

[Titolo](#) || Fuori dal mondo conosciuto

[Autore](#) || Daniela Nicolò

[Pubblicato](#) || Paolo Ruffini, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005, pp. 179-186

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag 1 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Fuori dal mondo conosciuto

di Daniela Nicolò

Non so nemmeno perché, ma voglio che questa frase, fra le tracce inviateci su cui argomentare, sia il titolo di questo intervento; non so nemmeno perché, anzi forse l'unica cosa che so è che costantemente invece abbiamo lavorato DENTRO il mondo conosciuto, FRA le cose, CON i corpi, dentro i corpi, nelle parole... *Io vivo nelle Cose* è il titolo dell'ultimissimo workshop che abbiamo tenuto all'Arboreto di Mondaino (per esempio)... eppure, di contrasto, affiora continuamente quest'anelito ad andare fuori, in corsa, verso spazi ampi, aperti, senza traiettorie e percorsi segnati: deserti. Sbandamenti, dirottamenti, perdite d'orientamento o vagabondaggi, sempre in cerca, senza posa... Come sete di qualcosa da scovare ancora, come desiderio di spostare un po' più in là il limite, sempre un po' troppo oltre sino a trovarsi senza dove né come. Sino ad essere lì e basta.

Questo un po' è fare i conti con se stessi ed il proprio percorso. Dopo quattordici anni continuiamo a sentire questo desiderio ogni volta, ad ogni nuovo progetto: precipitare *fuori dal mondo conosciuto* per poi ripiombarci dentro con tutto il peso ed il chiasso necessario, se necessario. Magari urlando.

Anche per ripensare al processo creativo faccio esercizio di spostamento, mi colloco da un altro punto di vista: mi diverte vedere le cose da angolazioni diverse, utilizzando altri registri di lettura; allora guardo il teatro di Motus ed il rapporto con il corpo degli attori da un'altra prospettiva: quella letteraria... , del resto negli ultimi cinque anni leggo quasi esclusivamente, assiduamente, ininterrottamente, letteratura contemporanea.

Cerco dunque di intervenire e riflettere facendo una specie di autoanalisi del processo artistico in Motus: l'autore che guarda se stesso, prova a ritrarsi, a rendere palese il proprio rapporto con l'opera ed il creare; o meglio quello che tento di fare è individuare Motus dentro le opere di Motus, perché in tutti gli spettacoli compare questo "straniero interno" che spia, filma, fotografa, descrive, commenta dal vivo o da un display luminoso od entra con la propria voce spezzando lo spettacolo... e questa urgenza di ritrarre se stessi dentro l'evento rappresentativo è un artificio eminentemente letterario, narrativo, ed appartiene ad una certa narrativa che mette in crisi se stessa e lo fa sotto gli occhi del lettore, una narrativa generalmente definita *metafiction*. Lo scopo primo è di non fare mai dimenticare al lettore che quello che ha sotto gli occhi è innanzitutto un manufatto, una cosa costruita a tavolino, da qualcuno, che ha cercato, studiato, inventato delle strategie narrative... vuole ricordargli che il "realismo" è solo presumo tale, perché la pagina scritta, per sua stessa natura, non sarà mai "la realtà" e la finestra attraverso cui il lettore si affaccia sul mondo fittizio del racconto, non potrà mai essere "neutra", od inconsistente...

*La menzogna letteraria*, per citare il grande Manganelli, viene messa a nudo, tanto a che, in molti casi, l'autore finisce per divenire egli stesso personaggio del suo racconto, proprio in quanto autore, con le sue crisi ed i suoi dubbi sulla scrittura...

Detto questo, io, acrobaticamente, provo a trasporre queste dinamiche al nostro teatro: travaso quindi tutta una serie di terminologie proprie della critica letteraria alle sincopate destrutturazioni che abbiamo operato al nostro fare scenico. Tralascio gli anni passati di cui il presente aurore si è più volte prodigare in ampi e deliranti self-consciousness ... e mi rivolgo innanzitutto al progetto *Rooms*, perché mai come in questo caso abbiamo dichiarato così fervidamente il legame con la letteratura e con il cinema, con una certa letteratura ed un certo cinema... essenzialmente americani, e di una certa America, quella che, ancora un volta, guarda se stessa, si ritrae con cinismo e crudeltà inusuali nelle proprie opere, senza pietà. Guarda caso una certa America patria indiscussa della meta-fiction, anche se esistono illustri esempi europei: primo fra tutti *Watt*, del nostro tanto amato Samuel Beckett, ... sino a comprendere anche, e qui azzardo, un imprevedibile Pier Paolo Pasolini con quella *Opera Impossibile* che è *Petrolio*...

