicazione di nuove tecnologie sulla scena. Eppure, pur trovandoci di fronte alle sperimentazioni più stranianti, abbiamo riconosciuto in esse qualcosa di noi, del nostro passato e del nostro presente. Claudio Magris ha detto che "la vera letteratura non è quella che lusinga il fruitore, confermandolo nei suoi pregiudizi e nelle sue insicurezze, bensì quella che lo incalza e lo pone in difficoltà, che lo costringe a rifare i conti con il suo mondo e con le sue certezze". Lo stesso accade nel teatro. E noi siamo stati disposti a credergli, cercando in ogni spettacolo un nuovo ordine per le nostre idee.



Bridie Aguiar/Senior Senario

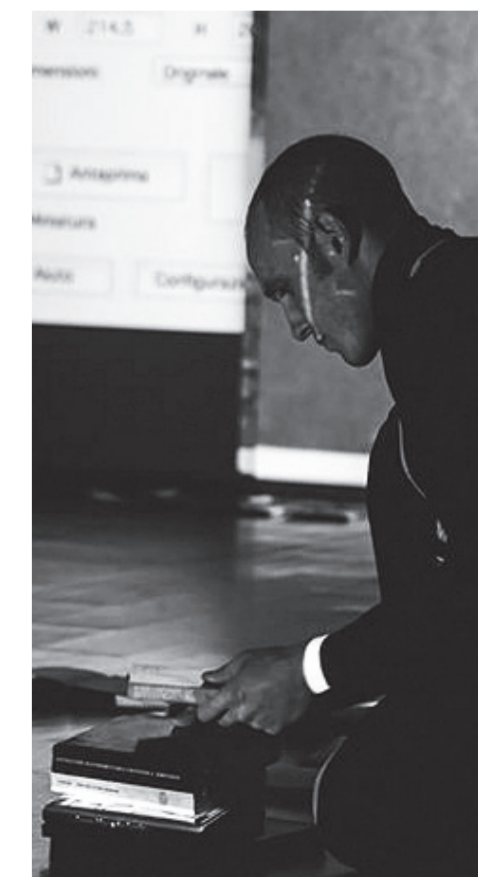
Dentro alla macchina

#fondo

di Lidia Melegoni

La presenza di dispositivi tecnologici a teatro, in un tempo in cui, nella vita di tutti i giorni, sono diventati la nostra principale forma di comunicazione, problematizza automaticamente la riflessione su qualsiasi spettacolo se ne serva: ci chiediamo se questi strumenti abbiano l'effetto di allontanarci o di coinvolgerci, di farci dubitare di quel che vediamo o di fornirci un documento a cui credere senza riserve.

Le risposte che ci vengono date dalle rappresentazioni raramente vanno in una sola direzione: *Nachlass*, che sostituisce al corpo dell'attore l'assenza di quel corpo (rimpiazzato da schermi, voci registrate, stanze "automatizzate" che non necessitano di qualcuno che apra la porta) sembra ridurre ai minimi termini la componente umana, ma, come in una seduta spiritica, ci mette in contatto con i morti più efficacemente di quanto farebbe la mediazione un corpo vivo, di cui percepiremmo l'inadeguatezza; *Birdie*, scopertamente centrato su temi attuali, che utilizza appieno mezzi che appartengono al cinema, in particolare al documentario, si allontana, attraverso un linguaggio poco mimetico e fatto di associazioni, dalla volontà di darci un'illusione di realtà o una possibilità di immedesimazione; *Between Me and P.*, che racconta una storia molto intima, lo fa però senza la voce del suo protagonista, ma attraverso la mediazione di un computer con cui vengono scritte le frasi che compongono la storia, poi proiettate su uno schermo insieme agli elementi che formano un archivio di immagini, registrazioni, testimonianze che documentano e rendono presente una vita ormai svanita nel nulla (e ci chiediamo se questa storia sia vera e se farebbe differenza se non lo fosse, perché il meccanismo messo in scena resta "teatrale" al di là della verosimiglianza delle modalità usate per il racconto); *He-aring*, attraverso i mezzi tecnologici, crea confusione dei punti di vista e delle personalità, e allo stesso tempo riesce a far emergere le varie soggettività: la sensazione è quella, straniante, di essere trasportati in un altrove in cui non ci riconosciamo, ma la cui possibilità ci inquieta. Di tutti questi spettacoli, oltre alla stranezza, alla apparente freddezza, riconosciamo una certa vicinanza: siamo così abituati a guardarci da fuori che un meccanismo autoriflettente non ci sconvolge più di tanto, viene facilmente ricondotto alla nostra esperienza. Allo stesso tempo l'impressione dell'effetto contrario, ossia mimetico, dato dai filmati "in presa diretta", non è scontato e non aumenta, di per sé, la realtà dello spettacolo (così come la storia vera che può esserne alla base non ne inficia l'artisticità e lo statuto di mondo separato dalla quotidianità: sentiamo, *a priori*, di non poter credere a tutto quello che vediamo proprio perché siamo a teatro, qualsiasi sia il linguaggio utilizzato). Ma i dubbi rimangono, e nessuna performance di quelle citate sopra riesce a darci un solo punto di vista che non sia contraddittorio. L'impressione è che ognuna di esse, attraverso o nonostante i dispositivi tecnologici, abbia dipinto con più fedele problematicità il mondo così complesso che ci riguarda tutti.



