

Dieci anni di Fattoria Vittadini:
sguardi intorno alla rassegna
It's a little bit messy

A



CRITIC

MESSI!

A

Dieci anni di Fattoria Vittadini:
sguardi intorno alla rassegna
It's a little bit messy

CRITIC

MESSI

A critic mess!

Dieci anni di Fattoria Vittadini: sguardi intorno alla rassegna *It's a little bit messy*

Fattoria Vittadini, collettivo di danzatori e coreografi nato nel 2007 tra le sale della Scuola Paolo Grassi di Milano, compie 10 anni. La compagnia ha deciso di festeggiare con una rassegna dal titolo 'programmatico' *It's a little bit messy*: in cartellone spettacoli del passato, rivisitati e non, e nuove produzioni. Ma anche incontri e dibattiti che coinvolgono critici, studiosi e artisti che hanno seguito il percorso della compagnia o che hanno intrapreso strade simili: l'obiettivo è quello di mettere in discussione e cercare di definire l'identità di un gruppo per sua stessa natura duttile e fluido.

In questo contesto si è collocato l'osservatorio di Stratagemmi, **A critic mess!** Abbiamo seguito la rassegna da diverse prospettive: con lo sguardo dei critici di Stratagemmi ma anche di un gruppo di ragazzi delle scuole superiori, mentre una redazione di studenti universitari era attiva in ogni appuntamento della rassegna.

Nelle pagine che seguono scoprirete cosa è accaduto, tra palco e platea.



A critic mess! Contenuti:

-

p. 04

SAGGI INTRODUTTIVI

p. 08

C.I. – Coreografiche identità

p. 17

Passi a tre

p. 46

Attraversamenti in diagonale

p. 51

C'è posta per Vittadini

p. 58

Recensioni nello zaino

In redazione: Silvia Baldo, Gianmarco Bizzarri, Elisabetta Cantone, Daniela Di Carlo, Nicola Fogazzi, Miriam Gaudio, Marco Macedonio, Lidia Melegoni, Veronica Polverelli, Vanja Vasiljević.

Organismi in metamorfosi

Dagli anni della formazione in Accademia, fino all'ingresso nel mondo professionale: quella di Fattoria Vittadini è una strada percorsa in gruppo e in condivisione. Ma la capacità di portare avanti un collettivo artistico numeroso per molti anni non è l'unico elemento sorprendente, se si guarda ai dieci anni della compagnia. A emergere è soprattutto l'individuazione di un possibile modello di sopravvivenza – artistica e umana – all'interno di un panorama che tende a soffocare le realtà più giovani e indipendenti. Qual è la ricetta Vittadini? Per trovarla, basta osservare con attenzione *It's a little bit messy*.

Nella rassegna per il suo decennale – come emerge nelle pagine che seguono – la compagnia ha presentato riallestimenti di precedenti spettacoli, nuove creazioni, performance ancora in fase di studio. Difficile non rilevare due dati. Il primo: la continua alternanza di ruoli tra ideatori, coreografi, performer. I membri del gruppo prendono il timone a turno (MariaGiulia Serantoni, Francesca Penzo, Riccardo Olivier, per citare solo qualche esempio) oppure lo delegano a qualcuno di esterno (il duo Matanicola o Maya Weinberg). Lavori di insieme, con l'intera compagnia in attività sul palco, si alternano a più piccoli spazi di creatività, nei quali emergono le specifiche competenze e le inclinazioni di ognuno (si veda l'esplorazione della relazione tra danza e fotografia di Noemi Bresciani con le *Fragile Artists*), o anche diverse declinazioni del linguaggio coreografico (si pensi all'anima pop del fortunato *iLove* di Cesare Benedetti e Riccardo Oliver, o alla ricerca sul video-mapping in *Vanitas* di Francesca Penzo).

Il secondo dato emerge invece se si guarda alle biografie dei fondatori. Molti di loro, accanto alle attività della compagnia, portano avanti percorsi indipendenti o collaborano più o meno stabilmente con altri artisti. Due casi, tra i molti che si potrebbero citare: Pieradolfo Ciulli ha all'attivo esperienze con Ambra Senatore e ColletivO CineticO, mentre Noemi Bresciani è spesso in scena come attrice con Atopos e Collettivo Snaporatz.

Fattoria Vittadini è insomma una casa con la porta aperta, da cui è possibile allontanarsi e tornare, portando in dote alla famiglia esperienze diverse e cercando di rimetterle in circolo. Una casa in cui è possibile ritagliarsi spazi e luoghi di privacy, ma anche ritrovarsi tutti insieme intorno allo stesso tavolo: e scoprirsi cresciuti, cambiati, ma ancora appartenenti a un medesimo nucleo.

04

05

L'esito di questi processi è un organismo creativo plurale, in continua metamorfosi. La disponibilità al cambiamento comporta, ovviamente, possibili crisi di identità: se un organismo si trasforma radicalmente, cosa ne garantisce la riconoscibilità?

Anche da questa domanda è nata, da parte della compagnia, la volontà di un momento di riflessione condivisa come *It's a little bit messy*: uno sguardo alla strada percorsa, una ricognizione del presente, e una prospettiva sul futuro. Come Stratagemmi, abbiamo accettato con entusiasmo l'invito a immaginare un osservatorio per questa importante tappa. Non sono poche le cose che ci accomunano a Fattoria Vittadini: anche noi, come loro, abbiamo appena compiuto dieci anni. Anche noi siamo un gruppo, ci scontriamo quotidianamente con problemi di sopravvivenza e sostenibilità, e anche noi siamo entrati da poco nella nostra "adulità professionale". Così, analizzando dall'esterno alcuni processi di crescita, e riunendo un gruppo di giovani "osservatori della scena" che hanno seguito la rassegna raccogliendo materiali, interviste e sguardi, ci siamo guardati in loro come in uno specchio.

Cosa abbiamo osservato? Che è proprio la fluidità il denominatore comune, quel tratto caratterizzante sul quale Fattoria Vittadini si stava interrogando: una fluidità che diventa modello di sostenibilità ma anche – e soprattutto – identità artistica e umana.

A questa parola occorre affiancarne un'altra, anche se è tra le più inflazionate degli ultimi tempi, resilienza: quella capacità che hanno alcuni materiali di conservare la propria struttura anche a seguito di un forte impatto, assorbendo e adattandosi all'onda d'urto. È così anche per gli esseri umani. Per assorbire i colpi ci vogliono elasticità, rapidità di trasformazione, allenamento, ironia, ascolto: è il processo dinamico che anima l'arte. Ma è anche lo sforzo a cui ci sottopone la vita tutti i giorni.

Maddalena Giovannelli

Marchio Fattoria Vittadini

Costruire la propria identità artistica – sempre che lo si possa fare intenzionalmente – è un lavoro lungo e complesso. Tanto più quando a doversi definire è un gruppo come Fattoria Vittadini, formato da membri che portano avanti percorsi paralleli e progetti personali, anche al di là delle attività della compagnia. Il problema dunque non sta solo nella ricerca di un ‘marchio di fabbrica’ che renda riconoscibili i lavori da parte del pubblico, ma riguarda anche gli obiettivi che il gruppo si pone internamente, un fatto quasi del tutto estraneo alla platea.

La “questione identitaria” non si riduce dunque al fatto scenico, ma chiama in causa il periodo di ideazione dello spettacolo, i riferimenti tematici e le modalità di lavoro della compagnia. Queste fasi ‘pre-sceniche’ – in un momento storico in cui il teatro spesso apre il sipario anche prima della messinscena – lasciano tracce sempre più visibili per il pubblico e offrono la possibilità di un allargamento dell’orizzonte di visione (degli spettatori e della critica). Ne consegue un modo diverso di intendere lo spettacolo teatrale, quasi fosse solo una parte di un più ampio percorso condiviso tra artisti e pubblico. Così le fasi di creazione diventano ancor più esplicitamente parte del fatto artistico e offrono a chi guarda la possibilità di interrogarsi in modo profondo su ciò che accade in scena. Questi segni contribuiscono a definire i tratti caratteristici di una compagnia e aumentano, per così dire, “il grado di riconoscibilità” di un percorso artistico.

Nel caso di Fattoria Vittadini un’impronta piuttosto chiara è lasciata dalle biografie dei danzatori, un serbatoio da cui i performer e i loro registi sembrano spesso trarre materiale scenico. Lo dichiarano esplicitamente spettacoli come *My True Self, revisited* e *ILove*, in modo meno diretto altri, come *Grip*, *Vanitas* e *Salvaje*. E lo testimoniano gli stessi registi, come Maya Weinberg che in un’intervista, realizzata nel corso di questo progetto, non nasconde le sue modalità di lavoro: “con loro [Fattoria Vittadini] viene naturale lavorare per far emergere la singolarità nel gruppo”.

I personaggi di *My True Self* nascono infatti da desideri intimi e dalle risposte a domande poste a ciascun danzatore che vengono poi manipolate e riadattate nello spettacolo.

06

07

Partire dalla propria storia personale per definire un’identità artistica è anche un fatto naturale, in qualche modo istintivo. Non è raro infatti che un’opera d’arte nasca dal bisogno di condivisione e attinga all’esperienza biografica dell’autore. Quando però questa ricerca individuale è volta a trovare l’identità di una compagnia il percorso si dirama e prende direzioni inaspettate.

Come interagiscono in questo caso identità artistica e identità biografica? È più facile per i membri di un gruppo trovare terreno comune nella propria storia personale o in quella artistica? Come si amalgamano esperienze individuali (artistiche o meno) di persone diverse e in continuo cambiamento?

Il risultato potrebbe essere una sequenza di frammenti di singole esperienze, a rischio di autoreferenzialità, o, al contrario, un’identità forzosamente amalgamata, e quindi debordante e indefinita.

Fattoria Vittadini ha individuato, in questo caso, una precisa direzione di lavoro, che attinge esperienze dal proprio bagaglio personale per poi metterle a sistema in drammaturgie che vanno oltre la dimensione individuale. La chiave è quella di affermare la propria singolarità di performer per poi offrirla allo spettacolo e metterla in cortocircuito con qualcosa di estraneo; che sia la storia di un altro membro del gruppo, un tema di attualità o anche un concetto astratto.

In questa progressiva ‘scansione’ dei tasselli identitari della compagnia, una costante si trova non tanto nel fatto di riconoscere negli spettacoli la storia dei singoli performer, quanto più nelle modalità in cui le biografie vengono traslate, manipolate e rielaborate fino a farsi metafora, o quasi a scomparire, nella costruzione della messinscena.

Camilla Lietti

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Impegno, crescita, amore, diversità, forza, divertimento, fatica, crisi, studio, libertà.

A cura di Vanja Vasiljević

C.I. – Coreografiche identità

Chi sono i membri di Fattoria Vittadini?

Documenti di identità di stampo 'coreografico' per riconoscere i loro segni particolari.

Mattia Agatiello

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome

Mattia Agatiello.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

La pazienza e l'entusiasmo.

Chi è il tuo maestro?

Non saprei, è una domanda difficile! Sicuramente lavorare con Lucinda Childs è stata un'esperienza molto importante: mi ha insegnato il rigore, la precisione e l'importanza del gesto.

Un altro incontro fondamentale è stato quello con Matanicola (Nicola Mascia e Matan Zamir), da cui ho imparato il valore che può assumere l'arte visiva nella coreografia e nella danza performativa, concetti fondamentali per il mio percorso attuale. Ritornando invece alle origini, è con il regista teatrale Michele Pazzini che ho iniziato a studiare e ho cominciato ad immergermi nel mondo della performance e del teatro.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Direi che mi rappresentano tutti allo stesso modo, anche quelli in cui non sono io a danzare. Riesco a ritrovare la mia identità artistica in tutte le scelte coreutiche di Fattoria Vittadini.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Faccio addominali, flessioni e mi concentro.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

Il frigo, ricoperto di flyer degli spettacoli di Fattoria Vittadini, e la mia libreria, piena di libri di arte e di danza.

08

09

Chiara Ameglio

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome

Chiara Ameglio.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

La concretezza. Sono una persona molto diretta, porto grinta e forza.

Chi è il tuo maestro?

Maria Consagra: per tutto il lavoro sulle qualità del movimento legato all'emotività, sulla costruzione dei *character* che arriva, non direttamente dal teatro, ma dalla ricerca profonda di una precisa qualità del gesto. Per tutto il lavoro su immaginario e corpo, che è molto utile per un danzatore. L'ho incontrata in Paolo Grassi e poi una seconda volta con Fattoria Vittadini. È stata importante per tutti.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Forse *Salvaje* per la grinta nell'uso del corpo, per il tema del selvaggio e dell'aggressività che sono parte della mia natura e della mia danza. Mi è piaciuto il lavoro a terra, molto denso, come se fossimo dei gatti.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Dipende dagli spettacoli. Ci sono volte in cui sto sdraiata sul pavimento e cerco di non fare nulla, come in una sorta di meditazione, altre in cui uso una ninna nanna per calmarmi. Altre ancora in cui mi muovo a caso nello spazio. Poi ci sono casi in cui bevo della grappa. Per questo spettacolo [*Salvaje ndr*] ho avuto bisogno di muovermi a caso sul palco per tenere il corpo dentro la dinamica e non iniziare con l'ansia di 'incriccarsi'.

Cosa c'è in casa tua che ricorda la danza?

In realtà non ho una casa, quindi è una domanda difficile per me! A casa dei miei genitori c'è un quadro che mi regalarono quando facevo danza da ragazzina. Ho sempre un portachiavi con la scarpetta, ma è più che altro la danza stessa che porto con me.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Fratellanza, intesa, distanza, conflitto, investimento (nel senso che investiamo gli uni sugli altri), incontro, scontro, follia, legame.

A cura di Miriam Gaudio

Cesare Benedetti

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome
Cesare Benedetti.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

Le mie capacità amministrative e l'abilità nell'utilizzo di Excel.

Chi è il tuo maestro?

A differenza di altri artisti non ho un unico maestro. L'influenza più significativa è stata quella di Yasmeen Godder, il cui linguaggio ha ispirato un senso estetico comune fra gli artisti di Fattoria Vittadini.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

iLove, perché è autobiografico.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Ogni tanto dormo, chiudo gli occhi per liberare la mente. Poi faccio stretching e ripercorro la coreografia nella mente.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

10 I poster degli spettacoli di Fattoria Vittadini e il libro *L'ABC del balletto*.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Famiglia, condivisione, contrasti, compromessi, *problem solving*, amore, forza di volontà, voglia di stare insieme, talento, entropia.

A cura di Daniela Di Carlo

Noemi Bresciani

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome

Vero o del personaggio? Noemi Bresciani.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

La lucidità e la creatività.

Chi è il tuo maestro?

Non so sceglierne uno. Chi mi ha iniziato a questo linguaggio è Luciana Melis, la fondatrice del corso di Teatro Danza in Paolo Grassi. Poi devo molto ad alcuni tra i coreografi che hanno collaborato con Fattoria Vittadini: Maya Weinberg, Matanicola (Nicola Mascia e Matan Zamir)

e Maya Carrol. In un contesto diverso dal collettivo, Marcela Serli, che è una regista-drammaturga-attrice con la quale lavoro dal 2010. Lei mi ha insegnato molto sulla presenza e sulla verità: come gestire verità e finzione in scena e come essere onesti e liberi nella creazione. Troppi maestri, forse?!

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

To this purpose only in quanto spettacolo. E poi *My true self*, non tanto per il risultato finale ma proprio per il percorso e per il lavoro che c'è dietro.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Dipende dagli spettacoli. Sto ferma immobile; cammino; controllo gli oggetti di scena. Cose tranquille.

Cosa c'è a casa tua che ti ricorda la danza?

Delle foto d'autore appese.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Sti cazzi, famiglia, follia, visione, gruppo, egotici, immagini, varietà, liquido, futuro.

A cura di Veronica Polverelli

Pieradolfo Ciulli

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome

Pieradolfo Ciulli.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

L'allegria.

Chi è il tuo maestro?

Per quanto riguarda la danza non ho avuto veri e propri maestri; ci sono stati vari idoli passeggeri, ma non ho mai incontrato veramente un maestro nel mio percorso. Il mio grande maestro di vita è stata mia nonna.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Quello che mi rappresenta di più è *Unraveled heroes*, perché il processo creativo fisico è quello che ho sentito più aderente al mio modo di muovermi e di intendere la danza. Invece quello di cui sono più orgoglioso è *To this purpose only*, perché mi sembra lo spettacolo più compiuto e interessante che siamo riusciti a fare insieme fin ora. È come se mi sentissi parte di qualcosa di grandioso, un grande progetto, anche agli occhi del pubblico.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Una doccia calda.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

Non c'è niente. Una tuta, ma è una cosa che potrebbe stare ovunque, non solo a casa mia.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Faticoso, entusiasmante, esperienza, famiglia, amore, odio, lavoro, Milano, partecipazione, viaggio.

A cura di Miriam Gaudio

Maura Di Vietri

C.I. – Coreografiche identità

Nome e Cognome

Maura Di Vietri

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

I miei occhi, il mio punto di vista, la mia testa dura e il mio cuore aperto. Sono il sud nel nord.

