

Titolo | Motus – nota biografica

Autore | Renata Savo

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Dipartimento di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. V. Valentini.

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Motus¹. Nota biografica

di Renata Savo

«Se Motus sta per eterna trasformazione bisogna dire che il gruppo riminese osserva in questo una coerenza spinta quasi all'ossimoro: il rigore del perpetuo mutare. L'incontro con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò coincide con una delle molte fasi di passaggio di quell'aggregazione artistica di cui sono fondatori, formazione che si è più volte allargata e poi ristretta, e che spesso si è dotata di segni di riconoscimento, come per una strabondanza estetica che sottolinea la commistione costante di arte e vita. Motus si è imposto al teatro con la naturalezza di chi arriva dalla realtà [...]»².

Quindici anni fa, nel 2000, a nove anni dalla fondazione della compagnia, era già chiaro che il linguaggio teatrale affrontato da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò avrebbe subito una “perpetua mutazione”; da un fare teatro che afferra e combina tra loro frammenti di realtà a una modalità scenica che «si libera dal teatro» per «svelare nuove frontiere e nuovi approdi».³

Il cammino percorso dal 1991 al 2013, anno del debutto di *Nella tempesta* è stato quindi lungo e “irregolare”: gli stessi elementi del gruppo sono entrati e usciti dalla compagnia in maniera del tutto pacifica, come esito di un percorso quasi naturale, e altri se ne sono aggiunti, grazie a una serie fortunata di incontri avvenuti al momento giusto e nel posto giusto⁴.

Unico filo rosso, Silvia Calderoni: la figura-tipo per il lavoro portato avanti dalla compagnia. La morfologia androgina dei suoi tratti somatici – dalla voce chiaramente femminile – si presta bene a identificare un linguaggio teatrale sotto certi versi “spurio”, identificativo della cosiddetta «generazione post» degli anni '90. E a proposito della cultura di cui tale generazione si è nutrita, riportiamo una dichiarazione rilasciata nel 1996 dagli stessi Casagrande e Nicolò; un passaggio davvero utile a comprendere l'origine dell'interesse mostrato dalla compagnia verso le istanze di realtà e, soprattutto, a individuare il contesto produttivo attraverso il quale hanno preso forma le idee:

Come scrive Stefano Pistolini, in un saggio del '95 sulla cosiddetta “generazione post”:

«(...) la più significativa delle odierne sottoculture è proprio quella che detta le regole di una serena, ironica, astensione da qualsiasi Stile Forte.

Intuizione illuminante, mancanza di riconoscibilità, impossibilità di incasellamento in correnti, movimenti, stili poetico-ideologici e riferimenti univoci.

[...] ... tutto potenzialmente mutabile, trasformabile all'infinito: tutto potenzialmente mutabile, trasformabile all'infinito: tutto NON LINEARE, RIZOMATICO!

Allora perché la critica teatrale si ostina a voler individuare linee di tendenza, linee di sviluppo, linee di continuità e rottura.

Se la continuità esiste non può che essere avvertibile in un'ottica di sovrapposizione e quindi di debordaggio e quindi di contaminazione. [...] È sempre la nostra generazione a essere protagonista del trapasso alla realtà POLISTRATIFICATA dello schermo del computer: ad accorgersi nei giochi domestici, che anche le fotografie, da sempre attestazioni di realtà e immutabilità, possono essere modificate, distorte, ricomposte, sabotate, con un computer o una semplice fotocopiatrice; si ha a che fare perennemente con dei DATI da elaborare e rielaborare. In quest'ottica parlare di già fatto, già visto, già scritto è semplicemente ridicolo: tutto è a disposizione magnificamente! Tutto sta nell'intelligenza con cui si opera sui DATI [...] I nuovi spazi informativi di Internet che combinano simultaneamente informazioni visive a quelle scritte, in una struttura a “finestre” sovrapposte, registrate in luoghi e tempi diversi [...] non può non essere modello di un nuovo spazio/linguaggio estetico»⁵.