Between me and P. di Filippo M. Caroti

La terapia del ricordo Tra Filippo e Pietro

#recensione

di *Elena Perota*

Sulle note di una canzone di Vasco Rossi che copre il vociare ancora fragoroso del pubblico fa capolino un uomo che, straccio alla mano, pulisce minuziosamente il linoleum nero della scena in ogni suo angolo. Poi si ferma, accende un video-proiettore, si siede in proscenio a una scrivania e dà segno di spegnere le luci.

Ci troviamo a Zona K a Milano, quartiere Isola, di fronte alla grande proiezione di un desktop, in attesa dell’inizio di *Between Me and P*. L'autore, Filippo Michelangelo Ceredi, illuminato dalla luce bianca di un portatile e da una piccola lampada rossa lavora seduto al tavolo; accanto a lui uno scanner e un raccogli-tore. È così, quasi in sordina, che ci introduce nel suo archivio informatico, da cui possiamo scorgere immagini, file audio, video, tutti preceduti da un numero, ben ordinati. Non pronuncia una parola ma ci scrive: digita lettere a formare frasi e, lentamente, il suo racconto prende forma: “Pietro è scomparso nel 1987 all’età di ventidue anni. Io ne avevo cinque”.

Il silenzio in sala si fa più spesso. Non si tratta soltanto di concentrazione; il pubblico sembra aver compreso la densità del tema e rispettosamente rimane in ascolto, dimostrando grande empatia e solidarietà, per quella che è, a tutti gli effetti, una storia vera.

Seguendo un ordine cronologico minuzioso, la performance si trasforma in una vera e propria ricostruzione biografica dei fatti, fondata su prove trovate da Filippo in un cassetto nella camera del fratello perduto. Diapositive, ritagli di giornale di cronaca nera, libri, lettere si fanno strumento narrativo, unica modalità in grado di presentarci P., anima irrequieta che non dormiva mai, ‘diverso’ agli occhi di tutti, entità immersa in una rete politico-sociale che gli stava troppo stretta. Si tratta degli anni ottanta della crisi delle ideologie, delle identità confuse che si fondano più sull’avere che sull’essere. Gli anni ottanta degli eccentrici e ‘vincenti’ Yuppies, i giovani in carriera devoti al consumismo, avidi di successo e simbolo di una ricchezza materiale che spesso non possiedono, ma che ostentano per nutrire il proprio status sociale. Gli anni ottanta anche di chi, forse proprio come P., rifiuta di aderire al contesto sociale dei coetanei e vive in conflitto con tutti gli effimeri valori del momento. Da qui il fascino per la lotta armata, lo studio ossessivo della filosofia, i viaggi in Medio Oriente e la ricerca di soggetti nuovi, emarginati, nascosti da immortalare nei suoi scatti fotografici. Se nella sua analisi Ceredi sembra da una parte mantenere un distacco emotivo quasi chirurgico, dall’altra lo si vede intervenire sulla scena ponendo i reperti famigliari sul perimetro del palco o reagendo alla voce della madre quando in una registrazione, per errore, sostituisce il suo nome a quello fratello: “Filippo cade...” e Filippo si accascia al posto di Pietro. Quasi come in un rituale Filippo danza poi al centro della sala: sul suo corpo proiettata una fotografia di P., e tutt’intorno documenti e immagini del suo passato. “*Voglio vivere come te, voglio vivere come se, come se tutto il monde fosse fuori...*”