Letteratura americana postmoderna, che ci ha accompagnato in un lungo viaggio fra Los Angeles e Las Vegas, stando solo nei più scalcinati motel della strada, inseguendo visioni, cliché e miraggi, ma anche l'abbaglio di un paesaggio immenso, da lasciare senza fiato... (ancora *fuori dal mondo conosciuto*?... o forse ancora più dentro, tanto è sedimentata la rappresentazione dei deserti americani nell'immaginario collettivo, che provavamo un continuo senso di déjà-vu, comunque spaesante...). Il motel scelto come leit motiv di un progetto teatrale è già di per sé un azzardo: l'idea di un non-luogo che rimane immutato e si presta ad essere abitato da storie, tante storie, o pezzi di storie... Corpi, o pezzi di corpi, presenze, voci, tracce, segni, ricordi, impressioni, ombre, frammenti: ecco, luogo assoluto della de-strutturazione, dello smembramento, attuato però, di nuovo, con metodo e tecnica mutuati da un altro ambito, effetto di un ulteriore cambio d'angolazione, (o simulazione): la prospettiva cinematografica, che sposta l'azione scenica nell'ambito di un montaggio filmico, di un film che in realtà non esiste.

A questo punto non esistono nemmeno più i corpi, sono traghettatori di immagine, di meta-personaggi che si materializzano solo nel gioco di specchi e simulazioni di un tempo rubato alla scena, preso a prestito dal palco per dire altro... Ipercorpi? Eccesso e quindi scomparsa. Corpo schiacciato dalla sua digitalizzazione, corpo bi-dimensionalizzato, reso immagine di se stesso... icona patinata di una ipotetica fiction che non riesce mai ad essere conclusa per continue intrusioni del regista insoddisfatto, che è in crisi con il suo stesso fare cinema: ancora meraficcion1 (*meta-cinema, o meta-teatro?*)

Eppure con questo progetto, veramente per la prima volta, nel nostro teatro è comparso il resto, la parola, (prima utilizzavamo solo monologhi poetico-filosofici, o dichiarazioni, elenchi, citazioni, mai resti...): nella stanza d'albergo abbiamo iniziato a lavorare sul dialogo,... la base del teatro - c'è chi dirà-, ma per noi è stato un punto di confronto a cui siamo giunti dopo dieci anni di altri percorsi.

Abbiamo costruito una stanza reale, iper-reale con luce ed acqua corrente, ed abbiamo cominciato a lavorarci all'interno con gli attori, attingendo a vari testi, tutti americani: *Great J. Street*, *Americana*, *White Noise* e *Underworld* di Don De Lillo,

[Titolo](#) || Fuori dal mondo conosciuto

[Autore](#) || Daniela Nicolò

[Pubblicato](#) || Paolo Ruffini, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005, pp. 179-186

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag 2 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

*Less than zero, Le regole dell'attrazione, Glamorama*, di Bret Easton Ellis, *Il corpo del reato, LA Confidential* di Ellroy, *Le ore* di Cunningham... andandone a estrapolare solo i momenti ambientati dentro stanze d'albergo: proprio perché ciò che generalmente vi avviene è sempre parentesi dell'esistenza, sospensione, momento privato o spazio-tempo per gesti estremi... e quindi poteva essere "rubato" al romanzo e ricucito secondo la stessa discontinuità con cui una stessa stanza viene abitata da differenti individui... ciò che resta immutato è il *White noise*, rumore bianco (di morte), che accomuna tutti i luoghi chiusi, il ronzio degli impianti di condizionamento, il ronzio dell'artificio del consumo, dell'omologazione dell'Occidente che si espande e fagocita tutto... abbiamo tenuto molte pagine di quest'opera, a nostro parere straordinaria, come linea guida di tutto il progetto.

Mi rendo conto che continuo a mescolare i linguaggi: parlo di teatro usando termini propri del cinema, e di cinema secondo le dinamiche del romanzo o di un resto teatrale... ma questo è sintomatico di quanto sia assolutamente impura la dimensione in cui lavoriamo.

Durante le infinite prove ed improvvisazioni nella room, si è innescata una crisi interna al gruppo proprio relativa alle *regole del recitare* per parafrasare *Le regole dell'attrazione* di Ellis... che, fra l'altro, è stato un altro romanzo chiave per tutto il percorso, in cui di una stessa situazione interpersonale vengono elencati successivamente tutti i deferentissimi punti di vista dei personaggi, annullando ogni possibilità di visione obiettiva dei fatti.