L'interesse per il corpo come strumento di scrittura drammaturgica («prosa del mondo»)⁶, somma di segni iconici, deformato come il corpo-oggetto dei dipinti di Francis Bacon, è sottolineato dalla stessa compagnia all'interno di una dichiarazione al Convegno del Festival “Opera Prima” di Rovigo pubblicata su “Il Patalogo” e riportata con il titolo Un “manifesto” dei Motus,⁷ dove sono richiamate anche le teorie di Artaud alla base dell'estetica visuale pronunciata dalla

¹ R. Savo, *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea magistrale, Università “La Sapienza” di Roma, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. Prof.ssa V. Valentini.

² R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), AA.VV., *Certi prototipi di teatro: storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000, p. 53.

³ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911 011*, NdA Press, Rimini 2010, p. 94.

⁴ Cfr. C. Ventrucci, E. Casagrande, D. Nicolò, *Motus, Attori-angeli per una drammaturgia degli oggetti*, in D. Nicolò, E. Casagrande, AA.VV. *Certi prototipi di teatro...* cit., pp. 56-57.

⁵ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911...* cit., p. 9.

⁶ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo* (ed. or. *La prose du monde*, Paris 1969), Editori Riuniti, Roma 1984.

⁷ Cfr. D. Nicolò, *Il virus del qui e ora*, intervento presso il Convegno del Festival “Opera Prima” di Rovigo, in “Il Patalogo 19”, Annuario 1996 dello spettacolo, Ubulibri, Milano 1996, ora contenuto in D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911...* cit., pp. 7-12.

Titolo | Motus – nota biografica

Autore | Renata Savo

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Dipartimento di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. V. Valentini.

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 2 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

compagnia agli albori della loro carriera e resa evidente in spettacoli come *Catrame* (1996):

«Tutti questi segni, questi percorsi, sono leggibili sui corpi, perlomeno su quei corpi disposti a lasciarsi scalfire dai mutamenti, a farsi segno, segnale, mezzo e non solo rigido e immutabile contenitore. E il corpo, lo abbiamo detto, scritto, fatto, è al centro del nostro fare e pensare il teatro; tema antichissimo ma, come tutto ciò che ha radici profonde, inesauribile e soprattutto più suscettibile di trasformazioni. [...] Le forze, il corpo senza organi del teatro della crudeltà di Artaud, sono le vere tensioni centrifughe di questa NUOVA ERRANZA SENZA TREGUA, dal momento che l'io diviene straniero nei paesaggi del suo stesso corpo, di un corpo che si dilata sino a essere estensivo di tutte le cose, “carne del mondo”, “prosa del mondo”»⁸.

Gli esordi dei Motus nascono sotto il segno di Samuel Beckett, e in particolare l'ultimo periodo della sua produzione – i romanzi e i progetti televisivi commissionati dalla BBC – è stato per i Motus uno strumento importante per affrancare il linguaggio teatrale dalla struttura lineare del racconto e moltiplicare tempi e luoghi: attraverso l'intermedialità i Motus danno voce a una poetica eretta su più codici espressivi, tra cui l'installazione (quindi, l'architettura e la scultura) e il cinema, con telecamere e proiettori che fanno dialogare interno ed esterno dello spazio scenico⁹.

Con l'*Occhio-belva* (1994), ispirato alle ultime opere di Samuel Beckett (sul tema a lui caro, mutuato dal filosofo Berkeley, dell'“*esse est percipi*”) e con *Catrame* l'attenzione è rivolta alla struttura geometrica e «la presenza di uno o più voyeur che segnano un punto, una costante, un tempo e uno sguardo che osserva, spettacolarizzando, in ogni secondo, l'accadere scenico, la finzione che è alla base stessa del teatro»¹⁰.

E ancora grazie a Beckett la compagnia fa propria la necessità di dover tradurre in «ATTO» l'evento teatrale, accentuandone così il carattere di azione dal vivo, la *liveness* che riconduce il teatro ai suoi elementi costitutivi, tra cui la presenza dello spettatore. Nel 1999 Enrico Casagrande e Daniela Nicolò dichiarano: «Beckett, un grande amore, sono i suoi scritti, prevalentemente non teatrali che mi hanno fatto intuire cosa significa essere qui, nell'inutile spazio temporale del teatro [...] E di nuovo Beckett per intuire...ancora...una volta...cos'è essere sulla scena, esser-ci;

[...] ciò che ci interessa è tradurre i nostri tumulti di sentimento, le nostre tempeste di entusiasmo in:

ATTI PUBBLICI

ATTI POETICI

ATTI D'AMORE

ATTI POLITICI

ATTI EROICI

ATTI VITALI

ATTI»¹¹.