Between me and P di Filippo M. Ceredi, visto a Zona k

Hearing: interrogatorio alla realtà

“Salam!”. È un saluto in lingua fārsī la prima parola che Mahin Sadri, interprete di *Hearing* del regista Amir Reza Koohestani, pronuncia dopo essere entrata sul palcoscenico della Triennale Teatro. Quasi immediatamente, inizia a rispondere a domande che non possiamo sentire, quesiti di un interlocutore invisibile. All’interrogatorio si aggiunge un’altra figura femminile (Ainaz Azarhoush), poi, dopo molto discutere, arriva l’audio e un riflettore mostra l’origine del suono: l’inquisitrice è seduta tra il pubblico, è una di noi. La questione del dibattere riguarda una vicenda che ha avuto luogo in un dormitorio femminile di un’università iraniana, spazio inviolabile e protetto, o che così sarebbe dovuto restare. Durante la notte di

capodanno una delle studentesse riesce a introdurre un ragazzo nella sua stanza e un’altra, dopo averli scoperti, riferisce il fatto alla guardiana della struttura, unica, in teoria, a possedere le chiavi. Le stesse domande, lo stesso dialogo, sono ripetuti più e più volte. La dolcezza e la musicalità della lingua sono in contrasto con il clima di tensione e paura crescenti che man mano prende piede. Ognuna di loro ha una colpa da espiare e punti di vista differenti: prospettive individuali e tentativi di salvare se stesse e il proprio futuro da un sistema rigido e coercitivo. Nel corso del racconto i confini iniziano a confondersi, le identità si mescolano così come la cronologia dei fatti. Sul fondale viene proiettato il punto di vista di una delle ragaz-

ze, attraverso una telecamera che sembra essere i suoi occhi: il reale inizia a confondersi con il virtuale, il vero con l’immaginario, il passato con il presente, ciò che avviene sul palcoscenico con ciò che avviene attorno a esso. Chiunque può avere ragione, chiunque può avere torto. Il ragazzo ‘infiltrato’ era davvero presente o è stata solo un’allucinazione? La narrazione di Koohestani gioca con intelligenza su una realtà falllibile, congetturale, in balia dell’interpretazione, di chi guarda. Un modo di raccontare l’ipocrisia, la sopraffazione reciproca e le conseguenze (private e pubbliche) che caratterizzano un regime autoritario.

Birdie di Agrupación Señor Serrano, visto presso Triennale Teatro dell’Arte



#recensione

di *Erika Ravot*

Migranti in buca

#recensione

di *Diego Luinetti*

Tavoli con apparecchiature tecnologiche, plastici e miniature, scatole dal contenuto misterioso, migliaia e migliaia di oggettini: è l'horror vacui di un laboratorio a dominare il palcoscenico della Triennale. Incappucciata seduta immobile sopra uno dei tavoli c'è poi la sagoma di una figura umana. Ma sarà una persona in carne ed ossa? O si tratta forse di un manichino? Mentre ce lo chiediamo, ecco entrare in scena gli' *Agrupación Señor Serrano*, registi e insieme operatori spettacolari di *Birdie*. Lo spettacolo consiste infatti nella ripresa e proiezione simultanea del microcosmo che occupa il palco, su un enorme schermo che costituisce il fondale della scena. Ma cosa significa la parola “birdie”? Ci sono subito comunicate le sue due accezioni: “uccellino” oppure, nel gergo del golf, “andare in buca un colpo prima del par”. Due realtà apparentemente diverse legate in maniera indissolubile da una fotografia scattata in un campo da golf di Melilla, enclave spagnola in Marocco, nel momento in cui alcuni migranti cercano di scavalcare l'alta rete che lo delimita.

Il pubblico è guidato con entusiasmo in un'analisi dal gusto pop, che ricrea dal vivo gli effetti speciali che siamo abituati a vedere tutti i giorni in forma digitale. Una sorta di decostruzione del *videomaking* dove tutti i meccanismi sono svelati. Così, la curiosità di assistere agli ingegnosi espedienti che si traducono in video, e l'universalità di questo linguaggio che rende immediata e gradevole la comunicazione di un argomento non tanto leggero – tengono sempre vivo l'interesse dello spettatore.

La migrazione è vista infatti quasi come legge cosmica, che va dalle abitudini degli animali, al moto dei pianeti e delle molecole, senza una meta, come il viaggio esistenziale dell'uomo che si chiama vita. E proprio il viaggio dell'uomo, anche come evoluzione, sta al centro della seconda parte della performance, che ci mostra un'interminabile marcia di pupazzetti, soggetti a intemperie, catastrofi naturali, disastri ambientali sempre di matrice umana. La migrazione è dunque qualcosa di intrinseco nella natura dell'uomo, ma sembra che la società moderna non voglia più riconoscerlo: i migranti sono temuti, come *Gli Uccelli* che terrorizzano la popolazione nell'omonimo film di Hitchcock. Ma è lo stesso regista del brivido a mettere in dubbio, in un'intervista proiettata sullo sfondo, l'esistenza stessa dei suoi pennuti assassini, i quali, altro non sarebbero che la concretizzazione delle paure, da cui le persone cercano sempre di scappare.