Chi è il tuo maestro?

Di punti di riferimento nel mio percorso artistico ne ho avuti diversi. Dagli insegnanti professionisti che mi hanno seguito durante i tre anni di studio in accademia ai vari coreografi con cui ho collaborato con la compagnia. Se proprio devo pensare al 'maestro' non posso non parlare della mia insegnante Luciana Melis. Mi ha accompagnata nel mondo del teatro-danza e dell'improvvisazione. Mi ha cambiato la vita. A lei devo tanto.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Il lavoro che mi rappresenta di più è in assoluto *To this purpose only*, del duo berlinese dei Matanicola. Spettacolo che ha avuto una tournée molto lunga e questo ha aiutato nel processo di consapevolezza, ma non solo: è stato un esperimento in cui i nostri materiali personali sono stati messi a disposizione di grandi occhi (quelli di Matan Zamir e Nicola Mascia) capaci di una 'bellezza' che ho condiviso, soprattutto per l'acuta osservazione dei dettagli.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Potrebbe far sorridere ma prima di salire sul palco mi chiudo in bagno. Doccia calda e silenzio. Aiuta a focalizzarmi.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

Da anni ho la passione di raccogliere immagini che mi colpiscono in qualche modo. Conservo tutto, cartoline di spettacoli, foto tratte da quotidiani, pezzi di carta.

La danza la trovo nelle piccole cose.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Sacrificio, creazione, famiglia, necessità, bellezza, urgenza, pensiero, acqua, crescita, strada.

A cura di Gianmarco Bizzarri

Riccardo Olivier

C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome

Riccardo Olivier.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

Rompo le palle.

Chi è il tuo maestro?

Ne devo dire assolutamente quattro. Maria Consagra mi ha trasmesso la voglia di leggere le cose e di dare dignità a ogni azione scenica. Enzo Cosimi mi ha dato esperienza e professionalità; avere a che fare con un artista del genere è stato come tuffarsi in un pozzo oscuro e magico. Sarah Parolin mi ha insegnato ad avere visioni, a credere nei progetti e a strutturare la speranza. Il paesaggio mi ha insegnato la pace e la tranquillità nell'attendere che le cose succedano.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

My true self, lo dice anche il titolo: ci fotografa molto bene, sia ciascuno di noi individualmente, sia noi come insieme.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Di solito scaldo i piedi, è una cosa che per me è molto importante fare.

Cosa c'è in casa tua che ricorda la danza?

Molti biglietti di spettacoli appesi alle pareti.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Sangue, cattiveria, rabbia, frustrazione, visione, sogno, cura, utopia, collettivo, lavoro.

A cura di Miriam Gaudio

Francesca Penzo C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome
Francesca Penzo.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

Il mio cuore.

Chi è il tuo maestro?

Credo innanzitutto che il maestro sia dentro di te, e non lo dico perché penso in modo superbo di essere un maestro, ma perché l'esperienza artistica, alla fine dei conti, è solo tua. Se dovessi cercarlo al di fuori di me, direi sicuramente Enzo Cosimi. Ho avuto la possibilità di lavorare con lui in una tournée di quattro anni, un'esperienza che mi ha dato moltissimo. Credo che sia un genio, quindi poter essere parte di un lavoro così lungo insieme a lui è stato davvero esaltante!

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Unraveled Heroes, un lavoro di Maya M. Carroll che Fattoria Vittadini ha realizzato due anni fa. Per me è stato molto importante come performer, sia per il lavoro personale sul corpo, sia per il rapporto tra la compagnia e la coreografa (lei è venuta qua in Italia e noi siamo andati a Berlino), sia perché ci siamo ritrovati di nuovo in sette in scena dopo anni che non lavoravamo più in così tanti. Credo che con il suo lavoro abbiamo fatto, in quanto gruppo che lavora insieme, un salto di qualità: è stato proprio sentire che si stava crescendo e che non eravamo più gli amici della compagnia, ma un gruppo professionista che aveva assunto ormai un suo livello di qualità.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Chiudo gli occhi e respiro.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

C'è un poster del *Der Fensterputzer* ("Il lava vetri") di Pina Baush che ho visto dal vivo a Bologna: è un lavoro che mi ha cambiato proprio la vita.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini ... in dieci parole.

Amore, desiderio, rigore, coraggio, sala danza, equilibrio, crescita, famiglia, passione.

A cura di Miriam Gaudio

Giulia Serantoni C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome
Giulia Serantoni.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

L'energia.

Chi è il tuo maestro?

Renate Graziadei. Anche se ora ci sono delle frizioni non posso non riconoscere che mi abbia dato tanto. È stata lei che mi ha fatto conoscere il mio corpo.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

My true self, perché è uno spettacolo dove ho seguito tutto il processo di creazione in prima persona. I nostri personaggi sono stati costruiti a partire da domande come: "Qual è il tuo desiderio più grande?". All'epoca avevo risposto "volare". È qui che nasce il mio ripetere le parole "little birds" durante la performance, il fatto che io salti così tanto, il fatto che tutti mi sollevino per aria, il mio scavalcare il muro della scenografia ... questo desiderio di prendere il volo è quello che mi rappresenta di più.

Cosa fai prima di salire sul palco?

Respiro.

Cosa c'è a casa tua che ricorda la danza?

Le palline da tennis doppie dentro a un calzino, che uso sempre per sciogliere i muscoli. È una cosa che puoi fare anche tu: prendi due palline da tennis, le infili dentro a un calzino, in modo da tenerle insieme, poi ti ci rotoli sopra e ti massaggi il corpo.

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini... in dieci parole.

Amore, rabbia, confusione, domande, risate, supporto, scherzi, alcool, riflessione, amicizia.

A cura di Miriam Gaudio

Vilma Trevisan C.I. – Coreografiche identità

Nome e cognome
Vilma Trevisan.

Cosa ti rende indispensabile per Fattoria Vittadini?

Esserci. Ognuno di noi è indispensabile.

Chi è il tuo maestro?

Non ti so rispondere.

Quale lavoro di Fattoria Vittadini ti rappresenta di più?

Ogni spettacolo è un mondo a sé. In *My true self* è esplicito un percorso personale, ma in ogni spettacolo c'è del mio.

Cosa fai prima di salire sul palco?

A seconda dello spettacolo ho le mie scaramanzie. Per *Salvaje*, ad esempio, ho una canzone che ascolto tutte le volte, già da quando abbiamo iniziato le prove.

Cosa c'è in casa tua che ricorda la danza?

Un sacco di cose: ci sono foto, oggetti, cose che mi hanno accompagnato, segni...

I primi dieci anni di Fattoria Vittadini...

È un onore poter festeggiare i nostri primi dieci anni.
È come un compleanno di famiglia.

A cura di Miriam Gaudio

16

17

.. passi a tre

Dialoghi tra i protagonisti appena scesi dal palco per centrare i temi caldi degli spettacoli in programma nella rassegna.

Vanitas

.. passi a tre

SILVIA. Cosa vi ha portati sul tema della morte?

JAQUES-ANDRÉ. L'idea è partita da un dialogo tra me e Francesca. Volevamo lavorare insieme e, in quel momento, eravamo entrambi vicini al tema per via di letture ed esperienze personali. Alcuni miei amici di famiglia erano malati di cancro in quel periodo, e avevo l'impressione che stessero facendo di tutto per lottare contro la morte piuttosto che confrontarsi realmente con la possibilità di morire. Quando poi se ne sono andati, è stato terribile: nulla era stato preparato, né per loro stessi né per i loro cari. Allo stesso tempo i cambiamenti climatici e le catastrofi naturali mi hanno fatto riflettere sulla possibilità che tutto, un giorno, potrebbe finire, anche se noi non lo vogliamo vedere.

FRANCESCA. Il *Bardo thodol*, libro tibetano dei morti, è stato il nostro spunto drammaturgico per avvicinare anche un pubblico generico al tema della morte. Si tratta delle parole che vengono recitate all'orecchio del defunto durante i 40 giorni successivi alla morte per accompagnarlo nel suo viaggio, cercando di aiutarlo a non reincarnarsi, o a reincarnarsi 'bene' facendosi strada verso un utero.

J. Quasi un tutorial. (*ridono*)

F. Jaques aveva già lavorato sul tema con il progetto *Vanité*, applicando la tecnica del micro-mapping su fiori secchi, attraverso il quale i fiori in qualche modo tornavano in vita. Abbiamo proprio lavorato su questo concetto estetico attraverso le

Silvia Baldo_ redattrice di *A critic mess!*
Francesca Penzo_ danzatrice e coreografa di *Vanitas*.
Jaques-André Dupont_ danzatore di *Vanitas* e artista new media.

18

Vanitas
concept di Francesca Penzo e Jacques-André Dupont
con Vilma Trevisan, Jacques-André Dupont, Francesca Penzo
visto il 13 novembre 2017_ Teatro Franco Parenti in occasione
di NEXT

proiezioni. Vogliamo rendere la morte esplicita, celebrativa, trattarla come parte della vita.

S. Ho avvertito nella performance una dimensione ciclica, quasi una metamorfosi che ritornava al punto di partenza, e le immagini create dal tuo corpo e da quello di Vilma Trevisan mi sono sembrate richiamare un'iconografia uterina.

F. Esatto, anche nella parte *visual* c'è questo rimando al mondo femminile, in grado di accompagnare l'inizio e la fine della vita.

S. Jacques, come ti sei rapportato a questo mondo femminile?

J. Benissimo, credo sia necessario rivalutare il potere femminile sul piano più profondo, non esclusivamente di parità sociale, ma in quell'aspetto archetipico legato alla generazione di cui la donna è capace. Mi sento totalmente incluso in questo lavoro: ho anche io una parte femminile e mi reputo femminista.

19 **F.** Qui Jacques ha ideato Ecate, l'intelligenza artificiale di cui si sente la voce, che descrive il processo biologico di rigenerazione, per cui il corpo morto si trasforma in un ambiente che può contenere nuova vita. Ecate è una figura che ci ha ispirati molto anche per la parte visiva: era chiamata "angelo fluorescente" della decomposizione. Ed è importante che la sua voce sia in qualche modo 'digitale'.

J. Chissà, forse in futuro saremo accompagnati nella morte da un robot.

S. Quasi un'intuizione alla *Black Mirror*.

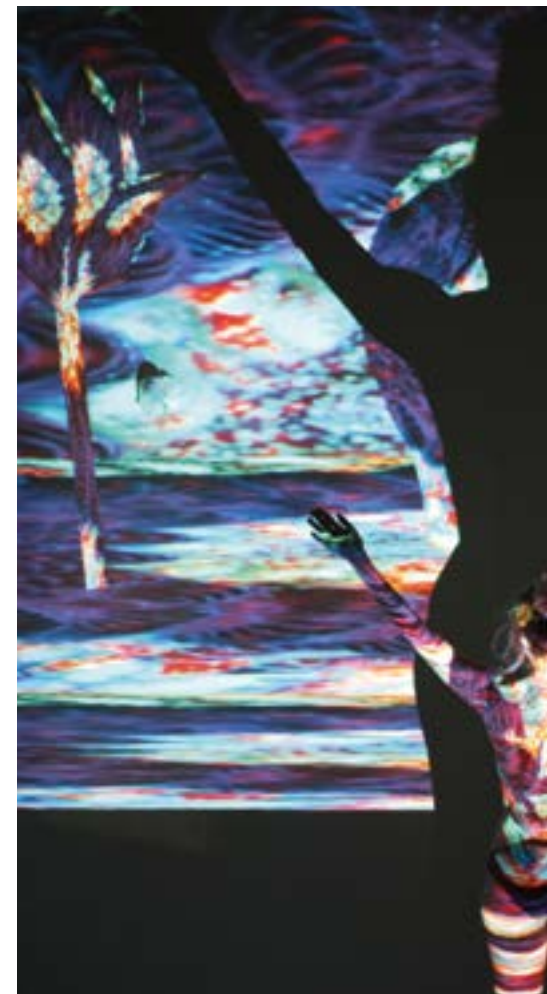
F. Infatti, ci dicono tutti che dobbiamo guardarlo. Per ora ci siamo ispirati al film *Her* di Spike Jonze.

S. Nella locandina dello spettacolo parlate delle pitture di *vanitas* secentesche e del *memento mori*, è questo il vostro aggancio alla cultura occidentale?

J. Il nostro *Vanitas* è di per sé un *memento mori*.

Il genere pittorico è stato il nostro punto di partenza per elaborare una nostra versione. La nostra cultura è dominata dal materialismo, ma è anche necessario avere la consapevolezza che un giorno moriremo. Ma non deve essere un evento lugubre, i colori indicano che questo evento può anche essere vissuto come una festa.

A cura di Silvia Baldo



My True Self. revisited

.. passi a tre



LIDIA. So che *My True Self* è stato il primo spettacolo di Fattoria Vittadini. Ora, a distanza di anni ci viene riproposto in versione 'revisited'.

Come è nato e cosa è cambiato rispetto ad allora?

MAYA. La prima volta ero stata invitata dalla compagnia per lavorare su una coreografia non mia: è così che ci siamo incontrati. Come coreografa ho una mia estetica, ma per questo spettacolo sono partita da esercizi di improvvisazione che venivano innanzitutto dai danzatori. Il mio intento era quello di 'provocare', non solo nel senso classico, ma anche con lo scopo di creare una coreografia imprevedibile. Questo ha richiesto molta improvvisazione, molto lavoro con i video e una grande raccolta di materiali di vario genere. Solo in un secondo momento ho iniziato a comporre gli elementi in un progetto unitario, secondo la mia visione. La struttura dello spettacolo, per sua stessa natura, cambiava continuamente già in fase di costruzione, ma quando la compagnia mi ha richiamata e mi ha chiesto di portare *My True Self* nella propria retrospettiva, ho capito quanto effettivamente fossimo distanti da quel primo momento e dovessimo renderlo in modo diverso. Ero sorpresa che avessero voluto riproporre questo progetto, ma dopo aver visto i video e aver incontrato i ragazzi di Fattoria Vittadini ho ricordato che c'era qualcosa di magico nella nostra unione e mi ci sono buttata. Lo spettacolo è 'revisited' perché tutto è cambiato e siamo cresciuti: io sono diversa, loro sono diversi, gli interrogativi che ci siamo posti sono più complesse. Abbiamo fatto nuove esperienze, conosciuto cose nuove. Sappiamo tenere una distanza maggiore. Il nuovo titolo può essere interpretato anche in modo ironico: cosa che nella prima versione, tanto più seria, non era concesso.

20

Lidia Melegoni, redattrice di *A critic mess!*
Annalisa Limardi, spettatrice di *My True Self. revisited.*
e danzatrice allieva della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi.
Maya Weinberg, coreografa di *My True Self. revisited.*

ANNALISA. Quello che mi ha colpita è il fatto che già nel primo spettacolo della compagnia emergesse una delle peculiarità di Fattoria Vittadini: in *My True Self* il gruppo funziona molto come collettivo. Ogni danzatore ha una sua individualità e soggettività, è forte a modo suo, e proprio per questo funziona anche nella totalità.

M. In effetti con loro viene naturale lavorare per far emergere le singolarità nel gruppo. Un'immagine semplice dello spettacolo che può riassumerne il DNA e al contempo descrivere l'essenza di Fattoria Vittadini, è quella dei post-it gialli appiccicati sulla parete bianca che facevano da sfondo alla performance: etichette diverse ammassate in un punto.

L. È stato semplice conciliare il DNA di Fattoria Vittadini con la tua visione?

M. Quando li ho incontrati ho pensato subito che il loro essere gruppo fosse una caratteristica molto forte e ben presente. Però credo che un gruppo di persone che fanno tutte la stessa cosa, alla lunga, possa annoiare. Io cerco qualcosa di diverso e, infatti, le caratteristiche individuali della compagnia rispondono perfettamente alla mia domanda, alla volontà di esplorare l'identità di ognuno.

A. In fondo lavorare in gruppo vuol sempre dire essere un organismo unico frutto di tante individualità. Questo è difficile perché richiede un grandissimo ascolto e una continua ricerca di equilibrio tra te e gli altri, ma allo stesso tempo è un lavoro dentro te stesso: è un bilanciamento tra interno ed esterno. Il gruppo implica la particolarità molto più di quanto siamo abituati a credere.

M. Vorrei aggiungere che il punto dello spettacolo, oltre all'essere se stessi con gli altri, è l'essere speciali nell'essere se stessi. Per un artista la questione si complica: esibirsi sul palco vuol dire creare un personaggio, cercare di essere qualcun altro nel proprio corpo. E allora ti chiedi quanto il tuo vero te stesso ti appartenga, quanto sia determinato dalla cultura, quanto tu possa cambiarlo, quanto gli

altri possano cambiarlo. Ho lavorato sull'idea della socialità e insieme della singolarità, ma ero interessata anche a una ricerca più astratta.