Queste dichiarazioni non possono non essere sentite come presagi di quella che è sembrata da più parti una svolta della compagnia verso una direzione più “documentaristica”, a partire dal progetto *X(ics) - Racconti crudeli della giovinezza* (2008);¹² una svolta a ben vedere “graduale”, una «sublimazione “eroica” di un'idea di teatro che fin dagli esordi (gli anni Novanta) si propone di “disintegrare lo spettacolo teatrale”»¹³, che ha portato la compagnia a rendere sempre più labile il confine che separa lo spettacolo dal processo creativo (quest'ultimo molto spesso lungo e intraducibile integralmente sulla scena) e a coniugare performance e azione politica sulla scia dell'incontro con Judith Malina e il Living Theatre. Tutto questo, però, non senza esser passati prima attraverso l'epica e ciò che chiamano “metafiction”, espediente che i Motus recuperano dalla letteratura: «L'urgenza di ritrarre se stessi dentro l'evento rappresentativo è un artificio eminentemente letterario, che

⁸ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911...* cit., pp. 11-12.

⁹ «La struttura compositiva è più vicina quindi a una serie di finestre interrelate, più che a una sequenza lineare, così come l'alternarsi delle varie situazioni sceniche sfugge ogni possibile appiglio narrativo. Non riusciamo, non possiamo più raccontare/rappresentare delle storie [...] quello che ci interessa è giungere a una dimensione in cui lo “stare”, l'“esserci” avvengono per necessità, per diretta conseguenza, a seguito di una ricerca specifica sulla consumazione del tempo e dello spazio scenico». *Ivi*, p. 19.

¹⁰ *Ivi*, p. 25.

¹¹ *Ivi*, pp. 36-38.

¹² Cfr. M. Palladini, *TEATRO E REALTA' – La scena che si indigna, a un passo dall'azione*, «Le reti di Dedalus», luglio 2011. http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/luglio/TEATRICA/1_teatro.htm. Verificato il 20.09.2015.

¹³ S. Rimini, *Atti con parole. Il presente scenico dei Motus*, in «UZAK 19», trimestrale on line di cultura cinematografica, estate 2015. <http://www.uzak.it/rivista/14-2014/figura-intera/567-atti-con-parole-il-presente-scenico-di-motus.html>. Verificato il 20.09.2015.

Titolo | Motus – nota biografica

Autore | Renata Savo

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Dipartimento di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. V. Valentini.

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 3 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

appartiene a un tipo di narrativa che cerca di mettere in crisi se stessa e lo fa sotto gli occhi del lettore: una narrativa generalmente definita *metafiction*. Lo scopo primario è non far mai dimenticare al lettore che quello che ha sotto gli occhi è innanzitutto un manufatto, un'opera costruita a tavolino e studiata attraverso strategie narrative. [...] La menzogna letteraria, per citare il grande Manganelli, viene quindi messa a nudo fino al punto che in molti casi l'autore finisce per divenire egli stesso personaggio del suo stesso racconto [...] con le sue crisi e i suoi dubbi sulla scrittura. Cerco di fare una trasposizione di questa dinamica nel teatro e nella messinscena. Forse sarebbe corretto parlare di metateatro, *i Sei personaggi* di Pirandello ne sono un esempio epocale; ma preferisco utilizzare, per quanto riguarda il tipo di lavoro disarticolato e scomposto che abbiamo fatto in questi anni [dopo *Orpheus Gance*, 2000, nda],¹⁴ un termine più vicino alla letteratura, un termine postmoderno: *metafiction*, appunto»¹⁵.