È con questa rivelazione che il microcosmo della scena (simbolo e specchio del mondo in cui viviamo) viene via via svuotato di ogni oggetto, fino a quando quello che credevamo fosse un manichino inizia a muoversi, a sgranchirsi le membra a lungo immobilizzate; si porta al centro della scena ormai vuota (possiamo ormai riconoscerlo, è uno dei migranti che avevamo visto nella foto di Melilla) e dispiega le braccia come fossero un paio di ali. Il cerchio delle corrispondenze si chiude.

Birdie di Agrupación Señor Serrano, visto presso Triennale Teatro dell'Arte

Shooting al pubblico

Quadro 1

“Ciao cara, ci sei anche tu? Che piacere” una signora tutta in ghingheri scorge tra la folla una conoscente. Urla, disturbando perfino la popolazione plastica in miniatura, umana e animale, che sta abitando in quel momento il palcoscenico. Bebbè, ominidi, scimmie, rinoceronti, giraffe sono disposti lungo un percorso che li porta, in processione, verso un'unica meta. Accanto a me una giovane copia discute sulla serata precedente trascorsa in compagnia di amici.

Quadro 2

Solo l'inizio dello spettacolo riesce a placare il brusio e ad attirare l'attenzione di tutti gli spettatori presenti in sala. Vengo catapultata in un'altra dimensione, mi perdo nei miei pensieri e nelle suggestioni scaturite da ciò che sta prendendo vita di fronte a me. Al susseguirsi di immagini viene spesso accostata una caratteristica contrastante e inusuale per il tipo di argomentazione trattata: l'ironia. Rido, poi mi accorgo per che cosa sto ridendo: “perché sto ridendo di questo? Non dovrei farlo”. È un continuo alternarsi di istinti e razionalità.

Quadro 3

Nessuno in platea si è ancora distratto da ciò che sta osservando, nessuno ha tolto lo sguardo dalla scena. Tutti incantati. Forse cercano solo di ricordare se hanno spento il gas prima di uscire di casa, se la macchina parcheggiata in seconda fila sarà ancora lì una volta usciti dal teatro, o magari seguono con attenzione tutti i cambi di immagine proiettati sul fondale del palco. Non lo so, ma in ogni caso sembrano molto assorti nelle loro riflessioni.

Quadro 4

Nemmeno il tempo di accogliere questa consapevolezza e un grande applauso generale mi riporta nel mondo reale, accompagnato da un'evidente commozione sui volti degli spettatori. Si esce dalla sala e si dà il via ad una serie di riflessioni, constatazioni e valutazioni. C'è chi è rimasto colpito più dall'aspetto strutturale, dall'innovazione e l'idea, chi dal contenuto forte e vicino alla nostra quotidianità. “Come ti è sembrato?” “Non me la sento di parlarne adesso, ti spiace?”

Il pop politico di Birdie

#intervista

di *Alice Cheophe Turati*

Te domande a Pau Palacios e Alex Serrano

La peculiarità degli Agrupación Señor Serrano è l'utilizzo di codici altri rispetto a quelli a cui siamo abituati a teatro: dalla tecnica cinematografica all'utilizzo di miniature al posto degli attori. Una sperimentazione che è valsa alla compagnia il Leone d'Argento per l'innovazione teatrale alla Biennale di Venezia 2015.

Nella prima fase della vostra carriera i vostri spettacoli erano più tradizionali. Cosa vi ha portato a cambiare radicalmente il vostro linguaggio?

Nel 2010, dopo quattro anni di collaborazione, ci siamo trovati in mezzo alla crisi. Una crisi economica generale, ma anche una crisi artistica che ci ha spinto in un certo senso a superare la creazione di spettacoli convenzionali. In quel periodo eravamo ospiti ad Avignone, in Francia, per una residenza. L'idioma straniero fu subito un ostacolo alla comunicazione con i performer del luogo e decidemmo quindi di utilizzare un linguaggio basato sul video e su un'espressività corporea, alla maniera dei film anni trenta. Da lì siamo passati a sostituire gli interpreti con delle miniature, rimanendo solo noi in scena come operatori video/tecnici: una scelta dettata soprattutto da necessità di budget che ci ha dato però la possibilità di cambiare prospettiva. Il Leone d'Argento ha aiutato la visibilità del nostro lavoro legittimando questo nuovo modo di esprimerci. Ora questo metodo ci è così naturale, che stiamo decidendo di cambiare ancora, di tornare ad avere uno sguardo esterno che coordini altre persone: *Birdie* sarà infatti l'ultimo spettacolo in cui saremo presenti in scena, la prossima creazione si fonderà su performer usati come telecamere viventi.

In scena svelate parte del processo creativo. Ma com'è il dietro le quinte, come funziona l'intero percorso?