L. Nella parte iniziale dello spettacolo, ho percepito una gradualità nel lasciarsi completamente andare dei personaggi, forse proprio a causa dell'inibizione causata dalla scena. Mi sembrava ci fosse più meccanicità, meno umanità. Il gruppo cercava di muoversi unitariamente, ma qualcosa non funzionava. Nella seconda parte questo meccanismo imperfetto si è liberato dei suoi vincoli: lì sono esplose le performance individuali dei danzatori. Se all'inizio una voce fuori campo, fredda e meccanica, 'dettava' le caratteristiche di ognuno e diceva ciò che ciascuno era, è stato solo quando i danzatori hanno espresso con il corpo queste parole che mi è parso di vedere il loro vero sé.

M. Quella voce fuori campo di cui parli è una raccolta di testi, l'abbiamo resa meccanica perché volevamo fosse una sorta di manifesto. Doveva essere incisiva. I testi, nelle mie coreografie, hanno un senso che spesso è strettamente legato al contesto in cui vengono eseguiti. In questo caso sono stati effettivamente pronunciati dai danzatori durante il processo e hanno contribuito alla creazione del tutto. Io volevo, diversamente da quel che hai avvertito, che l'inizio dello spettacolo fosse il primo passo che desse il via alla performance conferendole una certa atmosfera sin da subito. Non ho pensato a calibrare la gradualità con cui ci si sarebbe immersi in questa atmosfera. È sempre interessante scoprire come luci, effetti, musiche e citazioni possano aggiungere significato a quel che ciascuno vede e rendere ogni interpretazione così particolare!

A. Infatti io ho avuto una percezione del tutto diversa. Mi è piaciuto molto l'inizio, soprattutto il fatto che i danzatori fossero già in scena prima che il pubblico si sedesse. Non ci stavano ancora dimostrando niente, si muovevano appena, ma erano sotto i nostri occhi all'unisono. Proprio perché facevano qualcosa insieme, li guardavi a uno a uno e capivi che c'era qualcosa di impercettibilmente diverso in ognuno, la posizione dei piedi, gli sguardi, le dita. Man mano che aspettavi

che tutti gli spettatori entrassero e si sedessero, avevi il tempo di fare come una sorta di 'scanner' a queste persone, che si presentavano a te come collettività, ma erano già singolarità. La cosa si è evoluta quando improvvisamente una delle danzatrici si è mossa in modo diverso e ha iniziato a emergere. Trovo che per tutto lo spettacolo si sia ripetuto, variato, questo primo movimento.

L. In *My True Self* è evidente la ricerca di un certo rapporto con lo spettatore, spesso come tentativo di provocazione. Il pubblico è cambiato rispetto alla prima volta che avete messo in scena lo spettacolo?

M. Poiché non sono italiana, non so dire precisamente che cosa sia cambiato qui. Ma io ho potuto acquisire una prospettiva molto ampia, continuando a occuparmi di danza in luoghi di volta in volta diversi. Ogni volta la prospettiva del pubblico è differente, ma per me è sempre importante creare una connessione, come un collegamento tra la finzione, la bolla conclusa in se stessa che è lo spettacolo, e la realtà, la vita che si svolge al di fuori di questa bolla. Ogni volta che si svolge una ricerca sulla singolarità, come abbiamo detto prima, c'è un parallelo tentativo di conversazione che si sviluppa in tutte le direzioni, anche verso il pubblico.

A. Nel finale dello spettacolo i danzatori si dirigono, in un respiro comune, verso l'angolo della parete, dove sono attaccati i post-it. Si dispongono in successione, legati uno con l'altro, ma tre di loro improvvisamente si staccano dagli altri. Mi chiedevo perché abbiano bisogno di questa separazione finale dopo la complicità che si era creata.

M. In realtà è semplicemente un finale possibile, un bel quadro con cui concludere il tutto. Non significa qualcosa in particolare. Penso che questo lavoro venga destrutturato e ricostruito continuamente sotto gli occhi del pubblico durante il suo svolgersi. Volevo mantenere questa caratteristica fino in fondo, perciò non ho concluso lo spettacolo in modo chiaro e pulito, ad esempio attaccando il telefono [il principale elemento scenografico dello spettacolo è un telefono a muro al centro della parete. Alla fine della performance, la cornetta del telefono, che era stata variamente utilizzata in precedenza, viene lasciata penzolare senza essere appesa, ndr]. Mi serviva qualcosa che continuasse a muoversi, che lasciasse aperto il finale: quei danzatori si stanno muovendo in direzione di una nuova ricerca.

22

A cura di Lidia Melegoni



Salvaje .. passi a tre

23

DANIELA. Stasera abbiamo assistito a una prima assoluta firmata da un coreografo di fama internazionale. Come avete conosciuto Daniel Abreu?

MATTIA. Abbiamo lanciato una *call for coreographer*, un bando rivolto a tutti i coreografi del mondo, in cui mettevamo in palio 15.000€ per la realizzazione di uno spettacolo per la nostra compagnia. Abbiamo ricevuto settantadue candidature e fra queste ne abbiamo individuate cinque particolarmente interessanti. A scegliere Daniel Abreu è stato un comitato selezionato da noi costituito da Marinella Guatterini, dai produttori dello spettacolo Gigi Cristoforetti per Torinodanza, Pier Giacomo Cirella per Arteven e il teatro comunale di Vicenza, Gilberto Santini per AMAT Marche. Così Daniel è venuto a Milano e ha incontrato Fattoria Vittadini.

D. *Salvaje* vede protagoniste soltanto tre danzatrici. Quali sono stati i motivi per cui Abreu ha scelto Noemi Bresciani, Chiara Ameglio e Vilma Trevisan fra i componenti della compagnia?

NOEMI. La selezione si è basata soprattutto sulla disponibilità dei singoli artisti. Inoltre il bando prevedeva un cachet adeguato a sostenere uno spettacolo per tre o al massimo quattro danzatori.

M. Avevamo bisogno di realizzare un prodotto rapido, che potesse circuitare anche all'estero e che non richiedesse eccessive risorse economiche.

D. Un cast che si forma a partire da esigenze logistiche, ma non per questo mal assortito: le tre

Salvaje
di Daniel Abreu
con Chiara Ameglio, Noemi Bresciani, Vilma Trevisan
visto il 9 ottobre 2017_Teatro Elfo Puccini nell'ambito
della rassegna MilanOltre

figure femminili sono diverse ma al tempo stesso armoniche e complementari.

M. Ci piaceva l'idea di tre protagoniste donne. Inizialmente si era ipotizzata la presenza di un ballerino, ma non è stato possibile realizzare questa idea per problemi logistici.

D. Il focus sull'istinto selvaggio dell'uomo ha avuto origine da una vostra esigenza?

N. No, è stata una scelta di Daniel Abreu che, come richiesto nel bando, si è candidato con una proposta di spettacolo.

D. In che modo *Salvaje* ha arricchito la vostra esperienza umana e professionale?

N. Questo spettacolo mi ha messo molto in difficoltà. Ci siamo trovate in alcune situazioni di improvvisazione al limite del sadismo, in cui era difficile scindere il reale dalla performance. Perciò è stato necessario affrontare un lungo processo di consapevolezza per imparare a usare il corpo come strumento, senza che diventasse vittima di tutto questo immaginario.

M. Questa esperienza ha regalato loro la possibilità di sperimentare una tecnica diversa da quella che di solito pratichiamo. Come osservatore esterno posso affermare che attraverso questo lavoro tutte e tre sono cresciute enormemente come danzatrici, perché hanno affinato strumenti che possedevano in forma grezza.

N. Daniel ci ha permesso di scoprire una serie di qualità di movimento alle quali non eravamo così vicine e di sviluppare una vera e propria "attitudine al movimento".

CHIARA. Per quanto mi riguarda ho scoperto una tecnica performativa completamente nuova. Quello che ti chiede questo spettacolo è danzare e basta, non pensare, liberare al massimo l'energia del corpo. Tutto ciò è diverso da quello che fac-

ciamo di solito con Fattoria Vittadini, in cui costruiamo in scena qualcosa di cui siamo coscienti. *Salvaje* è corpo in libertà. È stato liberatorio.

D. Avete esorcizzato l'essenza primitiva e animalesca dell'essere umano. Confrontarsi e relazionarsi con aspetti così intimi – e spesso repressi – della propria e altrui natura, come ha inciso sul vostro legame?

N. La tematica affrontata in *Salvaje* distanzia emotivamente, ma questo distacco non ci ha trasformate. Come ho già detto in passato, questo spettacolo ha avuto degli effetti positivi sul nostro legame perché ha creato una solida alleanza fra noi.

A cura di Daniela Di Carlo e Veronica Polverelli

Grip .. passi a tre

MIRIAM GAUDIO. Come è nato il progetto? Come l'avete costruito?

RICCARDO. *Grip* inizia con la volontà mia e di Alex di fare un lavoro insieme su noi stessi, in particolare sulla nostra differenza come persone. La cosa più evidente e significativa è che lui ha un ritmo lento e talvolta incantato, mentre io ho una voracità nei confronti del presente, una fretta incredibile. È da qui che viene l'idea del titolo. Nel gruppo di lavoro abbiamo coinvolto fin da subito Maddalena Oriani [set/costume designer ndr] e Alberto Sansone [videomaker ndr], ma il progetto si è concretizzato solo quando abbiamo ottenuto una prima residenza in un'isola scozzese sulla costa occidentale, dove andammo tutti e quattro a lavorare sul concept e sul video, che è stato girato a Tiree. Sapevamo che era rischioso andare su quest'isola nel periodo invernale – infatti a causa di una tempesta i voli di ritorno di Maddalena e Alberto furono rinviati di qualche giorno. Ma abbiamo rischiato comunque perché, a seguire, io e Alex saremmo andati ad Aberdeen, sull'altra costa scozzese, per una residenza a CityMooves con una restituzione che aveva già la forma che ha ora *Grip*: l'ingresso, il violino, il video, il racconto delle motociclette, l'*acrobalance*, la scultura finale. Quest'ultima idea ci venne perché eravamo nel periodo di Natale e pensammo di fare una scultura che ricordasse l'albero, e così è nata anche l'idea delle lucine presenti nello spettacolo. In seguito abbiamo avuto altre due residenze: una in Italia, a spazio DanzArte per C.L.A.P. Spettacolodlivo, e l'altra al famoso DanceBase di Edimburgo. Ma la versione finale dello spettacolo è arrivata grazie alle tre repliche con Zona K. Quest'ultima

Grip
di e con Riccardo Olivier e Alex McCabe
visto il 6 ottobre 2017_Case private / ZonaK Focus Urban

Miriam Gaudio_ redattrice di *A critic mess!*
Riccardo Olivier_ coreografo e danzatore di *Grip*.
Alex McCabe_ coreografo e danzatore di *Grip*.

residenza ci ha permesso anche di riconnetterci con Maddalena e Alberto, cosa che secondo me ha dato un'ulteriore quadratura al lavoro.

M. In che cosa?

ALEX. Fin dalla prima fase del progetto Alberto ha fatto il video, mentre Maddalena si è occupata dell'allestimento. Incontrarli di nuovo ci ha costretti a mettere dei punti, dei paletti, a stabilire il tutto in modo più chiaro e definitivo.

M. Nel video avete usato molte immagini che si collegano al tema del viaggio. Gli scarponi, la macchina, le goccioline che si allungano sul finestrino quando il veicolo è in movimento, il rumore dei motori. Mi ha fatto pensare a un'idea di frenesia, di rincorsa quotidiana, sia fisica sia mentale, come i pensieri che si rincorrono su tutto quello che uno ha da fare.

R. C'è questo e ci sono anche altri riferimenti. C'è un parallelismo tra il correre a cavallo di Samarcanda e la motocicletta, c'è un'esperienza personale legata alla morte, e soprattutto c'è l'idea di viaggio come metafora di quanto la famosa frase (un po' zen) "l'importante è il percorso" oggi sia spesso sostituita da "l'importante è la velocità". Siamo arrivati a queste metafore con un confronto artistico quotidiano tra noi due, perché se io sono la velocità, Alex è totalmente il contrario.

M. Magari è un'inferenza, ma non c'è un riferimento a Chagall? Mi è venuto in mente questo artista soprattutto per le posizioni di *acrobalance* in cui c'era sempre uno ancorato a terra e l'altro sollevato di peso, ma anche per l'utilizzo del violino.

A. Coscientemente non è stato cercato questo riferimento a Chagall, ma, adesso che me lo dici, sicuramente questa immagine mi resterà! Il mondo immaginario di Chagall mi parla in modo particolare perché mostra qualcosa che ho vissuto.

R. Io ho molto meno rapporto con Chagall rispetto ad Alex, ma anche a me dà un forte senso di sospensione di tempo, una 'bolla', per così dire. Se

ci penso, il *grip* è un concetto che è legato a tutto questo: è l'aderenza, però ha anche una definizione automobilistica. Le ruote si misurano a *grip*: quelle che hanno più *grip* mantengono aderenza al suolo, e questo permette al veicolo di andare più veloce. Ho fatto un incidente stradale una volta, a 40km all'ora con la neve. Ho semplicemente perso aderenza: era neve fresca, mi ha sorpreso. La sensazione è quasi un arrendersi, in quel momento non hai più niente da fare. Ho buttato una macchina, ma è stata un'esperienza interessantissima perché il tempo di slittamento fino alla collisione è stato lunghissimo, cioè la macchina ha fatto un lungo tragitto sospesa. Ho pronunciato "muoio", ma ho avuto tempo di ragionare su questa collisione, pensarla, dirla e vederla arrivare. Non è stato nulla di grave, ma mi ha fatto pensare che troppo spesso l'uomo tira, tira, tira e poi all'improvviso perde l'aderenza e c'è quel momento, che può durare tanto o poco, di sospensione. C'è chi ripensa alla propria vita, c'è chi si dice: "mi bastava andare 10 km/h in meno".

M. Ed è quello che rappresentavi con la mano a forma di omino che correva, prendeva il balzo per poi cadere?

R. Sì, diciamo che poi tutto questo discorso è diventato metaforico.

M. Come mai avete sentito la necessità di fare entrare e di far partecipare il pubblico a uno spettacolo così intimo?

R. Due cose. La prima è che io non sono da solo nel mio 'correre' e lui non è da solo nel suo 'non correre'. La seconda è che *Grip* è simile a quando torni a casa pieno di ansie che non riesci a spiegarti, entri in salotto, trovi i tuoi coinquilini e finisci a chiacchierare per un'ora. Magari non parli neanche di quello che ti stressa, ma crei quella bolla di bellezza e tranquillità e pace a cui ti aggrappi e dici: "Sai che c'è? Questi problemi sono relativi".

M. Quindi l'idea è di portare il pubblico in una condizione tale da ricreare questa dimensione familiare che descrivi...

R. Esatto, è un ricreare questa 'bolla di chiacchierata', non quella tra fratello e sorella o tra fidanzati, dove la relazione è a una sola mandata, ma a un livello di estraneità in cui è possibile un reale incontro, perché totalmente disinteressato e gratuito. In quel momento anche le poche barriere che ci sono si buttano giù, si mettono via i ferri di battaglia della giornata e si dice: "Prendiamoci questo momento insieme". Detto questo, noi non vogliamo risolvere problemi: *Grip* non è psicanalisi, ma è creare, senza dare un valore politico alla parola, cercare quella resistenza che dà un po' di bellezza. Tra i feedback che ho ricevuto, mi è stato detto che è mancato alla performance un momento di impatto scenico, ma secondo me l'obiettivo è proprio il contrario. È per questo che nell'ultima versione di *Grip* abbiamo semplificato molti elementi: nella 'bolla' non c'è bisogno del colpo di scena o del grande momento in cui viene rivelata la verità che ti svela il mondo.

M. Per quanto riguarda la spettacolarità, ho fatto fatica a capire il tono della performance. C'era come un gap tra momenti di puro spettacolo e momenti di contatto con il pubblico.

Mi viene in mente, ad esempio, la fase preliminare all'ingresso nel salotto, quando Alex ci ha detto di pensare a tutti i nostri impegni e stress quotidiani e di "respirare"... speravo fosse una cosa ironica!

A. Ma era ironica! E sappi che per un britannico è un grande complimento quando gli si dice di non aver capito se sia ironico o no (*ridono*). Sicuramente io mi sto prendendo in giro in quel momento. L'elemento sincero non è il fatto di dimenticare lo stress ma l'idea di svegliare col pensiero delle sensazioni, di catturare l'attenzione; è una preparazione drammaturgica, niente di spirituale, una preparazione anche fisica. Infatti prima chiedo al pubblico di riscaldare le mani, di appoggiarle alla parete, di aggrapparsi con le dita, di riprodurre un impatto. Quando dico invece di respirare e lasciar scivolare via tutte le cose da fare in realtà è per ricordarvi di tutte le cose che avete da fare; è un momento molto autoironico, ma forse è stato un po' troppo sottile.



M. Anche sulla parte finale ho avuto perplessità. Sul cartellone delle “cose da fare” che il pubblico ha riempito di scritte, ho incluso tutte cose a cui tengo, perché anche gli impegni stressanti fanno parte della mia vita; ricordo, ad esempio, di aver scritto “curare la nonna”. Per questo il momento dello strappo del cartellone è stato un brutto colpo, e mi sono chiesta se l’unico modo di curarci dallo stress sia l’eliminazione, il rifiuto.