Il potenziale drammaturgico insito nell'espedito della *metafiction* si è rivelato a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò in tutta la sua pienezza durante il periodo di prove per il progetto *Rooms* (2001), dove lo spazio scenico della camera d'albergo viene indagato diventando «non-luogo iperreale» in cui prendono forma frammenti di vita e storie diverse attraverso meccanismi differenti, di cui resta «elemento costante [...] la stanza d'albergo e il suo *white noise*: il rumore bianco, il ronzio degli impianti di condizionamento che accomuna tutti i luoghi chiusi, come dice DeLillo»¹⁶, autore cui è ispirata la videoinstallazione *White Noise*, ma che sostanzialmente sottende l'intero progetto, che si compone di altre performance tratte da testi di diversi scrittori americani (Bret Easton Ellis, James Ellroy, Michael Cunningham), così come quella che riprende Jean Genet, *Splendid's* (2002).¹⁷

È la stessa Daniela Nicolò a raccontare la dinamica di questo svelamento, durante un convegno dedicato alla figura del Dramaturg, presso la scuola Paolo Grassi di Milano: «Gli attori hanno lavorato con grande libertà, improvvisando sui personaggi e utilizzando il testo come materiale. [...] Più andavamo avanti e più ci sembrava di cadere nella trappola che abbiamo sempre cercato di evitare nel nostro lavoro: la *fiction*, intesa come dimensione realistica della rappresentazione.

Un giorno accade “qualcosa”, e anch'io sottolineo il grande ruolo creativo che gli attori hanno nella costruzione dell'opera. Qualcosa che è scaturito dal dispositivo stesso di stanza.

Avevamo costruito una stanza sopraelevata, a cui mancava la quarta parete, e stavamo provando il dialogo finale di *White Noise*, in cui l'autore affronta il tema della paura della morte.

Uno degli attori, anziché uscire dalla porta della stanza, esce di fronte dando l'esatta sensazione di sfondare la quarta parete, di uscire da uno schermo. [...] L'uscita attraverso la parete rompe platealmente la convenzione “teatro”, innescando una crisi interna al gruppo. Attori, di estrazione e formazione molto differenti, attorno a un progetto comune: quali le regole del recitare? [...] L'accaduto è stato lo stimolo per cercare oltre il modo di affrontare il pensiero diretto dell'autore dell'opera. L'abbiamo tradotto in teatro con una voce fuori campo, usando un espedito cinematografico.

Abbiamo iniziato a registrare su minidisc i pensieri di ogni attore riguardo al proprio stare in scena, il rapporto con il proprio personaggio, la propria percezione di attore sulla scena.

Abbiamo sovrapposto il risultato con la scena vera e propria: un esperimento tecnico/tecnologico che ha creato un duplice livello: testo-romanzo, testo recitato, percezione personale dell'attore. Ne è scaturita una dimensione di ricerca anomala [...] che rimandava continuamente a un film [...]»¹⁸.

Percorrendo, quindi, il duplice binario del cinema e dell'espedito letterario della *metafiction*, valicando i confini del teatro grazie all'interesse verso una drammaturgia determinata dall'abitare una sorta di limbo iperreale che ricorda probabilmente gli spazi chiusi e claustrofobici di molte opere beckettiane, i Motus giungono – anche tramite l'installazione di schermi che proiettano immagini di «un ipotetico film girato e montato in tempo reale», come in *Twin Rooms* – alla definizione di una «forma contaminata»: «perché ciò su cui vogliamo lavorare sono gli aspetti drammaticamente reali del quotidiano che una certa narrativa riesce a trattare con libertà e schiettezza commoventi»¹⁹; drammaticamente reali, come il paradossale ribaltamento di ciò che oggi si percepisce come “reale”: non la vita bensì gli schermi, la televisione, l'informazione immediata ma “mediata”. E la risposta dei Motus a questo drammatico scenario non teatrale ma reale, non poteva non essere già in questo periodo “rivoluzionaria”, politicamente impegnata: «Di riflesso alla semplificazione smodata

¹⁴ In un'intervista di Goffredo Fofi, Daniela Nicolò ha dichiarato che per la prima volta, con *Orpheus Gance*, è stato iniziato un lavoro sul “personaggio”. Com'è stato notato dallo stesso Fofi, infatti, in precedenza l'attore dei Motus era «un corpo e un'idea, qualcosa di molto platonico e ora diventa personaggio, ha delle motivazioni, una vicenda». Cfr. D. Nicolò, E. Casagrande, G. Fofi, Una conversazione tra Goffredo Fofi, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, in D. Nicolò, E. Casagrande (a cura di), *Crash into me. Orpheus Gance*, Infinito Ltd Edizioni, Torino 2000, ora in D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911* cit., p. 64.