Nel caso di *Birdie* il percorso è durato circa due anni. Nel primo ci siamo occupati della drammaturgia e della sua struttura partendo da un punto di riferimento fotografico, da un'immagine specifica. Poi, l'anno successivo, ci siamo dedicati alla fase pratico-realizzativa attraverso un sistema di residenze: ospitati in diversi paesi abbiamo lavorato per sessioni della durata di circa dieci giorni ciascuna. Alla fine di ogni residenza chiediamo un feedback ai creativi del luogo in cui stiamo lavorando: un metodo che ci consente, via via, di perfezionare lo spettacolo. Normalmente lavoriamo da soli, cosa che ci permette di essere completamente liberi e piuttosto veloci nella creazione. Ci capita però di chiedere aiuto a esperti per approfondire determinati argomenti e per trovare nuove chiavi di lettura sulla materia che stiamo affrontando.

Usate una forma apparentemente leggera, quasi pop, per affrontare tematiche che leggere non sono affatto. Questo contrasto che reazione crea nel pubblico?

Il nostro si può definire teatro politico: attraverso l'utilizzo di livelli differenti (video proiezioni, suoni, oggetti) ci concentriamo su problemi d'attualità. Il fine non è creare un documentario ma mettere in scena alcune possibili prospettive: siamo noi stessi qui ed ora a confrontare più realtà, più fonti documentali. Guardiamo le immagini e le scomponiamo accuratamente per arrivare a celare nella finzione i riferimenti diretti alla realtà: giochiamo con il pubblico creando un contrasto tra le loro aspettative e ciò che noi vogliamo far vedere, costringendolo a completare il puzzle che proponiamo. Non ci interessa la sospensione dell'incredulità, preferiamo piuttosto mostrare il trucco: tutto è a disposizione della visione degli spettatori. Non vogliamo, né ci aspettiamo, che il pubblico si immedesimi totalmente in ciò che accade in scena: se generalmente il processo di comunicazione nell'arte e nei media punta su un'emotività che arrivi alla ragione, noi cerchiamo di lavorare esattamente al contrario.

#rubrica

di *Carlotta Poggi*

Fin'amor

#intervista

di Federica Monterisi

Tre domande a Riccardo Olivier - Fattoria Vittadini

In principio erano Adamo ed Ev* e il frutto del peccato non era certo una mela. Almeno così è per *Ilove*, diventato ormai quasi un classico nella produzione di Fattoria Vittadini. Protagonista dello spettacolo insieme a Cesare Benedetti è Riccardo Olivier che ci ha concesso qualche domanda. ***Ilove è una riflessione molto personale su una relazione conclusa, la vostra: una specie di operazione catartica! A distanza di tempo che valore ha ancora condividere questo lavoro?***

Quando il lavoro è nato, le cose erano piuttosto diverse: tanto per cominciare gli omosessuali non potevano sposarsi. Mi ricordo che, all'epoca, una volta in stazione un poliziotto mi intimò di smettere di baciare Cesare, richiamandomi "alla morale". *Ilove* ha quindi un'istanza politica che è ancora forte: di recente abbiamo portato lo spettacolo in Marocco, ed è stato accolto come qualcosa di necessario. Anche la componente privata rimane viva e decisiva: Cesare ed io continuiamo ad amarci, anche

se non siamo più una coppia ma due amici e colleghi. A ogni replica ripercorriamo l'intero nostro percorso, ci ricordiamo perché ci siamo amati, perché continuiamo ad amarci, ma anche perché non stiamo più insieme, e va bene così!

Avete dichiarato che uno dei problemi della danza è quello di essere spesso elitaria e autoreferenziale, anche se non per scelta. Con *Ilove* siete riusciti a uscire da questa dimensione? E quali sono in genere le reazioni del pubblico?

I primi venti minuti di *Ilove* sono nati per essere presentati una domenica pomeriggio a "Danza al parco", un festival bresciano che ora non esiste più. Prevedevamo quindi un grande afflusso di nonni e nipoti, e abbiamo cercato un linguaggio che fosse molto leggibile, pop. L'apertura, la condisione sono dunque connaturate a *Ilove*: recentemente, nel piccolo monologo che faccio all'inizio, abbiamo usato perfino la lingua dei segni, per renderlo davvero accessibile a tutti. È buffo che la sola persona che si sia detta urtata da questo lavoro sia un organizzatore teatrale italiano, che ha

rifiutato lo spettacolo per la presenza in scena del finocchio. Un elemento drammaturgico chiave, apertamente autoironico: ricorda un cuore ma è anche il nostro "frutto del peccato". Ci è stato detto che risultava offensivo per la comunità omosessuale. Al che la domanda sorge spontanea: siamo ghettizzati o ci ghettizziamo? ***Perché affidare il vostro racconto a un linguaggio pop?***

È una decisione maturata 'a ritroso', recuperando suggestioni nate quando questo spettacolo non esisteva neppure in nuce. Ad esempio, una volta eravamo a Porto, in Portogallo, e in un negozio di seconda mano abbiamo trovato due tutine colorate - quelle un po' 'acetate', anni ottanta, che vedete in scena - e ci siamo detti: "guarda che roba da vecchio omosessuale!" Già allora ci era sembrata divertente una riflessione sul modo che abbiamo di guardare a noi stessi. E ancora: le musiche dello spettacolo sono la selezione di una *playlist* - aspetto molto funzionale per l'accessibilità - che ascoltavamo durante lunghi viaggi in macchina, e che si chiamava proprio *Ilove*. A dirla

tutta però, la forma, il contenente, è stata secondaria: ci interessava soprattutto comunicare dei contenuti specifici.