A. È una questione di età! (*ridono*)

R. Io farei un passettino indietro. Quello dello stracciare, anche se è una delle interpretazioni di quell’azione, non è l’unica risposta, e non è neanche la nostra risposta. Per esempio ci sono alcuni rituali in cui per esprimere un desiderio lo scrivi su un bigliettino che viene bruciato; questo non fa scomparire il desiderio, anzi lo fa avverare! Quindi non è una brutalità nei confronti di quello che hai scritto, ma è semplicemente un’azione che può essere *vox media*.

28 Tutto dipende dal significato che dai a quel gesto, dall’energia che metti nel compierlo. E poi, in realtà, il cartellone viene preso in mano da tutti, ed è il pubblico che decide di strapparlo e, anche se sappiamo che l’azione porta naturalmente lì, c’è comunque una scelta.

A. Io ho avuto una sensazione molto simile a Miriam, questa volta. Avevo scritto “chiamare la mamma” e dopo la distruzione del cartellone mi è rimasto proprio quel pezzettino in mano, e mi è sembrato che ci fosse una poeticità in questo. Cosa devo fare prima che sia troppo tardi? Se distruggo tutto cosa davvero rimane?

M. A un certo punto della performance prendete la parola e raccontate esperienze sul tema di lasciare la propria casa. Sono le vostre storie personali? Mi ha interessato l’emergere, in tutta lo spettacolo, di due tensioni opposte entrambe vere e fondate: una che ci spinge fuori e una che ci spinge a stare. In questa situazione si rimane comunque insoddisfatti e irrisolti.

A. Nel mondo immaginario dello spettacolo ab-

biamo sentito questa voglia di mettere una luce sulla divergenza tra vita di campagna e vita di città, che è tradizionale ma per noi è anche molto legata ai giorni nostri. Da una parte c’è il prendere il volo e abbandonare il nido, dall’altra il rimanere nella casa dove sei cresciuto. È per questo che lo spazio che abbiamo scelto per la performance è una casa privata... tra l’altro, l’appartamento di Riccardo (*ridono*). C’è una tematica del dentro e del fuori, della casa e della città, e il modo più adatto per sollevare questo tema e metterlo in scena ci è sembrato il raccontare da dove veniamo.

R. A un certo punto abbiamo pensato di togliere il testo ma poi abbiamo deciso di tenerlo perché ci serviva quella ricchezza: sia Alex che racconta di andare a Mosca sia io che abbandono la mia bellissima campagna per andare a Milano. Quei due piccoli racconti lasciano nello spettatore dei semi semplici, ma che hanno moltissima vita. Questa è la prima funzione del testo: non viene proposta una soluzione, le nostre vite rimangono irrisolte e insoddisfatte.

A. La soddisfazione è ad esempio in momenti come questa intervista/chiacchierata. Siamo qui a condividere qualcosa, in questa casa, a bere un aperitivo, a fare un ‘rituale sociale’. È già qualcosa, non è la risposta, ma è qualcosa che è dentro lo spettacolo. Forse non c’è una risposta alla domanda che ti è venuta in mente, ma c’è la domanda: questo è il momento di sospensione che *Grip* voleva esattamente ricreare.

A cura di Miriam Gaudio



To this purpose only

.. passi a tre

ELISABETTA. Abbiamo assistito a uno spettacolo ricco e intenso, capace di stimolare diverse riflessioni. Qual è stata la genesi del percorso artistico che ha portato a questo prodotto?

CESARE. Noi di Fattoria Vittadini abbiamo incontrato i Matanicola – i due coreografi che hanno realizzato questo lavoro – per la prima volta a Berlino, nell’occasione del workshop “A Learning Process”, al quale alcuni di noi avevano preso parte.

MATAN. A proposito, come eravate venuti a conoscenza del laboratorio?

C. Ci è stato detto che eravate persone interessanti da conoscere, non ci siamo fatti scappare l’occasione. Durante il workshop infatti abbiamo subito percepito una connessione, un legame che ci ha spinti a invitare il duo a tenere lo stesso laboratorio a Milano. Chiamammo questo workshop “Intervention 1”.

M. Era tra 2011 e il 2012, giusto?

C. Esatto. Da quel momento abbiamo deciso di portare avanti insieme il processo di ricerca nato durante questi laboratori, seguendo sempre lo stesso schema: a partire da improvvisazioni siamo arrivati a costruire delle pièce specifiche per ogni festival a cui abbiamo partecipato, da Milano fino a Bordeaux.

To this purpose only
di Nicola Mascia, Matan Zamir – Matanicola
con Mattia Agatiello, Chiara Ameglio, Cesare Benedetti,
Noemi Bresciani, Pieradolfo Ciulli, Maura Di Vietri
visto il 5 ottobre 2017. Teatro Elfo Puccini nell’ambito
della rassegna MilanOltre

E. L'idea di parlare dell'Italia di chi è stata? Di Fattoria Vittadini o dei Matanicola?

M. Io sono israeliano e nel 2010 ho realizzato uno spettacolo su Israele. Da questo punto di partenza io e Nicola – l'altro componente dei Matanicola – abbiamo deciso di tracciare intorno all'Italia una cornice simile. Nell'incontro con Fattoria Vittadini ho visto la possibilità di portare a compimento questa intuizione.

E. I cliché che avete deciso di portare in scena sono frutto della tua esperienza personale oppure sono idee che provengono dall'immaginario comunemente diffuso sull'Italia?

M. È un insieme di entrambe le cose. Durante il workshop ho raccolto le idee e le proposte di Fattoria Vittadini, dando vita a un sistema di creazione fluido.

E. Una domanda per Cesare. Com'è stato per te, in quanto italiano, danzare sulle note dei preconcetti standardizzati che caratterizzano il nostro paese?

C. In realtà il lavoro non è nato dalla volontà di rappresentare dei cliché. Attraverso la connessione creatasi tra di noi e grazie all'uso di oggetti rappresentativi del nostro Paese, il prodotto di questo percorso è venuto delineandosi in modo spontaneo. Credo che trovarsi all'interno di uno stereotipo sia una buona prospettiva per cercare di comprendere a pieno il senso dell'esperienza. Tutto ciò permette di avere un doppio punto di vista, sia esterno che interno, capace di mostrare la ricchezza del modo di percepire l'Italia.

E. Il vostro reciproco cercarvi prosegue ormai da diversi anni. Che cosa vi unisce?

M. Dal momento in cui ci siamo incontrati abbiamo sentito subito una consonanza che si è rafforzata quando sono venute a conoscenza della storia della compagnia, di come un gruppo di giovani danzatori, a partire dagli anni della scuola, abbia deciso di dare vita a un collettivo artistico.



E. Questo legame è veramente interessante. Lo spettacolo a cui abbiamo appena assistito si divide in tre quadri. Potete chiarirmi il significato dell'ultimo, che dà l'impressione di avere un impianto metafisico?

M. L'intenzione dell'ultimo atto è quella di mostrare il *clash*, la contraddizione che caratterizza l'Italia. Il riferimento al mondo della Chiesa è chiaro e allo stesso tempo era pressante il bisogno di porre luce sul lato opposto a esso, anche in riferimento ai contenuti veicolati dalla televisione. L'urgenza di porre in scena questo contrasto – rappresentato, da un lato, dalla leggera danza maschile e dall'altro dalla grottesca presenza delle danzatrici – vuole anche rivendicare l'importanza dei diritti femminili.

C. Esatto. Il nostro Paese ha sempre vissuto di questa opposizione che va a sfociare in una vera e propria contraddizione. La sacralità si scontra con la promiscuità e la volgarità, creando le due facce di una stessa medaglia. Ciò tuttavia non vuol dire necessariamente che un aspetto rappresenti il bene e uno il male. Ognuno può sentirsi rappresentato da entrambi questi lati: puoi aspirare al cielo e precipitare all'inferno allo stesso momento, come in un sogno senza tempo. L'idea è che, a conclusione di questa parte, l'intero spettacolo potrebbe avere di nuovo inizio, a partire proprio dal primo atto, che vuole riprodurre, attraverso i nostri corpi nudi, la potenza artistica della statuaria greco-romana.

M. Sì, è come se si chiudesse un cerchio.

E. Quale reazione vi aspettate dal pubblico? La vostra intenzione è quella di creare una sorta di shock?

M. No, quello che piuttosto cerchiamo di fare è di creare esperienze: non una, ma diverse nello stesso contesto, dando vita a differenti dialoghi con il pubblico. Quest'ultimo non si deve per forza riconoscere con quanto viene rappresentato. Ogni atto è capace di creare un tipo di relazione diverso.

E. Matan, per quale motivo hai deciso di utilizzare *A Zacinto*, quasi fosse una colonna sonora della terza parte dello spettacolo?

M. La scelta non è stata motivata da una volontà precisa, ho piuttosto apprezzato molto il suono prodotto da questo componimento. Simile alla canzone di Mina all'interno del secondo atto.

E. Qual è il momento dello spettacolo che senti più rappresentativo della tua personale esperienza italiana?

M. Questo lavoro si compone come un trittico: le differenti parti vanno a costruire un insieme coeso dal quale mi sento rappresentato.

C. Danzare in questo spettacolo è stata una bellissima esperienza. Tra l'altro è il primo lavoro in cui danziamo completamente nudi. È stato bello vedere come non fossimo colti da nessuna forma di imbarazzo, anzi, durante questo momento dello spettacolo ci capita di avvertire precisamente quello del pubblico. L'intento è quello di esibire una nudità estetica, senza alcuna volontà di provocazione.

M. Esatto. Il mio obiettivo è quello di evocare l'idea di bellezza, come nei bassorilievi caratteristici dell'arte antica. L'esordio dello spettacolo vede i danzatori vestiti di verde, bianco e rosso, i colori della bandiera italiana. Il successivo spogliarsi e mostrarsi apertamente al pubblico vuole creare un preciso sistema di comunicazione, come a dire: "eccoci, siamo noi".

A cura di Elisabetta Cantone,
Daniela Di Carlo e Vanja Vasiljević

Fragile

.. passi a tre

GIANMARCO. Da cosa nasce la ricchezza di cui abbiamo visto un assaggio questa sera? Tra l'altro, vedo che siete tante: lavorate tutte insieme?

DESIRÉE . Sì, siamo tre fotografe, una drammaturga e quattro danzatrici: otto totali, un collettivo femminile. E proveniamo da paesi diversi. Milano, Bergamo, Bari... poi ognuno ha i propri lavori, il proprio mestiere parallelo.

NOEMI. Abbiamo costituito questo collettivo non tanto con l'idea di creare un'ulteriore compagnia o istituzione, ma come se fosse un territorio di gioco. Dal mio incontro con Desirée e con Carola Ducoli, soprattutto, è nata l'esigenza di trovare un luogo astratto – materialmente è sempre molto difficile trovarlo – in cui concederci di indagare il dialogo multidisciplinare tra fotografia, danza, corpo e performance: in ultimo è arrivata anche la parola, con Irene Petra. Non siamo una realtà istituzionale. Quando abbiamo tempo e modo, ci incontriamo, giochiamo: se si produce si produce, senno' fa niente. È un'idea fricchettona forse...

D. O forse 'liquida', no?

N. Sì, senza la volontà di produrre per forza qualcosa. Rimaniamo nel gioco, non c'è l'ansia del risultato a tutti i costi. Poi, certo, l'occasione permette di fare le cose: un incentivo anche piccolo, economico e di visibilità, che muove a produrre.

D. O comunque a creare cose nuove e a rimanere in continuo sviluppo. Non è detto che tra un anno possa esserci un videomaker e una contorsionista, o un musicista, nel nostro gruppo. La proposta che

Gianmarco Bizzari_ redattore di *A critic mess!*
Noemi Bresciani_ coreografa e performer di *Fragile*.
Desirée Sacchiero_ fotografa del collettivo *Fragile Artists*.

32

abbiamo fatto la settimana scorsa, all'inaugurazione della mostra *Fragile Artists*, è stata proprio questa: chiamare una musicista – un'altra donna – che non ci conosceva e che noi non conoscevamo molto bene, ed è stato uno scambio interessante, anche a livello performativo. O anche Nicolò, che ha curato l'illustrazione, è stato coinvolto perché gli interessava il progetto. O anche tu, se mi dici che hai voglia di scrivere un articolo su *Fragile Artists*...

G. È molto interessante quest'idea di contaminazione: come entra in gioco nello spettacolo che abbiamo visto? Nel momento della tua performance, qual era la necessità della fotografia? Il corpo non bastava?

N. La fotografia e, in particolare, il momento dello *shooting*, è stato fatto per necessità, perché l'ente che ti ospita chiede sempre delle foto in anticipo. Ho bussato alla porticina di Desirée, che già conoscevo, e le ho detto: "facciamo delle foto finte, sul terrazzo, con l'anguria?"

D. E io: "Sì!!!" (*ridono*)

N. Quel momento di *shooting*, per me, è stato molto arricchente in termini di senso. Il fatto che lei mi mettesse in determinate pose, anche per un tempo prolungato, scatenava inevitabilmente in me un immaginario, dei pensieri, delle azioni necessarie. E questa esperienza è stata utile nella creazione e nel montaggio delle azioni dello spettacolo. Poi abbiamo approfondito ulteriormente la contaminazione: l'installazione di manifesti è diventata una sorta di abitazione, un luogo per lo spettacolo. Per il resto, la performance è molto aperta: ho un ventaglio di azioni possibili e, in base a dove sono e a cosa succede, mi tengo aperta la possibilità di fare determinate cose. Ultimamente, siccome ci sono tante foto con la mia immagine, mi viene proprio il desiderio di dire: "ma a chi servono queste immagini?". E, spesso, le distruggo.

G. Quindi non hai un percorso prestabilito?

N. No, è una 'pesca'. C'è una struttura di base e poi è come se pescassi.

D. È molto duttile.

N. Sì, però la gamma di azioni è determinata. Ad esempio, non mi metterò mai a parlare, certe cose questo personaggio non le farà mai. Questa sera, in particolare, ho fatto un po' la romantica e per l'occasione [*l'inaugurazione della rassegna It's a little bit messy ndr*] ho riprodotto anche alcune immagini, alcuni passi degli spettacoli di Vittadini. Ma è soprattutto la fotografia, in *Fragile*, il mio punto di partenza per costruire il concatenarsi dei gesti: anche quando penso di fare un'azione, la concepisco come immagine fotografica e cerco di partire da quel luogo lì, per poi abitarlo.

G. Hai parlato di improvvisazione e di un ventaglio di azioni tra cui scegliere. In questa performance, però, hai disegnato anche un percorso evolutivo preciso. Quindi c'è una struttura che rispetti?

N. C'è una struttura 'emotiva' fissa, che parte dall'irriverenza e arriva alla resa. Lo sviluppo di questa struttura dipende però sempre anche dal pubblico e dal contesto. Quello di oggi era un luogo teatrale e per me è stato molto strano: nutrirsi della verità, del qui e ora, con un pubblico seduto e che ti guarda, è molto più difficile che per strada, dove il pubblico si concede di non essere necessariamente attento. Qui è una sorta di arena: è per questo che, a un certo punto, mi sono bendata, per l'imbarazzo...

D. Lo facciamo anche noi, con la macchina fotografica: tendiamo a nasconderci dietro la macchina, al contrario delle attrici che – almeno in teoria – sono più spavalde e si mostrano in tutta la loro espressività. Questo è già un bel contrasto: coprirsi e scoprirsi, fino a scambiarsi i ruoli, perché poi siamo diventate 'attrici' anche noi. Con lo svilupparsi del progetto, ho avuto l'impressione che anche noi cominciasimo a dare il tempo ai movimenti. L'improvvisazione funziona con una grossa sinergia ed empatia, perché la comunicazione non avviene verbalmente – cosa di cui non sarei capace. Noemi sfrutta la mia immagine fotografica, io sfrutto il suo tempo e le do anche i miei tempi.

N. Infatti, in alcune performance, le fotografe diventano performer attive. In un lavoro che abbiamo fatto, dove ci sono due danzatrici-scenografe, nel finale 'collezionavamo' il pubblico al muro, come in una foto di gruppo. Le fotografe, dando il tempo con gli scatti, si posizionavano come soldati a fucilare – giocando un po' sul doppio significato del termine "shoot" – e le danzatrici 'morivano'. A Brescia è 'morto' anche qualcuno del pubblico, ne abbiamo ancora le foto.

D. È interessante, per una fotografa, l'idea di avere un tempo scandito per lo scatto. Poi si è aggiunta anche la scrittura...

N. Sì, è tutto in divenire: ogni creazione parte da un percorso diverso. *Fragile* è partito da un'idea performativa, per poi inglobare la fotografia per arricchirsi. *Nowhere*, invece, è partito da alcune interviste, che si sono trasformate in personaggi scritti, che le drammaturghe hanno poi consegnato alle fotografe con la richiesta di farne ritratti utilizzando le performer: da quei ritratti, poi, siamo partite a costruire la coreografia.