L'idea del pensiero libero diretto, della voce fuori campo, o semplicemente, come l'abbiamo chiamata noi, del "pensiero" di ogni attore, da sovrapporre al suo stare sulla scena è divenuta una nuova scoperta del lavorare: abbiamo iniziato quindi a registrare su minidisc le considerazioni di ogni personaggio in opposizione ed in relazione, alle azioni che compiva in scena, andandole a sovrapporre all'azione... Lentamente ci siamo accorti di lavorare su un territorio ambiguo e dalle inqualificabili connotazioni: una dimensione che rimandava continuamente ad un film, specie per l'ambiente sonoro amplificato, la commistione di registri e i rimandi alle problematiche stesse dello stare in scena e del recitare... pur rimarcandone la sua assenza.

La scena stessa, che un tempo chiamavamo *campo operativo del corpo* ora è luogo di riflessione, ri-definizione intellettuale del suo stesso esserci, tanto è vero che in *Twin Rooms* l'abbiamo duplicata come uno specchio (digitale) che riflette se stesso, ma che è anche *libro aperto* al coinvolgimento del pubblico che a suo modo si riflette nel gioco di trasposizioni ed interrogativi. Certamente la categoria del giudizio diventa oltremodo inutilizzabile, in quanto tutto funziona per "liberare lo sguardo" da sovrastrutture, prima fra tutte quella del giudicare rispetto a quella del "partecipare" criticamente ed attivamente.

Il mettere in scena anche il *fuori-scena* è parte della stessa necessità a "denudarci" che abbiamo sentito forse nelle prime esperienze teatrali, è comunque un mettere a nudo i processi di creazione, un darli in pasto: gli attori si cambiano d'abito, escono a prendere oggetti, rientrano, entrando ed uscendo dal personaggio "come parte di una nuova forma di Commedia dell'arte" (come ha scritto Massimo Marino)...: il meccanismo della narrazione è stato così completamente svelato e ridotto ai minimi termini, ma al tempo stesso spettacolarizzato. L'azione si ferma, viene ripetuta, gli attori escono dai loro ruoli (alcuni continuano a recitare, a fare gli attori che interpretano il cameramen o il fonico) ma chi esce, in quel momento assume peso e verità: Dany Greggio che interpretava Jack, diventa improvvisamente Dany Greggio, e lì, in quel momento di svelamento così raro, ritrova finalmente un corpo ed un peso.

Potrebbero sembrare virtuosismi o semplici esercizi di stile, in un gioco di scatole cinesi che rischia di diventare infinito e ripiegarsi su se stesso, eppure è stato un percorso che ci ha permesso di poter ri-scoprire la parola, dar peso e consistenza proprio al testo, al dialogo, sottraendolo ai verbosi canoni della convenzione teatrale e fare arrivare molto più sottilmente e sfaccettato il contenuto denso dello spettacolo: il tema della paura, della paura della morte indotta, iniettata con tutti i possibili mezzi di comunicazione...

Ciò su cui continuiamo a lavorare sono aspetti drammaticamente reali del quotidiano, che una certa narrativa riesce a trarre con libertà e schiettezza commoventi: il rapporto delle persone con la propria fisicità, l'illusione del solipsismo ed il terrore della solitudine, il proliferare delle fobie, sino a quella del terrorismo (così magistralmente indotta dai media americani ed a pioggia da quelli del regime berlusconiano...), sono remi che hanno assunto un'urgenza assoluta e che vogliamo continuare a far entrare nel nostro teatro.

Ed a proposito di media televisivi: è di riflesso alla semplificazione smodata dei processi e dei linguaggi più di moda oggi dove tutto deve essere *user-friendly*, rapido ed abbreviato, per disimpegnare il più possibile le menti, che ci impegniamo a fare spettacoli *sempre più difficili* da leggere, ascoltare, decifrare, che richiedono un lavoro a chi guarda, perché interrogano, sottendono, a volte ammiccano... ma sempre con l'intento di non dare un ritratto semplicistico e riduttivo del reale, affrontando comunque questioni etiche e politiche, non riconducibili solo ai contenuti: se c'è tensione, se c'è crisi, questa non può non intaccare anche la forma della rappresentazione, così come la crisi del personaggio ha finito per intaccare proprio la struttura stessa del romanzo...