¹⁵ *Ivi*, p. 106.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr., *Ivi*, pp. 110-115.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 111.

Titolo | Motus – nota biografica

Autore | Renata Savo

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Dipartimento di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. V. Valentini.

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 4 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

dei processi e dei linguaggi dei media televisivi, dove tutto deve essere *user friendly*, rapido, breve, semplice, veloce per disimpegnare il più possibile le menti, ci impegniamo a fare spettacoli sempre più complessi. Spettacoli che richiedono un lavoro allo spettatore perché interrogano, sottendono, a volte ammiccano con l'intento di dare un ritratto non semplicistico e riduttivo del reale»²⁰.

L'espedito della *metafiction* e la conseguente sovrapposizione tra persona e personaggio produce l'effetto di piegare qualsiasi spessore psicologico all'evocazione della situazione presente condivisa con lo spettatore (un esempio in *Nella tempesta* è offerto dall'immediato riconoscimento di Silvia Calderoni come Ariel – o, piuttosto, di Ariel come Silvia Calderoni – spirito sottomesso al volere di Prospero e allo stesso tempo attore incastrato tra le maglie della rappresentazione)²¹ saranno dal progetto *Rooms* in avanti presenze costanti del linguaggio della compagnia.

Lo stile adottato negli ultimi anni da Motus, infatti, si muove “a spirale” seguendo un percorso che dal cinema e dalle arti visive conduce la compagnia a focalizzarsi con maggiore attenzione sul piano drammaturgico in due direzioni diverse, ma complementari²²: l'una riflette la scrittura e una processualità di tipo anti-narrativo, l'altra prevede la raccolta di dati esterni, imprevedibili ed evenemenziali. Da un lato, quindi, la volontà di sviscerare l'immedesimazione tramite il dispositivo meta-finzionale e l'attore – «veicolo di citazioni poetiche, filosofiche, mai dialoghi in senso stretto»²³ – su cui il testo viene cucito addosso e cresce con lui, e dall'altro, un approccio più aperto a un “teatro documentario”, con lunghe gestazioni che non si esauriscono mai completamente nell'opera, e che probabilmente costituiscono un altro aspetto particolarmente calzante riguardo i processi di produzione del “reality trend”; gli spettacoli più recenti di Motus, infatti, non sono altro che esiti ultimi di “processi di sottrazione” innescati da conferenze, workshop, contest teatrali che possiedono un fascino a sé stante rispetto all'opera. Tale svolta è stata riconosciuta da più parti avere origine tra il 2008 e il 2011 nel progetto *Syrma Antigones* [*Let the Sunshine In contest#1* (2009), *Too Late! Contest#2* (2009), *Iovadovia* (2010)], dove la figura tragica di Antigone, com'era accaduto al Living Theatre negli anni Sessanta, acquista il significato di archetipo di lotta e resistenza. Come ha riferito in corrispondenza via e-mail Sandra Angelini, responsabile di compagnia:

«[I contest del progetto *Syrma Antigones*] sono un antecedente troppo importante per lo sviluppo della poetica della nostra compagnia.

Per la prima volta in questi lavori Motus sperimenta l'uso di un classico per prendere di petto dei conflitti e delle ferite del presente, per leggere e parlare del contemporaneo. E poi si arriva ad uno spettacolo come *Alexis*. Una tragedia greca dopo un percorso fatto di workshop, esperimenti che poi diventeranno e prenderanno la forma di Contest (un incontro/scontro/dialogo) tra due attori. I contest che nascono in spazi non teatrali poi diventeranno delle performance autonome»²⁴.

E sempre a proposito dei processi produttivi dell'opera, anche *Nella tempesta* ha subito un lungo lavoro di sottrazione e numerose modifiche da parte di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, su cui la critica si è espressa in toni non sempre entusiastici, come confermato dalla stessa Angelini: «Penso che tu abbia assolutamente centrato il bersaglio quando dici che c'è tutto un lavoro che viene fatto per lo spettacolo ma nello spettacolo non si vedrà mai.

In alcuni momenti fare e mettere a fuoco uno spettacolo diviene anche una grande opera di sottrazione...