34 Ma per capire la contaminazione basta pensare che qui, in sala, c'è qualcuno che mi riprende: se me ne accorgo, il mio corpo come cambia? Cambia la mia attitudine? Se le voglio mostrare qualcosa, lei capisce? Sono domande legate sia ai linguaggi, sia poi, necessariamente, all'identità. Il ritrarsi, che è un po' il tema ricorrente dei nostri lavori, provoca proprio quella domanda: l'identità di cos'è fatta? Immagini, esperienza, niente? Esiste? A cosa serve?

G. Mi sembra di capire che questa collaborazione tra arti diverse abbia fortemente a che fare con il nucleo di significato di questo spettacolo, *Fragile*: un invito a divenire tutti attori, a mostrare il lato più 'fragile' della propria arte,

a ribaltare l'obiettivo. Ho un'ultima domanda per Noemi. Nello spettacolo, ti sei concentrata su una tua personale fragilità, arrivando a toccare un tema – il desiderio di maternità – che è strettamente tuo: anche se contemporaneamente parli di lavoro collettivo e di gioco. Quale ritieni che sia il valore nel mettere in comune questo tuo desiderio?

N. Non è vero che i desideri non vanno detti. Dirli e condividerli, innanzitutto, è più appagante, ritrovandosi negli altri, che magari poi hanno lo stesso desiderio. Io credo semplicemente che il mio desiderio sia molto comune e quindi, in qualche modo, riconoscere questo desiderio, dargli una forma e condividerlo... Essere autoreferenziali, in qualche modo, indebolisce o rimpicciolisce. Ti allontana dalle persone a cui stai raccontando. Invece, arricchirsi dei punti di vista altrui può rendere collettiva anche un'esperienza individuale e personale. E così, a partire da una necessità intima, si può arrivare a raccontare qualcosa che riguarda tutti.

G. Mi stupisce sempre come l'identità non si comprenda mai chiudendosi in se stessi, ma aprendosi a qualcosa di totalmente diverso. E questo discorso si ricollega alla questione del collettivo...

N. Sì! E questo ti fa scoprire pezzi della tua identità che magari non conoscevi. Io credo che la mia identità sia fatta degli incontri con gli altri, dei riflessi. Resta da capire, però, qual è la struttura che tiene insieme tutti questi pezzi. E poi non sono capace di lavorare da sola... Forse è più semplice, richiede meno tempo, ma è più bello lavorare insieme, altrimenti vado a vivere su un eremo... (*ridono*)

A cura di Gianmarco Bizzarri e Miriam Gaudio

iLove .. passi a tre

NICOLA. *iLove* è nato mentre eravate una coppia e racconta la vostra relazione; la rottura e l'evoluzione dei vostri rapporti come ha interagito con la performance? Com'è parlarlo in giro oggi?

RICCARDO. In un certo senso io e Cesare siamo ancora una coppia: lavoriamo insieme, litighiamo... molto di quello che è in scena è ancora vivo. Tutte le volte che facciamo lo spettacolo fra me e lui si crea tensione: Cesare non mi sopporta.

N. Confermi?

CESARE. Certo! Il pezzo è cominciato per caso: ci hanno commissionato un pezzo di 20 minuti per un festival a Brescia. Avevamo appena finito la Paolo Grassi e non avevamo mai lavorato insieme. Ci siamo detti "facciamolo su di noi, su quello che siamo ora: una coppia" e "perché non un pezzo pop: un pezzo d'amore". Ci siamo ispirati alla dinamica del teatro-canzone, in cui chi è in scena canta quello che gli sta succedendo. Abbiamo preso delle canzoni che raccontassero con le loro parole gli avvenimenti in scena, mentre noi con la danza ne raccontavamo l'aspetto interiore.

R. In realtà abbiamo usato la playlist di viaggio che ascoltavamo in macchina andando in tournée.

C. È proprio da lì che abbiamo dato il nome allo spettacolo: io avevo un iPod che si chiamava *iLove*.

R. Era una persona molto tenera un tempo.

C. No, è che amavo la tecnologia più delle persone! Abbiamo provato con le canzoni della

iLove
di e con Cesare Benedetti e Riccardo Olivier.
Visto il 26 ottobre 2017_Teatro Filodrammatici in occasione del festival *Iecite/visioni*.



playlist. Alcune sono state utili soltanto per le prove, altre le abbiamo tenute e sono diventate la colonna sonora della performance. Dopo il festival, avremmo voluto svilupparlo oltre i 20 minuti, solo che a quel punto non eravamo più una coppia; così abbiamo costruito la seconda parte, che racconta la separazione. È stata un'impresa catartica, perché abbiamo avuto la fortuna di poter portare la nostra esperienza fuori da noi, condividerla e osservarla con un sano distacco. Continuare a lavorarci dopo anni è interessante: oggi che siamo più lontani da quelle emozioni e dai movimenti che ne sono scaturiti abbiamo potuto concentrarci sui dettagli scenici, sulla 'confezione' dello spettacolo.

R. Sì, gli anni ci hanno aiutato a cristallizzarlo e a renderlo più fruibile. Le luci ad esempio sono nate nel corso delle repliche. Per una rappresentazione in una palestra a Bastardo, in Umbria, abbiamo inserito in una scena dei fari di taglio che proiettavano sulle pareti le ombre di due giganti fra le spalliere: l'effetto era mozzafiato, ed è entrato a far parte della struttura del pezzo. In altre sequenze le nostre ombre si sdoppiano in più coppie che danzano attorno a noi. In questo modo appariamo una coppia normale fra tante.

MARIO. La semplicità con cui raccontate una storia d'amore che potrebbe essere quella di ognuno di noi è l'elemento che più mi ha conquistato.

C. La performance ha più di sessanta date alle spalle, che per noi e per la danza è una rarità. L'abbiamo portato in Russia, nelle campagne francesi, al Fringe di Edimburgo, appunto in Umbria. Ha avuto modo di incontrare tutti i tipi di pubblico: non ha nessun gradino di fruibilità. Non è un pezzo da festival, che porti avanti un discorso formale, linguaggi nuovi e di avanguardia: semplicemente volevamo raccontare una storia d'amore. Abbiamo cercato di incontrare un pubblico che tendenzialmente resta escluso dai lavori che facciamo con Fattoria Vittadini, e che forse si sente inadatto alla danza in generale, perché pensa di non poterla 'capire'.

R. Secondo noi uno dei punti deboli della danza è che è elitaria è autoreferenziale, ma non per scelta: è raramente inserita nei cartelloni dei teatri e rimane inchiodata sempre agli stessi circuiti, incontra sempre lo stesso pubblico, che spesso fa danza a sua volta o è comunque composto da addetti ai lavori. È un circolo vizioso.

N. Dunque non dev'essere un caso se lo spettacolo è accolto in un festival come *lecite/visioni*, tradizionalmente dedicato alla prosa. Come ci è arrivato?

M. La storia del nostro incontro è travagliata.



Riccardo mi contattò fin dalla nostra seconda edizione perché era convinto che questo pezzo fosse adatto alla rassegna. Io guardai il video della performance, la trovai molto interessante, ma nutrivo dei dubbi proprio perché il festival era pensato per la drammaturgia, e perché io conoscevo la danza soltanto da spettatore e non da giornalista e critico.

R. Sì, capitai qui per sbaglio e mi appassionai, vidi quasi tutti gli spettacoli e tornai gli anni succes-

sivi. Mario – bisogna dirlo, con gentilezza rara nel mondo dello spettacolo – ha sempre resistito ai miei assalti. Quest'anno, in occasione della personale di Fattoria Vittadini, sono tornato alla carica e lui ha finalmente ceduto! Ne è nato un bellissimo incontro.

M. Quest'anno è stata un'edizione di svolta per noi, ci siamo aperti agli autori stranieri, e, con *iLove*, alla danza. Riccardo aveva ragione: lo spettacolo non solo era adatto al festival, ma si è rivelato un fondamentale stimolo di crescita. La semplicità del linguaggio che porta in scena, la fruibilità

rimasti rapiti dalla sua forza simbolica: sembrava un cuore (l'organo), e se lo sbucci ti porta a una tenera intimità, come noi in scena ci togliamo i vestiti quotidiani e sotto abbiamo le tutine un po' finocchie, e poi ancora la pelle nuda.

C. E se lo mordi: diventa la mela di Adamo ed Eva – ma in versione "Adamo e Peter": il nostro frutto del peccato.

M. Il momento al culmine del processo di seduzione in cui mordete fragorosamente il finocchio accanto al microfono è molto suggestivo: riuscite a essere scoperti e seducenti senza essere volgari.

R. In realtà lo spettacolo, come tutto il pop, è disseminato di allusioni volgarotte: la regola del genere è che puoi dire tutto purché sia sempre fatto con leggerezza e con una certa frivolezza.

C. Proprio come Madonna in *Like a Virgin*. Anche quando prendiamo gli applausi ed esibiamo la nostra felicità con un balletto gaio e Jovanotti in sottofondo ci stiamo crogiolando nel pop: è un omaggio al genere, ma anche un modo per affrontare un'esperienza intensa per noi e probabilmente anche per il pubblico senza pesantezza e sempre con autoironia.

A cura di Nicola Fogazzi

Bastarda

.. passi a tre

VERONICA. Com'è nato lo spettacolo?

IRENE. Questo spettacolo ha avuto una gestazione lunga e molto frastagliata. È nato due anni e mezzo fa da un primo lavoro di Noemi e Desirée: è stata lei a creare l'opera che vedete in scena [*Il mantello di cozze, ndr*], mentre Noemi ha cominciato a dare vita a questa "seconda pelle". Dal loro percorso è nato un primo spettacolo che si chiamava *Ne Bouge pas*, con una residenza a teatro Acropolis e a Campsirago, dove è stato rappresentato. Trattava il tema dell'attesa amorosa. Dopo questo primo studio, ci siamo conosciute. Mi hanno chiesto di guardare il video e di dire cosa si potesse tirare fuori da un lavoro che sentivano ancora incompleto. Nel momento in cui ho visto 'la pelle' di Desirée, aperta su un prato, a casa sua, nell'agosto del 2016, mi è subito venuta in mente la Pangea, l'unione delle terre emerse.

V. Un richiamo visivo?

I. Esatto. Quello che ho pensato è stato il tema dello straniero, o del mostro, o dell'ibrido. Noemi e Desirée hanno accolto questi fuochi che ardevano nella mia testa, e da lì abbiamo cominciato un altro studio (andato in scena a Teatro Invito) che portava già il titolo che ha ora lo spettacolo. E, dopo la residenza a Manifattura K di questo mese, è nato *Bastarda* come prima ufficiale. Quello che avete visto è appena nato! In questo tempo il mio fuoco non ha mai smesso di muoversi: ho capito che volevo trattare le tematiche che avevo scelto da

Veronica Polverelli, redattrice di *A critic mess!*
Irene Petra Zani, concept e drammaturgia di *Bastarda*.
Giacomo Cella, paesaggio sonoro di *Bastarda*.

38

Bastarda
di Fragile Artists in collaborazione con Fattoria Vittadini
concept e drammaturgia Irene Petra Zani
regia, coreografia e interpretazione Noemi Bresciani
aiuto regia Desirée Sacchiero e Irene Petra Zani

ideazione e creazione dell'opera *PELLE* Desirée Sacchiero
paesaggio sonoro Giacomo Cella e Desirée Sacchiero
visto il 14 dicembre 2017. Teatro i

un altro punto di vista. Il personaggio in scena è la terra, intesa anche come vita e quindi come sviluppo e formazione della vita che non ha confini: dalla continua mescolanza tra gli uomini fino all'uomo come animale ibrido. Volevamo far passare questo continuo percorso dell'evoluzione della specie e di conseguenza dell'individuo, non solo a livello scientifico, ma anche sociale e antropologico.

V. Da qui si spiega la scelta del titolo! Da dove nasce e come si inserisce in questo percorso la partitura musicale e sonora?

GIACOMO. Sono amico da molti anni di Noemi e di Desirée ed ero andato a vedere lo spettacolo di *Nebushpa* che mi era piaciuto molto, soprattutto per l'idea del mantello di cozze... Sarebbe potuta finire lì, se non fosse che io per lavoro faccio musica e sound design, in genere per le pubblicità. Non avevo mai lavorato per il teatro e non posso certo definirmi un esperto della scena. Ma, con grande piacere, in occasione del debutto dello studio di *Bastarda* sono state utilizzate alcune mie musiche che avevo preparato in studio.

V. Che musiche erano?

G. Una è quella melodica che avete sentito anche questa sera, quella che fra amici chiamiamo "la danza onirica", che comincia con alcuni respiri. Ma è stata l'unica traccia che abbiamo salvato dal primo studio. In quel caso ho fatto proprio il

mio lavoro abituale: ho composto le musiche in studio, come faccio per le pubblicità, per cui produco da solo le musiche che poi consegno in un CD. Poi, di recente ci siamo detti: "Perché non fare qualcosa di performativo anche dal punto di vista audio?". Ho avuto già esperienza in questo campo, seguì infatti un progetto di musica elettronica che eseguo live con computer, macchine elettroniche e sintetizzatori, microfoni.

Così abbiamo deciso di mettere un microfono sul palco, è una cosa recente, provata poche volte!

I. Davvero, pochissime!

G. Però il risultato è molto buono perché c'è stata una grandissima intesa in particolare con l'attrice Paola Tintinelli: le parti recitate che avete sentito durante lo spettacolo non erano registrate, di fianco a me c'era Paola. Ci siamo conosciuti poco tempo fa e abbiamo fatto una prova: c'è stata subito una grande intesa e sono bastati pochi incontri per fare un lavoro per noi convincente, spero anche per voi!

V. Il fatto che la musica sia qualcosa che accade contemporaneamente al gesto e alla parola, cosa aggiunge allo spettacolo? Cosa ha funzionato, meglio o peggio, rispetto alla scelta di utilizzare una musica preparata in precedenza?

I. Secondo me non c'è un meglio o un poco meglio o un non meglio. È una scelta precisa nata dal desiderio di creare un dialogo tra la partitura



fisica di Noemi, la parola e il suono.

V. In effetti si percepisce molto, soprattutto la forte attenzione in ascolto tra le parti.

G. Il risultato è appunto *bastardo*, è un incrocio tra persone diverse: io ad esempio sono molto istintivo mentre le ragazze sono più riflessive. È un po' come salire sul palco con una band: ognuno deve fare qualcosa, ma bisogna guardarsi negli occhi e avere gli appuntamenti giusti. Anche dal punto di vista concettuale...

V. L'effetto però è quello di un'unità, anche se tutti gli elementi sono separati fra di loro.

I. È quello il senso dell'opera d'arte di Desirée e anche dello spettacolo. È tutto un filo rosso, è un'ibridazione, nella forma oltre che nel senso.

V. Nonostante ci sia un forte attenzione al selvaggio e poi all'evoluzione, a un certo punto sulla scena compare una pentola. Che significato ha questo strumento che sembra rappresentare un'idea di civiltà in contrapposizione a tutto l'universo che viene rappresentato?

I. A livello di costruzione drammaturgica abbiamo utilizzato il mezzo e l'attività della cucina e del mangiare come metafora della creazione. Anche la scelta del mantello di cozze richiama l'azione creativa: è un magma che rappresenta il fare e il disfare della vita, perché dopo ogni replica d'arte ci sono cozze che si perdono, cadono, si staccano, per cui bisogna sempre ricucirle, dando così un senso di mai terminato. E poi, chi mangerà quelle cozze? Io, tu, gli amici che arrivano a cena. C'è questo continuo processo metamorfico per cui la creazione è anche l'azione del cucinare e mangiare.

V. Il gesto finale del mangiare le cozze sembra quasi un gesto cannibale: il mantello di Noemi diventa come una parte della sua identità, che la trasformava a volte in mostro, altre volte in donna, sensuale e femminile: alla fine è come se mangiasse una parte di sé.

I. Questa interpretazione fa parte sicuramente dello spettacolo.

V. Sembra quasi richiamare elementi mitologici, molto antichi come emerge anche da alcuni paesaggi del lavoro. A questo proposito quali sono le fonti della drammaturgia?

I. Il testo è nato in sala prove, mentre Noemi stava ultimando la sua partitura. I suoi gesti potevano essere accompagnati tanto da un testo scientifico quanto da uno poetico. Come genere di riferimento avevamo un'intervista allo psicanalista Galimberti che parlava dell'identità, e una seconda fonte poetica, *Ossicine* della Gualtieri. La mia sfida è stata quindi quella di scrivere una 'poesia scientifica'.

V. Quindi è nato prima il movimento, poi il testo e infine il suono. C'è l'idea di un ulteriore sviluppo futuro?

I. No, uno spettacolo non si conclude mai, ma diciamo che siamo arrivati a un punto.

V. Anche perché forse Giacomo non ha voglia di rifare le musiche un'altra volta! (*Risate*)

G. Non so se questa è la prima o l'ultima volta, o tutte due... io continuo a divertirmi un casino!

*A cura di Veronica Polverelli,
Daniela Di Carlo e Miriam Gaudio*

Eutropia .. passi a tre

VANJA. Una domanda per lo storico della danza: ormai Fattoria Vittadini ha dieci anni. Come si inserisce l'opera della compagnia nella danza contemporanea e che ruolo gioca in questo panorama?