Crisi e tensioni *che si fanno esplodere* nel romanzo su cui abbiamo lavorato successivamente: un'opera impossibile, che *non comincia* come *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini.

Per avvicinarci a Pasolini abbiamo dunque cominciato dalla fine, da un'opera incompiuta, o forse volutamente "aperta", in cui mai come prima d'allora, Pasolini aveva così tanto messo in scena se stesso ("...sono io stesso, in carne e ossa", scrive a Moravia): c'è una continua, sottesa interrogazione sul senso del romanzo stesso, con appellazioni dirette al lettore, messo più volte in guardia con note e rimandi; del resto dichiara esplicitamente di essersi ispirato proprio al *Tristram Shandy* di Sterne.

Titolo || Fuori dal mondo conosciuto

Autore || Daniela Nicolò

Pubblicato || Paolo Ruffini, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005, pp. 179-186

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il fervore rappresentativo, le descrizioni di fatti, *paesaggi umani ed urbani*, raggiungono una perfezione abbagliante e crudele: la struttura matematica, lucida, a brulichio del romanzo, ci ha indotto a trarne un evento dal titolo *Come un cane senza padrone*, in cui tutti gli elementi compositivi questa volta sono sì denudati, ma anche separati fra loro, esposti come su un tavolo operatorio, senza giochi di riflessioni e scatole cinesi... Abbiamo scelto di "descrivere", appunto, solo una sezione del libro: gli appunti da 59 a 62 riguardo il divenire donna dell'ingegnere Carlo e la sua successiva relazione sessuale rivelatoria con il proletario Carmelo, in un pratone di periferia... Questo perché il nucleo tematico si sposava con l'altro spettacolo che andavamo a realizzare, *L'ospite*, tratto proprio dal romanzo *Teorema* di Pasolini, ancora un'opera dalla natura doppia, anfibia, un romanzo ed un film, paralleli e complementari.

Ma tornando a *Come un cane...* ed al suo legame con Petrolino: era centrale per noi fare emergere la parola scritta, il racconto didascalico... e ciò ci ha condotto su un territorio rappresentativo assolutamente inesplorato.

Volevamo che il racconto, la voce della narratrice che abbiamo identificato in Emanuela Villagrossi, arrivasse a toccare più corde emotive e rappresentative... Non un semplice reading, anche se in breve è di ciò che si tratta: abbiamo affiancato alla lettura un film muto, interamente fuori fuoco, che abbiamo girato mentre io stessa leggevo; mi spiego: durante le riprese del film, gli attori agivano cercando di "eseguire" sempre con naturalezza, la scansione del racconto, la descrizione narrativa delle loro stesse azioni.

È stata una esperienza assolutamente nuova, specie rispetto al tempo scenico: nello spettacolo poi gli attori sono immobili, (sparizione del corpo) sonorizzano, secondo vecchie tecniche di doppiaggio, il film di cui sono interpreti, l'azione si svolge e viene descritta pedissequamente dalla narratrice: ciò non provoca un effetto di ridondanza anzi, accresce in maniera impreveduta la concentrazione sul racconto, sulla storia, al cui ascolto lo spettatore quasi non può sottrarsi, tanto la tecnica è invasiva ed a suo modo violenta.

Stiamo parlando di una storia cruda, di una relazione sessuale articolata secondo precisi rituali sadiani, descritta nei particolari più maniacali del suo farsi, con i registri della parola e dell'immagine, che procedono paralleli, ma separati, sino all'intolleranza.

Contemporaneamente alla narrazione filmica dei fatti, in cui i corpi degli attori sono sempre volutamente "fuori fuoco", con i margini fusi/confusi con gli ambienti, scorre la narrazione per paesaggi, un tritico video di un lungo viaggio in auto fra le periferie romane e napoletane, altri deserti urbani, ancora fuori dai confini noti delle città, (conoscibili/irrinconoscibili?), come terzo livello di lettura, fra i margini ed i depositi del quotidiano. Oggi. Qui ed ora.