La parte finale di *Ilove* lascia piuttosto l'amaro in bocca: riprendete gli stessi gesti dell'inizio definendo un circolo vizioso difficilmente forzabile. Si ricomincia sempre d'accapo?

In realtà il finale, con un nuovo finocchio fiorito al centro della scena, intende suggerire che se un amore finisce, un altro può cominciare. La circolarità c'è, ma marca piuttosto il permanere di alcune dinamiche comportamentali, individuali, a inizio e fine relazione: una certa infantilità, l'egoismo o l'egocentrismo. L'amaro in bocca è comprensibile, e noi stessi ne siamo vittime. Ma la nostra visione dell'amore è fondamentalmente antiromantica: abbiamo diviso a metà un unico finocchio, ma non cadiamo nella trappola di credere che ci sia una persona sola, l'anima gemella. È un'idea che crea obblighi e forzature di cui non c'è bisogno, una prospettiva che condiziona negativamente la vita di coppia.

Come un viaggio in treno

#recensione

di Alessia Obinu

Sarà un caso ma, quando a DanceHaus arriva *Ilove* di Fattoria Vittadini, è la vigilia di San Valentino. E in effetti proprio di una storia d'amore racconta la performance di Riccardo Olivier e Cesare Benedetti. E non si tratta di una storia qualunque, ma della loro. Lo spettacolo nasce infatti quando i due performer erano una coppia poi, dopo la separazione, hanno continuato a lavorare insieme per celebrare il loro rapporto. Al centro della scena, illuminato dalle luci della sala, un finocchio a simboleggiare con aperta ironia la propria omosessualità, ma anche quel cuore che fatalmente verrà spezzato. Poi entrano loro, Riccardo e Cesare: jeans e scarpe sportive, abbigliamento casual che cambia man mano con l'evolversi del rapporto finché i due non si trovano quasi nudi, in mutande. È chiaro allora che gli abiti sono solo elementi che possono rappresentare ma non mostrare ciò che si è e si prova intimamente e, una volta gettati a terra, compongono nello spazio una sorta di puzzle decostruito della relazione. Quello di Olivier-Benedetti è un duetto giocoso, spesso ironico: i performer ricercano la loro identità, il loro essere 'uomini' attraverso forme plastiche, alludendo a un certo machismo con gesti che torneranno a più riprese nel corso dello spettacolo. Diversi registri musicali (da Jovanotti a sonorità di musica classica) accompagnano questa ricerca: i due si guardano, si presentano, si desiderano, si espongono l'uno con l'altro, cadono per poi rialzarsi insieme, si stuzzicano, fino a quando diventa chiaro che la cosa migliore per entrambi è seguire ognuno la propria strada. È la frase che Riccardo Olivier annuncia in apertura a sintetizzare perfettamente la loro storia: "L'amore è come un viaggio in treno, ci si lascia e poi ci si ritrova... mi disse una volta Glorius Spring". E cos'è l'amore se non una gloriosa, fulminea e fulminante, primavera?

Ilove di Cesare Benedetti e Riccardo Oliviero - Fattoria Vittadini, visto presso DanceHaus