ALESSANDRO. Bisogna innanzitutto stabilire cosa si intende per contemporaneo. Sento molto vicino ciò che afferma Agamben: "contemporaneità come inattualità", cioè essere molto vicini e vedere molto bene ciò che c'è ora, ma nel contempo cercare di allontanarsene il più possibile. È paradossalmente essere inattuali per poter essere attuali. Quindi la danza contemporanea in tale prospettiva è giocare a non fare arte, perché l'arte di fatto non è contemporanea, ma appartiene all'Ottocento.

Per tornare alla domanda, ultimamente parlo spesso di tre paesaggi, utilizzando concetti dell'architettura del paesaggio teorizzati da Gilles Clement: paesaggio del museo, che nel nostro campo corrisponde alla danza accademica; terra di mezzo, sui cui non mi soffermo; e terzo paesaggio. Senza dilungarmi ulteriormente, Fattoria Vittadini si colloca secondo me nel terzo paesaggio, un paesaggio di risulta, che non trova posto negli altri due. Lì si colloca il nuovo, che non si può alimentare altrove. Interessante è quindi studiare Fattoria Vittadini perché significa attraversare questo terzo paesaggio in lungo e in largo: perché Fattoria Vittadini, che può sembrare priva di un'identità precisa, in realtà ha un'identità contemporanea molto evidente, che si manifesta all'interno del paesaggio.

V. Quali sono gli elementi di Fattoria Vittadini che potremmo ricondurre a questa forma di paesaggio?

Eutropia
di MariaGiulia Serantoni
visto il 16 dicembre 2017_Zona K

A. Per fare degli esempi storici in questi dieci anni, il primo lavoro collettivo dei Vittadini è uno spettacolo ordinatissimo nella dimensione del caos, che lavora con tutti gli elementi possibili provenienti dalle singole personalità della compagnia. Quindi uno spettacolo che affronta la realtà dei corpi in scena con gli oggetti contemporanei per distanziarsene e trovarli quindi inattuali.

In secondo luogo, altri loro lavori sono pienamente riconducibili alla logica dell'annientamento dell'arte, che prendono cioè interpreti non professionisti e realizzano il loro desiderio di salire sul palco. Statisticamente oggi c'è più gente che fa danza di quanta vada a vedere danza. I pubblici affollano i musei solo quando c'è l'apertura gratuita, ma solo perché risponde a un fattore molto significativo della contemporaneità, cioè il desiderio dell'essere lì dove c'è la festa, cioè dove si può essere qualcosa o qualcuno insieme agli altri. L'esempio per Vittadini è il padre nello spettacolo *Sarai* di Francesca

Penzo. E poi c'è questa terza fase, che io incontro oggi, che chiamerei un ritorno all'opera, pur nella lotta all'arte. Un ritorno quindi a una dimensione di forma, che si confronta con il dogma del moderno, cioè danza = movimento nello spazio e nel tempo di un corpo possibilmente accompagnato da musica.

MARIAGIULIA. Mi ritrovo in molto in quest'ultima parte del dogma e del ritorno all'opera. Penso che in *Eutropia* ciò che mi ha più interessato fare è stato far combaciare tutto, comporre fino al minimo dettaglio. Nello spettacolo i suoni vengono prodotti dai danzatori: siamo noi a suonare, siamo noi a danzare, siamo noi a decidere dove si sposta l'oggetto nella scena. Quindi in *Eutropia* l'uomo ha un fortissimo potere decisionale e di composizione rispetto al mondo che si sta costruendo. È per questo che lo spettacolo prende il nome da una delle "città invisibili" di Calvino: volevo parlare di costruire qualcosa a tutto tondo, decidere di che colore è, dove collocare il fiume, la cattedrale, la scuola, quindi proprio creare un'opera.

Poi, invece, sul contemporaneo posso solo dire



42

che faccio danza e coreografo danza. Oggi. Io vivo oggi e faccio danza oggi, molto banalmente.

V. Si può dire che il teatro-danza è l'espressione più piena della presenza del corpo dell'interprete sulla scena, inteso proprio nella sua specifica fisicità e matericità. Poi questo corpo può essere il simbolo di altro. Come vedi quindi il tuo corpo in *Eutropia* e come si potrebbe spiegare il ruolo fisico del danzatore sulla scena?

M. Per me come danzatrice e come coreografa il corpo è fondamentale. Non inteso solo come presenza sul palco, ma come capacità di mettere corpo nell'azione che viene eseguita, cioè avere delle capacità tecniche capaci di supportare l'azione che viene richiesta. Il corpo per me è uno strumento che ha coscienza di se stesso. In *Eutropia* questo è fondamentale. Ai miei performer chiedo tanto, tanti cambi ritmici che corrispondono a cambi di qualità, anche da un gesto all'altro. È certo un gioco di tecnica, ma anche di pensiero, che indirizza il corpo in un'azione specifica.

43

A. La cosa interessante è che ogni corpo che va in scena si semiotizza inevitabilmente, cioè diventa qualcosa che rimanda a qualcos'altro. Il paradosso è che succede anche laddove il corpo esegue dei task, dove è cioè puro esecutore in termini strumentali. In *Eutropia*, in cui avviene una vera e propria spersonalizzazione del corpo, si vede molto chiaramente. Non ci sono personaggi, ma lo spettatore li ricostruisce semioticamente a posteriori. Si potrebbe pensare che i danzatori sono tre membri della stessa famiglia: un padre e due figlie? C'è una madre? Tutti questi elementi però non sono nel processo compositivo, ma sono un lavoro di micronarrazione inevitabile che il corpo assume sulla scena.

V. Negli spettacoli di Fattoria Vittadini non mi è parso di aver mai visto un oggetto così ingombrante e con un ruolo tanto centrale come il vostro tavolo, che diventa porta, nascondiglio, ed è la fonte del suono che sentiamo in scena.

M. In realtà il tavolo ha anche la possibilità di essere costruito in scena. Si tratta di un lavoro ancora da sviluppare, ma nel mio immaginario i danzatori entrano in scena e costruiscono il tavolo. L'elemento del costruire, fondamentale a mio avviso nel nostro momento storico, si riallaccia a tutti gli elementi dello spettacolo. Però siamo danzatori, non operai. Quindi ho voluto il suono. Non sono la prima a far suonare oggetti: il microfono a contatto e la musica concreta esistono da anni. In *Eutropia*, però, il danzatore compone live sulla scena. Attraverso un software abbiamo la possibilità di scegliere che suoni emette il tavolo e con quelli abbiamo creato una partitura musicale sui e con i gesti dei danzatori. Il suono mi interessa perché riesco a giocare a livello fisico-corporeo grazie alla risonanza, facendolo diventare visibile.

A. Si tratta di un lavoro molto interessante, che si distanzia da altre esperienze di sonorizzazione che conosco perché si mantiene un equilibrio tra costruzione coreografica e sonora. Riescono a far diventare il suono tridimensionale, tanto da fargli assumere il ruolo di danzatore. Il lavoro è talmente preciso che lo spettatore arriva a domandarsi se sia una traccia sonora o no. Ma nella trasmissione del suono c'è uno scarto di un decimo di secondo che l'occhio umano riesce a percepire ed è ciò che rende tutta l'operazione umana e quindi molto contemporanea. Oltretutto questo suono, accompagnato da una dinamica di un certo tipo, provoca delle vibrazioni a livello dello stomaco che portano fisiologicamente a una reazione emotiva inevitabile. Sarebbe proprio un aspetto da sviluppare.

V. Mi sembra evidente che ci sia una struttura nello spettacolo, o almeno a me pare di averla colta da spettatrice.

A. Io vedo quattro momenti strutturali: la presenza del tavolo stabile (1), il tavolo che assume una tridimensionalità spaziale fuori dal suo solito posto (2), poi c'è una parte più libera, un ponte – forse la parte maggiormente da elaborare, che diventerà naturalmente qualcosa di più pre-

ciso (3) – e l'ultima, assolutamente sconvolgente, delle 'ballerine tribali' (4). Qui la continuità con il resto è data dalla presenza dei piatti, ma la cosa interessante è la danza che definirei solare, femminile, ma caratterizzata da una corporeità androgina. Le interpreti hanno infatti dei corpi segnati dal lavoro del danzatore, con una muscolatura interessantissima. Più che la gonna sono quindi evidenti la schiena e gli addominali e la dimensione di ambiguità è potente. In quest'ultima parte, un *divertissement*, la precisione sta nella danza, nella forma, non più nel meccanismo, che invece è tutto nelle parti precedenti.

M. Devo ammettere che le scene più elaborate sono quelle con il tavolo; alle ultime due ho lavorato meno, ma a livello drammaturgico simboleggiano il ribaltamento di *Eutropia* e volevo sentire il parere del pubblico. Nell'ultima parte volevo svelare i tanti lati di questa città; volevo capire cosa succede quando da quello che sembra un tavolo all'improvviso sbucano due donne. È un'immagine che mi è nata dentro. Volevo assolutamente che i piatti fossero decontestualizzati, diventassero altro, come *Ceci n'est pas une pipe*. Per me *Eutropia* è tutta da scoprire: ritengo che sia un pezzo che si fa da solo e aspetta solo che io apra le finestre giuste per farlo. Il mio è un processo di comprensione.

V. Da una parte abbiamo *Eutropia*, che è una città; dall'altra abbiamo iniziato parlando di paesaggi. Forse emerge la necessità di determinare una spazialità?

P. Certamente. La danza è inevitabilmente in un luogo. Addirittura in certi momenti della storia della danza il luogo ha sostituito la danza. Oggi vediamo spesso la danza invadere i paesaggi urbani, perché va in risposta al bisogno delle persone di muoversi in uno spazio, di poter danzare, di essere protagonisti. C'è un ritorno ai luoghi, al situarsi, al collocarsi.

M. La danza per me è un rapporto tra spazio, tempo e peso: in quanto tempo attraversi uno spazio e con quale corporeità, cioè con il tuo

peso. Lo spazio è più importante del tempo in *Eutropia*: non si sa in che tempo siamo (non svelo se siamo nel presente, passato o futuro o in un eterno non tempo), ma sicuramente si vogliono definire degli spazi, non geograficamente, ma proprio nella loro collocazione fisica. Qui e non due centimetri più in là, perché altrimenti non avrebbe lo stesso effetto. Come per il corpo e per la musica, è necessario in *Eutropia* anche un rigore per lo spazio.

A cura di Vanja Vasiljević

\ Attraversamenti in diagonale \

Focus, approfondimenti, riflessioni che percorrono trasversalmente la rassegna.

Snaporaz e Vittadini e il collettivo-autore \ Attraversamenti in diagonale \

Gianmarco Bizzarri

Chi sale su un palco propone al pubblico un patto. Chiunque organizzi uno spettacolo implicitamente promette: “spendi un’ora (o due) del tuo tempo a guardarmi, ad ascoltare quel che ti dico. Ne varrà la pena”. Ma ne vale davvero sempre la pena? Perché

46 mai qualcuno dovrebbe dedicare il suo tempo a chi inscena uno spettacolo teatrale? È un interrogativo fondamentale, con cui ciascun teatrante dovrebbe confrontarsi. Lo è per Fulvio Vanacore, tra i fondatori del Collettivo Snaporaz, secondo cui ogni singolo atto teatrale richiede, innanzitutto, un’assunzione di responsabilità. È questo, spiega, il valore principale da attribuire allo statuto del collettivo: il richiamo reciproco a un impegno consapevole, necessario e mai gratuito. Il lavoro di un collettivo si svolge infatti in un continuo ping-pong di domande e richiami, di dubbi e proposte, che portano i componenti a rimettersi continuamente in discussione. L’obiettivo non è più la realizzazione di un’idea autoriale individuale, la proiezione di un disegno premeditato autonomamente: si tenta piuttosto la strada della ricerca comune, stimolata dal dialogo continuo e – perché no? – anche dai numerosi conflitti e bisticci. Una ricerca lunga, difficile, che si arricchisce per contaminazione reciproca, per ‘contagio’: un’indagine che mira a raccogliere dati, a dare testimonianza delle più

diverse esperienze. Perché – come precisa Noemi Bresciani, danzatrice di Fattoria Vittadini oltre che di Snaporaz – l’identità si compone degli incontri con gli altri, dei riflessi. E quale miglior luogo per raccogliere questi riflessi, di uno spazio di lavoro e sperimentazione comune quale può essere quello di un collettivo teatrale? Avviene così un decentramento dell’obiettivo, che non si focalizza più sulla figura del regista-autore, ma sullo spazio di lavoro, il ‘terreno di gioco’ attorno a cui si concentrano i diversi componenti del gruppo. Ciascuno con le sue competenze: ognuno di loro è infatti chiamato a confrontarsi con tutti i singoli passaggi della costruzione di uno spettacolo, ma è chiaro – precisa ancora Vanacore – che in ultima sede il lavoro va riconsegnato, di volta in volta, alle mani ‘dell’esperto del settore’ (drammaturgo, regista, coreografo che sia) e sarà questi, tenendo conto degli elementi emersi nel dialogo con gli altri, che avrà poi il compito di tracciare un disegno definito, di inscrivere i frammenti in un mosaico preciso. È percorrendo questa via che i collettivi teatra-

li sembrano voler proporre una nuova forma di autorialità – o forse solo riproporla nella sua forma più naturale, più autentica, in equilibrio tra esigenza di un impegno comune e valorizzazione della competenza professionale del singolo (non è un caso che Fattoria Vittadini si sia rivolta anche a coreografi affermati quali Maya Weinberg e il duo dei Matanicola). La forma più autentica: perché un atto teatrale si situa sempre al bivio tra il singolo e la collettività, tra la solitudine e la condivisione. Un gesto teatrale – per citare Peter Brook – è sempre “affermazione, espressione, comunicazione e anche manifestazione personale di solitudine, che però, quando il contatto è stabilito, implica una condivisione della propria esperienza”.

2007-2017.

Perché Fattoria Vittadini ce l’ha fatta? \ Attraversamenti in diagonale \

Vanja Vasiljević

47 Nata da una classe della Paolo Grassi, Fattoria Vittadini in dieci anni è diventata il punto di riferimento per le giovani compagnie di danza. D’altronde non è raro che la scuola funzioni da collante e dia i natali a sodalizi umani e artistici. Anzi, in questi ultimi anni si può notare una sempre maggiore proliferazione incontrollata del fenomeno: i gruppi fioriscono, si accorpano, si disgregano, in una corsa a chi riesce a creare l’associazione più a misura per sé. Basta guardare all’immensità di IT Festival, che ai suoi albori nel 2013 si era significativamente chiamato *Excess*, per poi cercare di ridimensionarsi introducendo paletti di varia natura, ma mantenendo ogni anno numeri altissimi. In questo *mare magnum* in cui anche gli osservatori più aggiornati fanno fatica a orientarsi, la collettività artistica Fattoria Vittadini ha avuto una longevità abbastanza rara. Per raggiungere i dieci anni di carriera non sono sufficienti le doti artistiche – che i Vittadini indubitabilmente possiedono – o la fortuna di ritrovarsi in un gruppo con ottime dinamiche interne e con un buon equilibrio di interpreti maschili e femminili.

Entra così in gioco un parametro che ha poco a che vedere con i gesti, la mimica e l'*arabesque*: la capacità di gestire l'aspetto organizzativo. Argomento di uno dei primi incontri legati a *It's a little bit messy*, l'abilità gestionale rappresenta uno dei maggiori punti di forza di Fattoria Vittadini. Spesso accade infatti che nella formazione di un'associazione culturale si dia ascolto solo allo slancio vitalistico, alla voglia di fare e di mettersi in gioco, senza però una reale consapevolezza su come gestire la macchina associativa tanto che uno strumento operativo come "Lo sportello del teatrante" (ideato da Valentina Falorni e da alcune sue colleghe) è diventato in breve tempo uno dei pochi salvagenti per restare a galla nel mare di scartoffie e procedure. Eppure, se gli artisti si facessero alcune domande preliminari – cosa ne sarà di noi da qui a cinque anni? Come affrontare le difficoltà? – non ci sarebbe bisogno di un "ufficio di sostegno" in cui si spiega che cosa sono Enpals e agibilità.

48 I Vittadini, dal canto loro, fanno parte dei virtuosi che quelle domande se le sono poste. Un po' per un innato istinto di responsabilità, un po' perché hanno incontrato persone come Sara Carolin che ha avuto la lungimiranza (e l'intuito) di vederli proiettati nel futuro ponendosi di conseguenza le domande del caso, ma soprattutto perché sollecitati dalla loro natura di 'grassini'. È infatti indubitabile che la scuola che porta il nome di uno dei fondatori (soprattutto sul piano organizzativo-gestionale) del Piccolo Teatro contribuisca a rendere i suoi allievi consapevoli a trecentosessanta gradi del mondo dello spettacolo grazie al lavoro integrato di artisti e organizzatori, chiamati necessariamente a confrontarsi, scontrarsi e amalgamarsi. E così i Vittadini prima ancor di nascere erano consci che uno statuto

non è una mera formalità, ma un modo di mettere nero su bianco la metodologia di lavoro del gruppo; avevano un'idea piuttosto chiara di *management* dello spettacolo; si rendevano conto che l'organizzazione non è un ombrello che deve cercare di coprire l'immaginazione senza freni dei creatori, ma un elemento fondamentale che contribuisce attivamente alla progettazione artistica del gruppo.