Se penso alla nascita e allo sviluppo di *Nella tempesta*... quando ha debuttato nel 2013 era molto diverso lo spettacolo... ha avuto una genesi molto lunga. Ha debuttato in Canada e poi è stato presentato al Festival delle Colline Torinesi, a Dro e poi a Venezia, alla Biennale. In quel momento il lavoro non soddisfaceva Daniela ed Enrico... ed anche la critica era abbastanza spiazzata, ma la cosa fondamentale è che i registi non erano contenti dell'opera.

Per esempio in un primo momento al pubblico alla fine dello spettacolo veniva chiesto di salire sul palco con la coperta e trovare una propria posizione sul palco.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ariel/Silvia rivolge a Prospero/Glenn le seguenti parole: «Hai paura che me ne vada? Dove? Dietro al fondale? ...

Maestro, perché i fondali a teatro son sempre finti e noi attori non ci possiamo mai appoggiare... dobbiamo sempre stare sui nostri piedi.

Perché quando sento così forte, mi sento tutta... Fuori non sente niente nessuno.

Perché non rispondi mai alle mie domande? E solo io devo sempre rispondere alle tue?

Posso fare tutto. Ballare, piangere, farti vedere le tette. [...]

Una volta mi hai detto che gli attori devono dormire nella cassa degli oggetti...

E poi ci sono delle volte che mi va di sedermi accanto a te, e guardare le cose come le guardi tu. Posso?

Succede sempre così, quando devo cominciare lo spettacolo, mi lasci solo... Ogni nuovo inizio è una piccola morte». D. Nicolò, *Nella tempesta*, testo dello spettacolo inedito. Ringrazio ancora Sandra Angelini, organizzatrice storica e attuale della compagnia per avermi inviato il testo e avermi regalato un confronto sul tema del reale all'interno della produzione dei Motus.

²² Ha affermato Daniela Nicolò durante una conversazione con Enrico Pitozzi: «Un'altra cosa importante, forse la più innovativa per la nostra scena, componente che viene dal cinema e letteratura, è l'introduzione del pensiero dell'attore attraverso il meccanismo della voce fuori campo». E.

Pitozzi, D. Nicolò, E. Casagrande, *Le regole dell'attrazione: meta-fiction e post-post-drama*, «Art'o», Theòmai, inverno 2006, ora in D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 911*... cit., p. 125.

²³ *Ivi*, 121.

²⁴ S. Angelini, R. Savo, *Motus 008-013: la storia di una svolta, ancora da scrivere*, corrispondenza via email inedita, in Appendice.

[Titolo](#) | Motus – nota biografica

[Autore](#) | Renata Savo

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da *Teatri del reale nella realtà del teatro: il reality trend in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Dipartimento di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche, Studi Orientali, corso di laurea in Spettacolo teatrale, cinematografico, digitale: teorie e tecniche, a. a. 2014-2015, rel. V. Valentini.

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 5 di 5

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

...Prendere posizione...

Ma quel finale non ha mai convinto i registi. Poi il lavoro aveva anche diverse scene che successivamente in vari momenti tra l'autunno '13 sono state tagliate. Il finale è stato completamente rivisto, anche i video sono cambiati.

Ancora il “fuori” ha avuto un ruolo decisivo... c'è stato tutto l'autunno 2013 che è stato segnato dalle manifestazioni a cui Motus ha partecipato e ne è stato testimone. E poi ancora le tragedie in mare dei clandestini, che si moltiplicavano.

Insomma, il farsi dello spettacolo è molto interessante e una produzione di Motus difficilmente si risolve con il debutto... rimane in movimento, aperta per tanto tempo. Si cristallizza dopo molti mesi...

E a volte si riapre come è successo a *Nella tempesta*, che dopo un anno e mezzo dalla prima è stato rivisto alla luce della situazione incontrata a New York²⁵.

La nuova piega del teatro intrapresa da Motus, insomma, sembra affermare con sempre maggiore convinzione che «La verità è nella strada e non sempre in teatro»²⁶.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ J. Beck, *Theandric* (ed. or., *Theandric*, Harwood Academic Press, London 1992), Socrates, Roma 1994, p. 261.