Già le 20. La notte si avvicina

#recensione

di Alessandra Pasina

Una finestra affaccia sulla platea. La chiave per accedere a un mondo, a un luogo, forse a una casa. Una copiosa collezione di ombrelli cela una performer dietro alla cornice di una porta, mentre del liquido verde gocciola in una bacinella scandendo il tempo e un'insolita sedia dallo schienale spigoloso disegna geometrie sul fondale, rigorosamente nero. E così il Teatro Fontana di Milano, in occasione del Festival Exister 2018, si trasforma in un misterioso appartamento, o forse qualcosa in più. Dalla penombra una voce inizia ad elencare gli appuntamenti della giornata, mentre i tre danzatori della Compagnia VuotoPerPieno animano la scena: il Bohémien si muove con gesti lirici, la Fata Verde si aggira per il palco, la lumaca placidamente striscia attorno alla sua casa-ombrello. C'è molto da guardare, forse troppo. L'atmosfera è sospesa, esitante, tanto che lo spettacolo sembra faticare a prendere il via. Poi all'improvviso un passo a due, tra *L'ultimo Bohémien* e *la lumaca*, rivela la possibilità dell'ironia, presto dimenticata. I deliri intimi e complessi del bohémien, accompagnati dai brani di Erik Satie, lasciano lo spettatore a tratti confuso ma ammaliato. Sorprendenti sono anche le relazioni che i performer creano con gli oggetti: allora lo schienale di sedia può trasformarsi in una finestra da cui guardare l'ostile mondo esterno, o in una lente per mettere a fuoco anche il più piccolo dettaglio. Diverse immagini si susseguono sulla scena: i contrasti di luce le rendono straordinariamente fotografiche, con una forte carica di pathos. Buio. E come quando rimane un pizzico di desiderio dopo aver assaggiato una porzione troppo piccola di un piatto prelibato, così ci si trova alla fine dello spettacolo, appena prima di capire. Tutto si ferma. Come se qualcuno volesse tenerci fuori da quel mondo segreto a cui solo pochi possono accedere. "Come in quei sogni in cui si tenta di correre, ma le gambe vengono calamitate al suolo e richiedono uno sforzo sovrumano... Come in uno strano sogno in cui sogni di correre dietro le Lumache".

L'ultimo Bohémien e *la Lumaca* di Compagnia VuotoPerPieno, visto nell'ambito di Exister, Teatro Fontana

Il silenzio è suono

#recensione

di Federica Franzini

L'undicesima edizione del Festival Exister si apre con un originale omaggio a John Cage, geniale compositore del novecento, il quale ha ispirato la coreografa pluripremiata Erika Silgoner attraverso il suo uso espressivo del silenzio e di quanto esso sia sempre impoessato da qualcos'altro: un colpo di tosse, uno scricchiolio o un evento casuale. Per John Cage il silenzio è in se suono e adoperarlo significa far ricorso al caso.

La scena, spoglia di elementi scenografici, si apre proprio nel silenzio, rotto da Gloria Corradi che fa il suo ingresso testando l'acustica dello spazio, facendo credere allo spettatore di star assistendo ad una sorte di prova generale prima dello spettacolo vero e proprio. Dopo questo inizio originale che a tutti gli effetti crea uno stato di collaborazione tra artista e spettatore, lo spettacolo prosegue con la presentazione leggera e molto ironica di assoli eseguiti dai sette performer che singolarmente ed insieme affrontano l'imprevedibilità musicale della scena. Si parla di imprevedibilità musicale perché, come John Cage, Erika Silgoner sfrutta i suoni casuali definiti musica-processo e i suoni preesistenti definiti musica-oggetto per creare un atmosfera in cui il performer si muove guidato dalla casualità sonora prodotta dal pubblico che diventa automaticamente spettatore e compositore dell'intero spettacolo.

Nonostante l'efficacia e l'originalità della scelta compositiva, come spettatrice impreparata a ciò che stavo per assistere ho trovato difficoltà nel capire l'andamento sonoro dello spettacolo, in quanto in un primo momento i colpi di tosse, gli schiocchi e i fischi da parte del pubblico hanno infastidito la mia attenzione verso ciò che stava capitando, inoltre una volta che ho capito il "trucchetto" non ho percepito la piena e sensibile connessione tra suono e movimento, detto ciò, nel complesso sono rimasta affascinata dalla grande espressività e corporeità dei danzatori che per tutta la durata dello spettacolo hanno portato in scena la loro vera istintività che ha pienamente soddisfatto la relazione con John Cage.

4 John di Erika Silgoner, visto nell'ambito di Exister, Sala Fontana



Is this life reality?

#recensione

di Clara M. Sozzi

Si chiude in DanceHaus questa undicesima edizione del festival Exister. Ad animare la scena completamente spoglia del padiglione 1 sono i danzatori di Mauro Astolfi e Diego Tortelli, con tre performance che, già nei titoli (*Man Made*, *Pasiphae*, *Mysterious Engine*), lasciano intuire uno dei punti focali di tutti gli spettacoli: l'uomo pienamente immerso nella scoperta della vita, sbalottato dalle sue passioni, dall'amore, dalla gelosia e dalla violenza. Si srotola allora il filo rosso che guida il pubblico in questi tre brevi studi. Ad aprire le danze è *Man Made* di Astolfi, dove la lotta fra due giovani performer si trasforma in scoperta di sé e dell'altro, tentativo di rapporto che

diventa prevaricazione. Come ad attraversare le tappe della vita umana, Astolfi osserva l'agire dell'uomo, in un tentativo d'indagine sulle conseguenze che le azioni comportano. Sullo stesso piano di rapporto e violenza gioca il danzatore e coreografo Tortelli, che riprende il mito con la sua *Pasiphae*, trasponendolo, però, in un'ottica astratta e metaforica. Ecco allora che i movimenti angosciosi dell'unico interprete maschile in scena ricordano quelli di un matto in un ospedale psichiatrico che, come accade in un mito, non può fuggire al suo destino. Come burattinaie, o come fantasmi della mente, si muovono le due figure femminili

Tra silenzio e rumore

#intervista

di Mara Lambriola

Quattro domande a Erika Silgoner

Da dove nasce l'idea di dare vita allo spettacolo 4 John?