Essere una compagnia di danza strutturata non è solo utile al proprio interno, ma è anzi "un elemento di pregio, che ha fatto sì che Fattoria Vittadini spiccasse nei circuiti di scouting nazionale", come afferma Luisa Cuttini, direttore artistico di C.L.A.P. Spettacolodalvivo, da sempre affascinata dal gruppo. Da Anticorpi XL a NID Platform fino a NEXT, tutti i progetti ministeriali di promozione della danza contemporanea hanno visto i Vittadini in prima fila, grazie certo al loro talento, ma anche alla loro natura di collettività artistica strutturata.

Sembra scontato, ma per restare in piedi per dieci anni bisogna cominciare dalle fondamentali: studiare un buon manuale di organizzazione e sporcarsi le mani con l'odiata burocrazia. È questo, il primo passo per valorizzare le proprie doti artistiche: non sarà certo un passo di danza, ma, si sa, prima che inizi la musica è meglio temprarsi con un po' di training.

Qui e ora, al cinema – due chiacchiere con Alina Marazzi regista di "Tutto parla di te" \\ Attraversamenti in diagonale \

Nicola Fogazzi

O. *Tutto parla di te* (2012) è il film con cui Alina Marazzi è approdata al cinema di finzione. Ma il suo bagaglio di documentarista e di esploratrice di linguaggi diversi continua ad alimentare la sua ricerca: documentario, animazione, filmati d'archivio, fotografia trovano posto l'uno accanto all'altro nel film. La trama narrativa che genera di volta in volta questi frammenti eterogenei racconta i travagli della prima maternità di una giovane danzatrice (interpretata da Elena Radonicich). È questa l'occasione che provoca la più importante sfida formale del film: mettere a dialogo cinema e danza. Ed è questo il motivo per cui abbiamo parlato con Alina Marazzi per il decimo compleanno di Fattoria Vittadini, che ha dato i suoi danzatori e la sua vita vera in pasto alla cinepresa. La formula con cui la regista ha aperto la nostra conversazione, e con cui ha presentato l'aspirazione che l'ha spinta alla realizzazione della pellicola, è: «fissare la danza con le immagini in movimento». Già in queste poche parole, che intuitivamente rimescolano le coppie di senso attese (fissare-immagini; danza-movimento), si gioca la profondità del dialogo messo a punto. A differenza delle altre tessere formali che compongono il mosaico del film, la presenza della danza è implicata dal racconto, e alla vitalità della narrazione contribuisce dall'interno. Ma quali sono gli ingranaggi che muovono un'interazione tanto osmotica? Lo abbiamo indagato insieme alla regista lungo tre linee: rapporto finzione/realtà, spazio, tempo.

1. «Ho scelto Fattoria Vittadini per la sua natura collettiva ed eterogenea, che riflette bene l'articolazione composita del film. Probabilmente

per questo è stato facile integrare Elena (che non è una danzatrice professionista) nell'allestimento delle scene di danza. Avremmo voluto lavorare insieme all'elaborazione di coreografie *ad hoc* per il film, ma i tempi della produzione ci hanno imposto alla fine di scegliere alcuni estratti dal repertorio di Fattoria Vittadini». Eppure, proprio queste contingenze concrete hanno dettato soluzioni significative per l'accostamento dei codici: l'attrice si è calata, quale nuovo elemento del gruppo, all'interno di performance reali, e le scene ambientate in sala-prove restituiscono il lavoro quotidiano della compagnia. Il risultato: il frammento di un vero e proprio documentario sull'attività di Fattoria Vittadini è rimasto catturato sulla pellicola ed è diventato parte integrante della dimensione narrativa. Al tempo stesso, tra i performer ripresi dal documentario, si muove Emma, protagonista della storia: nel documentario si agita una cellula della finzione.

2. «So bene che assistere da spettatore al teatro-danza e alla danza, trovarsi in relazione con lo spettacolo nello spazio fisico, è un'esperienza, e che il cinema inevitabilmente restituisce un succedaneo appiattito di una simile modalità di fruizione, ma ho tentato di riempire questo iato scardinando le dimensioni spaziali delle due discipline». A controcanto delle sequenze girate in sala-prove, una suggestiva serie di scene vede Riccardo Olivier, danzatore, eseguire alcuni as-

soli di repertorio nel terrazzo di Emma: la danza, abbandonato il palcoscenico, irrompe negli spazi scenografici del film, in un luogo tanto centrale per il personaggio quanto può esserlo la sua propria casa. In questo scambio di luoghi e in questa spinta reciproca a uscire dai propri spazi, il film di Alina Marazzi ha molto da condividere con quello di un altro regista che ha lavorato a lungo sull'interazione fra i linguaggi, e che ha preceduto *Tutto parla di te* di un anno soltanto: *Pina* di Wim Wenders. Nel suo *Alice nelle città* (1973), un gioiello del cinema narrativo, Wenders riprendeva le strade di Wuppertal, immediatamente riconoscibili dalla celebre “ferrovia sospesa”. Nel documentario del 2011, la medesima ambientazione urbana accoglie i danzatori della compagnia di Wuppertal e le coreografie della Bausch, sradicate dai teatri in cui siamo soliti immaginarle. «Il lavoro di Wenders su *Pina Bausch* mi ha conquistato perché riesce in un'operazione che credo molto difficile: portare un mondo autoreferenziale come quello della danza fuori dal suo luogo d'élite.

50 Finalmente un'arte così potenzialmente fertile ha superato la cerchia ristretta dei suoi esperti e appassionati, e ha trovato via di accesso al più vasto pubblico del cinema. Anche io faccio cinema, anche io amo essere sollecitata dalla danza: per questo voglio condividere con quante più persone possibile gli stimoli che sa trasmettere alle discipline più disparate».

3. Opera cinematografica e performance hanno vita in due dimensioni temporali diverse: la prima è fissata per sempre e può essere riguardata più volte, l'esperienza della performance unica è irripetibile. Se il documentario è il tentativo di fermare con la cinepresa l'istante della realtà, non stupisce che sia una regista come Alina Marazzi a intraprende lo sforzo di trasferire sulla pellicola il qui e ora dell'evento. La danza, amalgamata nella storia di Emma, viene apparentemente assorbita nella linearità temporale del dispositivo narrativo; eppure, gli indugi della camera sulle coreografie di Fattoria Vittadini, con il contributo delle sequenze in *claymation*, delle fotografie interpolate *ex abrupto*, tuffano continuamente lo spettatore in istanti di sospensione: improvvisamente ci si trova fuori dal tempo, come immersi nella contemplazione di un dettaglio eterno. Il film, del resto, «è un tentativo di mettere in discussione il cinema di finzione: la giustapposizione di schegge che parlano linguaggi altri mette in crisi la verosimiglianza del racconto».

C'è posta per Vittadini

Messaggi, auguri e suggestioni dei redattori per i prossimi 10 anni della compagnia.

#contaminazione

“All of these lines across my face/ tell you the story of who I am”

– B. Carlile, *The Story*

“L'identità di cos'è fatta? Immagini, esperienza, niente? Esiste?», sono queste le domande che mi rimbalza, in un'intervista, Noemi Bresciani, ribaltando i ruoli dell'interrogante e dell'interrogato. L'urgenza di queste stesse domande sembra costituire il motore di tutta la ricerca collettiva di Fattoria Vittadini: è dall'ardore di questi interrogativi, infatti, che nascono lavori duttili come *Fragile*, in cui la maglia di un disegno registico prestabilito si allarga ad accogliere una vasta varietà di proposte originali e di improvvisazioni. Si tratta di progetti che vedono fortemente valorizzata l'iniziativa personale, fondate sull'apporto di molteplici storie ed esperienze individuali (si pensi anche ai frammenti di vita che forniscono il materiale di costruzione di uno spettacolo come *iLove*), nella convinzione che l'identità si comprenda e componga a partire da un incrocio di sguardi, da una contaminazione tra punti di vista anche distanti, ma che ci aprono – per dirla con Sanguineti – “a dimensioni diverse, altrimenti ignote e insospettabili”. Un'acuta capacità di ascolto e di critica reciproca: sono questi gli ingredienti necessari a un simile metodo di lavoro, così che la liquidità del collettivo non porti tutti gli slanci individuali a infrangersi e disperdersi come onde, ma diventi costruzione di una comune architettura.

Così tutti i fili potranno incontrarsi a comporre la trama di una storia comune, le linee di un volto, quello di Fattoria Vittadini, espressivo e mutevole, ma riconoscibile e cosciente dei passi compiuti.

Gianmarco Bizzarri

#pubblico

C'è un momento in *Grip*, quando Riccardo Olivier si insinua tra il pubblico cercando una concreta collaborazione per la riuscita dello spettacolo,

in cui, nonostante si rimanga sprofondati in poltrona, si deve rinunciare a rilassarsi. La platea si divide allora tra chi guarda a questa partecipazione interattiva con eccitazione ed entusiasmo, e chi invece vorrebbe smaterializzarsi per evitare ogni confronto, rivendicando la tranquillità di una visione immune da qualsiasi tipo di coinvolgimento.

Eppure, dopo l'incertezza iniziale, anche lo spettatore più intimidito può sentirsi a proprio agio: quella di *Grip* è una partecipazione morbida anche se coatta, si diventa parte attiva in una dimensione, protetta, raccolta.

Se *Grip* non lascia la possibilità di recedere, con *iLove* Fattoria Vittadini concede allo spettatore l'occasione di insinuarsi nell'intima rete di una relazione di coppia – quasi potesse spiarla dal buco di una serratura – mentre con *To this purpose only* è la spinta provocatoria dello spettacolo a chiamare direttamente in causa la platea attraverso la critica polemica nei confronti del nostro paese. È interessante notare come la compagnia abbia sviluppato in modo quasi spontaneo performance particolarmente incentrate sullo scambio e la reciprocità: ai gesti dei protagonisti corrisponde immediata la risposta degli spettatori. In questo senso i temi proposti, in stretta dipendenza dalle scelte coreografiche e scenografiche, innescano diverse possibilità di sviluppo: se in alcuni casi la replica del pubblico si fa imprescindibile, in altri momenti c'è il rischio che possa diventare un'amplificazione un po' eccessiva e ridondante. Rimane però da sottolineare come questa sottile relazione riveli una certa corresponsabilità, una consapevolezza reciproca che permette allo spettatore di non sentirsi solo, ma di sperimentarsi parte di un tutto spettacolare, nel quale esercitare la propria funzione. Il consiglio per quella schiera di spettatori timidi e intimoriti è di non rinunciare alla spinta di questa molla che ci fa sentire tutti un po' Vittadini!

Elisabetta Cantone

#nudo

Nel teatro danza il corpo è lo strumento comunicativo per definizione. In che modo Fattoria Vittadini caratterizza questa forma espressiva? Nonostante l'eterogeneità delle rappresentazioni, la nudità risulta un elemento peculiare nelle loro performance. Come non rimanere colpiti dai danzatori che, in *To this purpose only*, si liberano dei costumi tricolori e in una suggestiva rappresentazione corale, con eleganza e purezza, si amalgamano dando vita a opere d'arte e paesaggi che rievocano le bellezze del nostro paese? Sebbene possa aver suscitato l'imbarazzo di spettatori neofiti, in questo caso la nudità ha assunto la rilevanza di in vero e proprio elemento narrativo che potenzia l'espressività dei movimenti e conferisce autentica intensità alla performance. Così pure in *Salvaje* la nudità ha un'analoga accezione: adeguatamente contestualizzata, sembra necessaria nel restituire efficacemente l'essenza primitiva dell'uomo in preda agli istinti più selvaggi. Diversamente, in *Omosessuale* la presenza del nudo assume un'altra declinazione: Riccardo Olivier sveste anima e corpo quasi più per l'esigenza personale di condividere con gli spettatori la consapevolezza della propria

vulnerabilità, che prende la forma di un provocatorio (e coraggioso) atto di difesa nei confronti dell'omosessualità.

Fattoria Vittadini ha globalmente dimostrato di saper utilizzare una nudità incontaminata da volgarità e retorica, riuscendo a suscitare la curiosità e l'interesse dal pubblico. Ed è per questo che ci si chiede se questo elemento avrebbe potuto conferire un valore aggiunto anche ad altre performance: in *Bastarda* Noemi Bresciani avrebbe reso più efficacemente l'eterna e mutevole fusione fra l'uomo e la terra madre se coperta soltanto dal mantello-Pangea?

Daniela Di Carlo

#polifonia

Polifonia è una molteplicità interna a un solo organismo. Tante voci diverse per un solo risultato. Fattoria Vittadini, per il suo essere un collettivo e per la sua specifica unione di singolarità e gruppo, è per sua stessa natura polifonica: più voci indipendenti compongono un'unica entità, sia nelle singole coreografie, sia nel progetto generale del gruppo. Questa caratteristica permette di scoprire in ogni spettacolo (diretto da coreografi sempre diversi) un nuovo, sorprendente, mobile orizzonte, come se la ricerca non si fermasse mai a una risposta, a un solo stile o a un riferimento preciso. Questo continuo cambiamento, segno di totale libertà, dà una carica fresca, dirompente, innovativa, coinvolgente a ogni performance del collettivo. Tuttavia porta con sé un rischio: per quanto peculiare del gruppo e per quanto ne riassume le specificità, non descrive niente di specifico. La cifra di Fattoria Vittadini, così idealmente efficace, nella pratica si rivela un'arma a doppio taglio, soprattutto nei momenti in cui vengono esagerate le varietà e le molteplicità delle rappresentazioni presenti in un unico spazio scenico, tanto da rendere indistinta un'identità multiforme. Allora lo spettatore può sentirsi a disagio perché, oltre a non avere tempo per pensare (il che non è sempre un fatto negativo), quasi non ha modo di guardare tutto quello che gli passa davanti gli occhi. E se pure è vero che non c'è niente di meglio che vedere rappresentata la diversità delle situazioni e delle persone (*My True Self. revisited*), l'andare oltre a un unico quadro (*To this purpose only*) e l'accostare diverse immagini in un solo contesto (*Vanitas*), ciò avviene al meglio quando in tutti questi elementi è possibile trovare un 'filo', che aiuta a non perdersi. Eppure sarebbe difficile raggiungere lo stesso risultato, a più voci, percorrendo una via differente, senza il rischio di eccedere. E se anche fosse possibile, probabilmente non saremmo pronti a rinunciare, per un poco di coerenza e ordine in più, alla polifonia, al caos, alla diversità, perché questo comporterebbe il lasciarsi alle spalle anche il principale strumento, talvolta sconvolgente, con cui Fattoria Vittadini, in uno spettacolo chiuso nel tempo e limitato nello spazio, sa descrivere la vita e la verità: quella continua metamorfosi che è in grado di toccarci e scuoterci nel profondo.

Lidia Melegoni

#violenza

Una nota di fondo percorre le performance della rassegna “It’s a little bit messy”. Nel sistema relazionale che si instaura tra i personaggi degli spettacoli emerge puntualmente un agire violento, a tratti più esplicito e irruente – come si può riconoscere già dal primo impatto con *Salvaje* di Daniel Abreu –, a tratti invece più nascosto, tanto da insinuarsi in maniera sottile anche in un amore autentico come quello che vediamo in *iLove*. A partire dall’impatto con gli altri performer, la violenza si estende al rapporto con gli oggetti scenici stessi, che produce una forza generativa a livello anche sonoro (è il caso di bicchieri e posate in *Eutropia*, della pentola in *Bastarda*). La violenza sembrerebbe essere connaturata alla compagnia Fattoria Vittadini già da tempo: lo testimonia un’intervista del 2011 a cura di E20WebTv (consultabile sulla piattaforma Youtube), che riprende la compagnia durante le prove generali dello spettacolo *My True Self*. Nell’intervista, Francesca Penzo parla della violenza come “elemento dominante” che avrebbe caratterizzato tutto il periodo dell’improvvisazione, connettendo questa dinamica relazionale a una tendenza del mondo contemporaneo. In risposta alla collega, Noemi Bresciani aggiunge però una nota positiva. La violenza può esistere proprio grazie alla profonda conoscenza di ogni singolo elemento del gruppo, ed è segno quindi di intimità e libertà: “L’aggredire l’altro è una libertà che ci prendiamo anche perché sappiamo fino a che punto arrivare.”. Nei corpi dei performer allora la violenza erompe come un’emozione pungente e contrastiva, eppure acutamente controllata e modellata al punto da essere coreografata e direzionata. *My True Self.revisited* restituisce in una performance collettiva una violenza simile a quella che emerge anche in uno spettacolo a solo come *Fragile*: non nascondo però che, da questo punto di vista, è nelle coreografie che prevedono tre o più danzatori in scena che si attua la possibilità di riscoprire la ricchezza di un’emozione apparentemente soltanto negativa. Assoli o spettacoli in coppia talvolta trasmettono una violenza fine a se stessa, e ne esauriscono presto la potenza generativa e comunicativa che Fattoria Vittadini riscopre pienamente nelle coreografie collettive (un caso eclatante è *O O O O O O (IT)* di Giulio D’Anna).