Sì, lo spazio della creazione è assolutamente uno spazio sociale: anche per questo abbiamo scelto di ri-aprire un dialogo con Pasolini, con l'ultimo Pasolini, senza retorica, né spirito di commemorazione, ma con un'attenzione quasi scientifica alla sua disperazione ed al suo disincanto. Oggi la crisi della letteratura (e del teatro) è sicuramente "condizionata dal declino delle ideologie" in miro da Pasolini e confermato da eventi ulteriori... Nell'appunto 84 di Petrolino "l'autore di questo romanzo", come si autodefinisce chi scrive, si classifica fra gli orfani dell'idealismo politico che scoprono il nulla sociale, ben diversi dagli scettici di sempre (conservatori o qualunquisti) che non credono in niente per cui il nulla è naturale, e dagli idealisti ingenui che scoprono il nulla filosofico o cosmico. L'io narrante - l'autore teatrale - aggiungo, si trova in uno stato di partecipazione in malafede, che si presenta come parodia perché non crede più nei valori di un mondo annullato dallo spirito critico e dall'umorismo... è un po' la stessa reazione di Vitangelo Moscarda in *Uno, Nessuno, Centomila...* colpito dalla sensazione che "tutto questo sia un gioco..." , ma non lo è più, è solo e sempre superficie.

E questa sensazione, questo peso, l'impossibilità oramai storica di proporre una visione univoca, accompagna continuamente il nostro stesso fare artistico spingendoci a moltiplicare le visioni, i fronti, i livelli... a proliferare più per contagio che filiazione.

EGO SUM = EGO CUM, riutilizzo questo gioco di parole di Jean-Luc Nancy, perché incarna ramo eli noi, ora che il senso plurale si è fatto sempre più allargato: un plurale che non moltiplica semplicemente il singolare, ma si situa al eli là del concetto stesso eli singolarità. È vertiginosamente vasto e si accresce con l'accumulo eli esperienze, con l'abbattimento progressivo dei confini tra territori.

Pasolini stesso ancora su *Petrolino* scrive: questo non è un poema sulla dissociazione, ma "il poema dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione". Ed è con la frantumazione (e lo spaesamento che ne diviene) che per forza dobbiamo e vogliamo continuare a confrontarci, senza allarmismi od allarmati ripiegamenti alla sicurezza del teatro borghese come del romanzo borghese, che per quel che ci riguarda hanno esaurito la loro funzione, ma continuano ad essere utile foraggiamento per autori e pubblico che hanno poca voglia di correre il rischio dello smarrimento, *fuori dal mondo conosciuto*, appunto.

Lo sottolineo proprio di riflesso al particolare clima politico - culturale odierno, dove Chi ci governa, e restringendo il campo, il famigerato Ministero, dalla sua ottusa ignoranza ha persino la presunzione di sollevare questioni relative al valore artistico delle opere prodotte proprio in base alla loro "comprensibilità", quindi "vendibilità", o inquadramento nei formaci classici del prodotto-spettacolo, meglio se ispirato ad un Aurore Italiano... sento proprio odore di Regime! Ma voglio confidare, se la storia non mente, che proprio in momenti come questo, oltre ai Servi, emergano anche nuovi "arrabbiati", desiderosi di mettere in dubbio proprio il sistema-spettacolo, e non solo nei contenuti ma anche, e soprattutto, nelle sue strutture.

**Daniela Nicolò** nasce a Rimini nel 1966 e dopo le prime esperienze teatrali in ambito universitario ad Urbino, dove si laurea in sociologia, con Enrico Casagrande fonda Motus. Dal 1990 in poi, ogni sua ricerca e attività artistica si riversa nelle vi-

Titolo || Fuori dal mondo conosciuto

Autore || Daniela Nicolò

Pubblicato || Paolo Ruffini, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005, pp. 179-186

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

ce della compagnia, che da subito si struttura come nucleo di lavoro aperto alle più diversificate collaborazioni, in un'ottica di assoluta promiscuità fra le forme espressive. Tutti i progetti sono diretti in maniera indissolubile da entrambi: Daniela si occupa principalmente della drammaturgia ed Enrico della regia. *L'Occhio belva* (1994), *Catrame* (1996), *O.F ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), *Orpheus Ciance* (2000) e *Visio Gloriosa* (2000), sono le produzioni con cui la compagnia si impone a livello nazionale ed internazionale. Dal 1999 al 2002 il gruppo consegue il premio Giovani Talenti dalla rivista *Lo straniero* e tre Premi Ubu, l'ultimo dei quali per "... il gioco di sdoppiamento delle immagini e del racconto nell'evoluzione del Progetto Rooms", che si è strutturato (nel 2001/02) in tre diverse produzioni quali *Vacancy Room*, *Twin Rooms* e *Splendid's*, dall'omonimo testo di Jean Genet.

Dal 2003 Motus si è immerso nel nuovo viaggio artistico fra le immagini e le parole di Pier Paolo Pasolini, che ha visto la nascita di *Come un cane senza padrone* (2003) e *L'Ospite* (2004), tratto dal romanzo *Teorema*.