Ho deciso di realizzare questo spettacolo a partire da un incontro 'acustico' avuto con John Cage qualche tempo fa, seguito poi da un'analisi dettagliata sulla sua vita. È il titolo stesso, *4 John*, a rivelare come il mio spettacolo sia, in tutto e per tutto, un omaggio a lui, anche se nello spettacolo la musica di Cage è in qualche modo in secondo piano: ce n'è pochissima, solo tre pezzi. Ad affascinarmi sono state le sue idee sul silenzio, sul suono inatteso, sui rumori. È stata la sua concezione sull'uso dei corpi a interessarmi di più, così ho deciso di seguire questa via.

Lo spettacolo è alternato da lunghi silenzi, voci dei personaggi a cui, solo raramente, si uniscono brani registrati, che, tra l'altro, sono per lo più interviste. Come hai impostato questo lavoro?

Personalmente amo molto coreografare sul silenzio, sul rumore dei corpi. Il mio è un lavoro basato sull'ascolto e ho cercato quindi di tradurre in scena quello che è il mio approccio-base alla danza. In sala prove cerchiamo di amalgamarci: gli input provenienti dalla regia si uniscono con quelli dei danzatori. Sono importanti le reazioni, cercare di riconoscerle, sentire i momenti di necessità di silenzio e quelli in cui invece è giusto parlare. Le cose vanno come in una conversazione e, nonostante sia un dialogare sullo stesso argomento, ogni volta che questo scambio prende vita, lo fa sempre in maniera diversa.

Durante la visione il pubblico ha avuto modo di manifestare apertamente il proprio divertimento; credi il riso sia un elemento essenziale del tuo lavoro?

4 John si basa anche sull'ironia: trovo sia una chiave interpretativa affascinante. Spesso in uno spettacolo viene più facile lavorare sul dramma, sulla tristezza, grazie a una ricerca che oltre ad essere più approfondita è forse anche più ovvia: iniziamo a piangere nel momento in cui nasciamo e facciamo altrettanto quando una vita finisce. Personalmente trovo però che la risata sia più interessante e più inesplorata del pianto e quindi anche più difficile da rappresentare: è una sfida intrigante! Ai miei danzatori chiedo di sentire che tipo di atmosfera c'è tra il pubblico, di osservare i visi delle persone, di cercare di cogliere l'attenzione o la sua mancanza. Chiedo di lavorare nell'onestà, che è l'unico modo per provocare una reazione, a cominciare dal riso.

Lo spettacolo si conclude con la parola "cultura" inserita in due vignette; cosa voleva trasmettere quell'immagine?

Nell'ultima "esposizione" i fumetti in scena sono un richiamo a ciò che si sente: nel caso specifico la voce di John Cage che parla con un suo amico. La loro era una sorta di discussione ironica sul tema della cultura: i due parlano dell'arrendersi, di diventare accoglienti anche nella mollezza dell'esistenza: cedono alla negatività della vita ma solo attraverso l'ironia.

Qual è la qualità corporea che cerchi in un danzatore?

Mi piacciono i corpi disponibili a essere scritti e poi ricancellati, mentre non amo le strutture rigide, già 'stabilite'. Il mio lavoro di indagine si concentra sulle possibilità meccaniche del corpo: seguo e analizzo i suoi dettagli, utilizzo l'improvvisazione ma anche il lavoro fisico e muscolare per vagliarne le capacità. Con ogni danzatore cerco di toccare quante più direzioni possibili, al fine di avere più 'parole corporee' possibili per la comunicazione.

di ruoli e scambi di coppia. Una lotta intestina che si conclude con l'ironia di un "grazie", un saluto, un addio.

Astolfi e Tortelli ci propongono due modi diversi di catturare l'umano, dove il minimo comune denominatore è rappresentato, in maniera decisamente poco rassicurante, dal tema del possesso e della brutalità dei rapporti. Una prospettiva che costringe lo spettatore a interrogarsi, ripetendo le parole che risuonano in *Pasiphae*: "Is this life reality?". È davvero questa la realtà che vogliamo?

Man Made e *Mysterious Engine* di Mauro Astolfi
Pasiphae di Diego Tortelli
Visti nell'ambito di Exister, DanceHaus