Oltre a essere una proposta che emerge nelle produzioni interne, la violenza finisce per essere una sfumatura adottata anche da alcuni dei coreografi esterni che collaborano con la compagnia (primo fra tutti, il già citato Daniel Abreu). Individuale e collettiva, connaturata e donata da altri: la violenza si declina in svariate forme per gli undici membri della compagnia, ed entra a far parte del loro sistema relazionale e del movimento stesso apportando, paradossalmente, un potenziale generativo anziché distruttivo.

Veronica Polverelli

#provocazione

A partire da un nome iconico come Fattoria Vittadini, lo spettatore può aspettarsi molte cose. Scartata l’ipotesi di un riferimento a Orwell, il milanese più esperto si accorge dell’omaggio che questo vuole essere all’Accademia Paolo Grassi, che sorge sulle ceneri della latteria che si chiamava – appunto – Fattoria Vittadini. Avendo assistito a più eventi della rassegna “It’s a little bit messy”, mi è capitato spesso di riflettere su questo nome. Come in ogni fattoria che si rispetti, anche nella (ormai non tanto) giovane compagnia, ogni animale ha il suo spazio e la sua personalità. E dall’interazione di queste bestie esuberanti, emerge un particolare sentimento di irriverenza, che dà a ogni spettacolo e performance un gusto proprio. La ricchezza è data dalla presenza di diverse menti creative, che quando lavorano insieme si espandono e si moltiplicano.

Un consiglio per questi danzatori? Forse proprio di continuare sulla linea di una sana provocazione. Partecipare a una loro messa in scena provoca un peculiare stato di soggezione: sai come entri, non sai come ne uscirai. Tra esibizioni più o meno nuove, più o meno riuscite, so per certo che nessuna mi ha lasciato indifferente. Ognuna di queste ha avuto la capacità, al di là delle preferenze personali in fatto artistico, di darmi qualcosa da discutere con i miei colleghi o tra me e me, all’uscita dalla sala. Questo perché i Vittadini sanno prenderti per mano, accompagnarti e abbandonarti. Non cercano consenso, ma comprensione a un livello profondo.

Vedere una capacità critica che pervade tutto il gruppo è inevitabile; la sperimentazione continua non lascia mai scadere nel banale. Per questo le tematiche sono inquadrare da angolazioni sempre nuove ed efficaci.

Prendendo il caffè in un bar che frequento da anni in zona S. Ambrogio, mi è di recente caduto l’occhio su un oggetto appeso al muro che non avevo mai notato: un vassoio di metallo dal gusto vintage, pubblicità della latteria Vittadini. Chi si immaginava che questo nome avrebbe mai potuto rivelarsi così evocativo.

Silvia Baldo

#parola

Osservando gli spettacoli di Fattoria Vittadini, ci si accorge quanto spesso siano inclini a usare la parola, un mezzo efficace e non sempre valorizzato negli spettacoli di danza, che nei lavori della compagnia diventa invece fondamentale. Nella particolare forma spettacolare del gruppo l’espressività corporea veicola idee, immagini e sensazioni nella loro silenziosa evidenza e rende l’utilizzo del parlato un momento estremamente delicato e potente. A differenza che nel teatro di prosa, qui la parola determina un cambio nel codice di comunicazione con il pubblico: la voce arriva improvvisa, quasi aliena, appartenente a un altro mondo. Si sente, in un certo senso, il bisogno di fare chiarezza sull’uso che si intende fare di questo mezzo, magari

elaborando una metodologia uniforme. Se si vuole sfruttare la parola come veicolo di una narrazione altra rispetto a quella del corpo, lungi l'idea di appiattare la multiforme varietà delle produzioni del gruppo, allora si appare necessaria una sorta di sistematizzazione. Per fare un esempio: Noemi Bresciani, in un'intervista per *Fragile*, ha affermato che quel personaggio un po' ribelle, un po' punk, potrebbe svilupparsi e trovare nuovi elementi ma, sicuramente, non quello della voce, mentre in altri spettacoli di Fattoria Vittadini è invece stato impiegata una vera e propria drammaturgia testuale. Distinguere tra un'espressività di impatto e una più ragionata, potrebbe essere una buona occasione per dare maggiore coerenza ad alcuni spettacoli dove la parola risultava un filo slegata. Pensiamo a *Salvaje* e al suo intermezzo parlato che si distingueva per l'elaborazione formale del testo e per una buona capacità nella riproposizione teatrale e che tuttavia risultava un momento di frattura piuttosto netta rispetto all'intero lavoro, in cui prevaleva una gestualità metaforica in estremo contrasto con la concretezza schietta della parte recitata. Certo la parola si può anche utilizzare come input allo sviluppo del movimento, come 'protesi' del corpo... e questa è tutta un'altra storia! In questo caso lo spettatore non avverte un cambio netto di codice: il canale comunicativo resta quello del corpo, che si arricchisce però di sfumature. Sarei curiosa, in futuro, di vedere come si possa approfondire questa seconda via, già strumento di studio in *My True Self. revisited*. Infatti la ripetizione di "little bird" pronunciato da MariaGiulia Serantoni durante tutta la performance è stato un elemento evidentemente connesso alla costruzione del suo personaggio, che nella sua costante tensione verso l'alto, verso il cielo, tenta con infiniti salti di prendere il volo, proprio come un "uccellino". In questo caso la parola era parte di un quadro coerente, e quindi elemento di ricchezza significativa che arriva molto chiaramente anche al pubblico. Perché allora non sviluppare una ricerca che già nel momento iniziale di composizione dello spettacolo, si serva della parola come trampolino, come stimolo che viene poi incorporato – anche letteralmente – nello spettacolo?

Miriam Gaudio

#singolarità

Ci perdonino i biologi, ma Fattoria Vittadini è chiaramente un metazoo. Per intenderci: un organismo costituito da più cellule con funzioni specifiche. Perché nell'insieme dell'opera complessa, organica e articolata di Vittadini, gli interpreti sono chiaramente loro, individuabili nella singola specificità come cellule autonome. Non è solo una scelta visiva, ma un insieme di gesti, movenze e ruoli che esaltano l'apporto personale di ogni danzatore. Si pensi per esempio a *My true self* (un titolo sintomatico!), in cui Maya Weinberg aveva lavorato a partire da improvvisazioni nate dagli interpreti stessi, proprio con l'obiettivo di far emergere l'individualità di ciascuno di loro. E anche a distanza di anni, nella nuova versione "rivista", l'apporto di ogni singolarità è imprescindibile ed evidente. Ma anche nell'organicissi-

mo *To this purpose only* non si vede una massa indistinta: come non riconoscere il ruolo della madonna-Noemi Bresciani, il piglio ironico di Mattia Agatiello e Pieradolfo Ciulli, l'energia e la vocalità di Maura Di Vietri!

E non finisce qui. Perché non è solo il momento creativo quello in cui Fattoria Vittadini mostra la sua vera natura di organismo pluricellulare. Anche nella concezione stessa di 'compagnia liquida', priva di coreografo e di generi, si ritrova l'elemento di varietà, riportata a unità sotto l'egida Vittadini. È così che i membri della compagnia conducono autonomamente il proprio percorso, anche all'estero – è il caso di MariaGiulia Serantoni stabile in Germania – o in seno ad altri gruppi, come il collettivo *Fragili Artists* di Noemi Bresciani. A volte, proprio sotto il nome di Fattoria Vittadini, si producono spettacoli che indagano vocazioni personali, come ad esempio *iLove* di Riccardo Olivier e Cesare Benedetti o *Sarai* di Francesca Penzo.

Lavorare in gruppo è sempre un difficile equilibrio fatto di compromessi, e a volte è più semplice dare risalto alle proprie esigenze, mettendo da parte il lavoro d'insieme, con il rischio di tirare troppo dalla propria parte una coperta piuttosto corta. *It's a little bit messy* ha visto forse più lavori coreografati dai singoli danzatori, dalle specifiche pulsioni artistiche di ciascuno, che quelli di gruppo, voluti da tutti. Sarebbe bello allora poter guardare un giorno un nuovo lavoro 'vittadiniano' e riuscire a vedere tutti insieme sul palco i membri della compagnia. Perché, in fin dei conti, la bellezza di Fattoria Vittadini risiede proprio lì, nel suo essere unica e varia, multiforme e inconfondibile. Sempre inaspettata, ma sempre Vittadini.

Vanja Vasiljević

Recensioni nello zaino

Sguardi dai laboratori critici nei licei

Umanità allo specchio

di Sofia Laganà

5[^]A classico Liceo Primo Levi

To this purpose only, un titolo certamente enigmatico ma significativo, che rende da subito evidente il suo “scopo ultimo”: far pensare. Far pensare agli esseri umani che siamo. In noi vi è tutto il mondo, e allo stesso tempo ognuno di noi è un piccolo mondo che si esprime all’ennesima potenza: dall’istinto ferino e animalesco alla più elevata speculazione filosofica, dalle forze più oscure e malvagie alla purezza dell’elevazione spirituale. Noi umani siamo capaci delle follie più inimmaginabili, ma anche delle più estreme prove di coraggio e di altruismo.

Almeno per questa volta, siamo stati noi i protagonisti veri, senza maschere. Ci siamo specchiati sul palco, ci siamo riconosciuti fragili dinnanzi a noi stessi, ci siamo considerati da ogni sfaccettatura possibile, dalle più buie alle più illuminate, come è necessario e giusto che sia.

Tutto è partito nell’Antichità classica, dalla magnifica e perfetta torsione del busto di una statua greca: da un mondo ormai lontano nel tempo che ci ha consegnato un’immensa eredità di valori, irripetibile oggetto della nostra emulazione. La limpida fluidità dei movimenti, mista a gesti drammatici e tragici, regala al pubblico una travolgente dimostrazione della solidarietà tra gli uomini, della speranza di arrivare sempre più in alto, della paura di annegare nell’oceano del mondo, della perenne sfida umana che aspira al superamento dell’Infinito. Da quel mondo arriviamo quindi al nostro, ancora animato da quegli stessi quesiti, da quelle stesse ansie, da quegli stessi demoni.

Il distacco, però, è notevole. L’immagine che ci viene restituita del mondo antico è certamente intrisa di *pathos*, di movimenti crudi e drammatici, eppure mantiene una sorta di aura dignitosa

58

59

e decorosa, umana; la seconda parte dello spettacolo invece è decisamente sconcertante: la corruzione della Chiesa, l’idolatria nei confronti dello shopping, il culto del capitalismo sono trasposti nel linguaggio della danza in modo assolutamente realistico e, di conseguenza, di enorme impatto non solo emotivo, ma anche morale.

Il ritratto del nostro mondo non è per nulla rassicurante, piuttosto concretamente allarmante: il caos, la sovrapposizione di intenti, il passaggio fulmineo da una scena all’altra, il vorticoso turbine di energia, colori, situazioni; quindi la difficoltà dello spettatore che cerca inutilmente di capire, di cogliere qualche dettaglio, qualche cenno, qualche segno, che prova a trovare la chiave di tutto questo, che tenta di districarsi da questa matassa troppo stretta e aggrovigliata, che vorrebbe il puzzle già bello e pronto e non i singoli pezzi buttati al vento. Invano. Troppi i riferimenti, numerosissimi gli accenni, altrettanti gli spunti: è impossibile comprendere fino in fondo questo spettacolo. Ma non è questo l’obiettivo, l’uomo non comprende neppure se stesso, come potrebbe comprendere la società, che altro non è che un insieme di uomini?

L’irrazionale, il soprannaturale ci spaventano, o si evitano oppure si ignorano. Lungi dal poter essere compresi, si può solo accettarli e accoglierli come parte integrante della propria natura che è insieme razionale e istintiva, mente e bile.

Come specchio dell’umanità, lo spettacolo ha svolto il suo compito perfettamente: attraverso un’opera spregiudicatamente coraggiosa, ha voluto renderci più consapevoli e farci sentire più responsabili all’interno del Caos che gli uomini si ostinano a chiamare Mondo.

Per uno scopo unico e molteplice

di Jacopo Militello

5[^]A classico Liceo Primo Levi

Al tramonto della luce diurna, gravida di raziocinio, avvolti nel manto corvino della notte, cullati dall’inquietudine del mondano invisibile esistente e dall’avanzata dell’onorico visibile inesistente, gli animi mortali si abbandonano impercettibilmente al sonno, come in un sereno trapasso quotidiano; calate le palpebre, sipario dei sensi, e affievolito il respiro, soffuso mormorio della sopravvivenza, lo spirito si fa spettatore di uno spettacolo pari a quello di cui il teatro si serve per divenire metafora esistenziale dell’amato esilio nella dimensione, al contempo eterna e atemporale, comunemente denominata sogno. All’imbrunire del cinque ottobre, la mia classe ed io ci siamo recati presso il Teatro Elfo Puccini di Milano, per assistere a una performance di danza contemporanea, portata in scena

dalla compagnia Fattoria Vittadini, con il tanto semplice quanto enigmatico titolo *To this purpose only*. Per quale fine i danzatori hanno deciso di mettere in moto la propria materia costitutiva per donarle quell'espressività e vitalità di cui è priva la vita di tutti i giorni? Credo proprio che il pubblico se lo sia chiesto, ma sono altrettanto certo che nessuno possa dirsi sicuro della propria idea, che risulta inevitabilmente un'ipotesi instabile, frutto di un'immediata impressione e di un vissuto tutt'altro che momentaneo.

Le danze si aprono in un intenso impatto emotivo, suscitato dalla totale esposizione dei corpi, che, liberi da qualsiasi tipo di velo e dimentichi del convenzionale pudore, hanno messo in luce la propria piena potenzialità motoria ed espressiva, travolti dall'ebbrezza di un'inedita indipendenza.

Oltrepassata la sorpresa iniziale, il primo dei tre quadri scenici, di cui lo spettacolo si compone, si è rivelato il più sereno, spontaneo, elegante, incontaminato; la naturalezza e disinvoltura con cui i danzatori si contorcevano, avvinghiandosi gli uni agli altri, fondendosi fino a parer membra di un unico corpo, era tale che agli occhi dello spettatore non rimaneva altro che contemplare il canto visivo della carnalità.

La seconda parte, cornice entro cui si espongono gli stereotipi e i luoghi comuni riguardo agli Italiani e al Bel Paese, appare come una graduale avanzata della civilizzazione, sino all'avvento dell'età moderna, con i suoi inconfondibili abiti di marca e status symbol, che forniscono un metro di giudizio del valore della vita altrui, accettato all'unanimità, seppur passivamente.

A parte qualche trovata in cui l'ironia Vittadini riesce a strappare al pubblico un sorriso, permane un senso di inquietudine che si coglie nella disperata richiesta d'aiuto di alcuni personaggi, il più delle volte femminili. L'impressione è quella di una nazione profondamente turbata e insoddisfatta, salda sui propri marchi prediletti e sui simboli della propria comune identità, ma, in verità, bisognosa di una stabilità che possa poggiare su se stessa, così come avveniva per i nudi corpi del quadro precedente. Una condizione ben simboleggiata dalla solitaria insegna di un bar che si staglia con le sue vivaci luci multicolore contro l'imperante nero circostante.

La parte finale riserva una buona dose di enigmaticità.

La denuncia della corruzione della Chiesa, immacolata guida dei fedeli è al centro dell'ultimo quadro: uomini avvolti da un saio posti a testa in giù, con le pudenda scoperte, costituiscono una chiara citazione del supplizio infernale a cui le anime appartenenti al clero degenerare sono sottoposte nell'*Inferno* dantesco, mentre un fuggevole bacio di natura omosessuale lascia intravedere il dibattuto tema dell'accettazione di una non 'canonica' forma del sentimento di cui il Dio cristiano dovrebbe

risultare l'emblema.

In un'aura colma di inquietudine, misteriose figure femminili dal volto dai tratti clowneschi s'aggiravano in quella curia demoniaca, in cui l'autolesionismo dei flagellanti s'intreccia con la spudorata volgarità che il corpo assume non nella sua nudità, bensì nel suo esasperato atteggiamento.

Ad accompagnare il tutto un sottofondo di scoppi, a richiamare laminaccia di un terrorismo che gradualmente s'insinua negli affanni quotidiani.

Lo spettacolo di Fattoria Vittadini suscita interrogativi dalla dubbia possibilità di risoluzione e riflessioni inedite, accompagnando lo spettatore inesperto al suo primo passo in un universo artistico affascinante e tutto da scoprire.

A critic mess!

Dieci anni di Fattoria Vittadini:
sguardi intorno alla rassegna
It's a little bit messy

Realizzato nell'ambito del progetto
It's a little bit messy, rassegna di danza
contemporanea in occasione dei dieci anni
di Fattoria Vittadini (28 settembre-
16 dicembre 2017, Milano - Zona K,
Teatro Elfo Puccini, Teatro Filodrammatici,
Teatro i, Teatro Franco Parenti, Spazio
Oberdan, Civica Scuola di Teatro Paolo
Grassi, Università degli Studi di Milano)

