

Titolo || Motus vivendi

Autore || Gilberto Santini, Enrico Casagrande, Daniela Nicolò

Pubblicato || Gilberto Santini, *Lo spettatore appassionato - appunti dal teatro del presente*, Edizioni ETS, Pisa 2004, pp. 161-172

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Motus vivendi

Immagine inquietanti e disarmanti, scatti d'ira e improvvise tenerezze, giochi sadici e ironici furori: tra i gruppi italiani dell'ultimo decennio - riassunto sotto la formula di "terza ondata" - Motus si è imposto con maturità e forza davvero inconsuete. Proviene da quella *Romagna felix* che, dagli inizi degli anni '80, rappresenta l'indiscussa officina del teatro di ricerca in Italia. Fondato da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, Motus nasce a Rimini nel '91, dove debutta il primo spettacolo, *Stati d'assedio* - ispirato a Camus -, in cui si delinea la natura polimorfica del gruppo; da allora è continuo il tentativo di espandere, dilatare, contaminare l'esperienza teatrale. Strutturato come nucleo di lavoro aperto alle più diverse collaborazioni, ha prodotto diversi spettacoli, replicati in Italia e all'estero, ed eventi/ accadimenti studiati per luoghi non teatrali. È *Catrame* del '96, dedicato a J. G. Ballarç, ad imporre Motus sulla scena nazionale. Dopo quasi un anno di studi, rappresentato in forma di tracce nei maggiori festival, debutta nel '98 lo spettacolo *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus*, prepotente rilettura del poema ariostesco. Nel settembre dello scorso anno il gruppo è a Sarajevo per tenere un workshop nell'ambito della Biennale dei Giovani Artisti d'Europa e del Mediterraneo, terminato con l'evento *Overhead Orpheus*. La rassegna "Teatri '90" di quest'anno, a Milano, ha ospitato il debutto dell'ultima performance, *Étrange (etre-ange)*.

Ancora prima di Catrame, L'occhio belva del '94 rimane un passaggio fondamentale della vostra storia.

Daniela Nicolò. È lo spettacolo con cui si è perfezionata la struttura attuale del gruppo, dove ha trovato forma il lavoro degli anni precedenti, soprattutto i materiali su Beckett. In questa fase cercavamo di *abitare luoghi*, lavorando sulle architetture. Nello spettacolo si sono chiariti molti concetti rispetto al tempo, al modo di stare in scena occupando lo spazio vuoto con la propria presenza, riducendo al minimo le relazioni tra gli attori, incontri-scontri, inseguimenti, fughe, rapidissimi contatti, abbracci, abbandoni, legati in una partitura quasi coreografica, con l'uso di sonorità più *ambient* rispetto agli spettacoli successivi.

L'attenzione per l'aspetto sonoro vi ha portato anche a collaborare con gruppi musicali.

Enrico Casagrande. Per le prime tracce di *O.F.* abbiamo tentato una collaborazione con i Lost Legion - sviluppo del progetto dei Technogod - per noi diversa dal solito, analizzando il rapporto diretto del teatro con la musica dal vivo. L'idea era di dare vita a concerti con un nostro supporto di immagine e spettacoli teatrali con musiche dal vivo. Pur se interessante, questa esperienza si è esaurita soprattutto perché era un'operazione troppo grande per il nostro sistema organizzativo del momento.

D.N. È stato anche difficile cercare di inserire all'interno di uno spettacolo teatrale un gruppo musicale, lavorare cioè in una dimensione in cui non avevamo direttamente l'intero controllo. Percepivamo un forte desiderio di far emergere la musica che rischiava di far passare in secondo piano l'accadere scenico. C'era sempre una specie di tensione, perché intendevamo utilizzare la musica insieme all'azione, senza farne una semplice colonna sonora, ma il rischio era quello che lo spettacolo si tramutasse in una sorta di videoclip.

Però in quella occasione la fusione funzionava piuttosto bene.

E.C. Stando dentro questa unità non è che si avvertisse molto, perché la musica nasceva da quello che era il loro percorso, anche al di là del nostro lavoro. Noi operavamo separatamente sulle immagini, elaborando fin dalle prove un tappeto sonoro. Con i Lost Legion lavoravamo pochi giorni, utilizzando le musiche che avevano preparato in studio. Era quindi ovvio che il sonoro procedesse alternativamente per assonanza e dissonanza rispetto alla scena; l'unica condizione imposta era quella di inserire all'interno della loro musica le vecchie registrazioni su vinile dell'*Orlando Furioso* letto da alcuni attori storici, Arnoldo Foà, Alberto Lupo, Giorgio Albertazzi. Anche in questo caso si è trattato -di un'operazione troppo impegnativa: avevamo già allestito *Catrame* e rischiavamo di chiudere un certo canale di distribuzione per le eccessive esigenze tecniche. Abbiamo dunque scelto di curarci le musiche da soli, come avevamo fatto fino a quel momento.

Come lavorate di solito nella costruzione della parte sonora dello spettacolo?

E.C. Non siamo musicisti e dunque tutto è funzionale allo spettacolo in sé. Durante la preparazione lavoriamo sulle tematiche sonore che ci interessano; ad esempio per *Catrame* la base erano dei crash-test automobilistici. In prova abbiamo usato i brani originali di Isolrubin BK, formazione che ha pubblicato un disco, *Crash Injury Trauma*, interamente composto da campionamenti rielaborati elettronicamente di rumori relativi ad incidenti d'auto. Nella partitura scenico-drammaturgica definitiva la musica entra di conseguenza e in parallelo, associata all'azione. Non pretendiamo per il momento di comporre musica originale; operiamo un lavoro di cutting e di montaggio avendo una tematica di base. Ad esempio in *O.F.* è stata la chitarra elettrica, quindi abbiamo cercato queste sonorità sia in gruppi abbastanza sconosciuti come gli Ice, fino ad arrivare ai Sex Pistols.

D.N. C'è anche l'utilizzo di brani in senso più didascalico; a volte un brano musicale, anche a noi noto e quindi con un tipo di connotazione precisa, serve a sottolineare una certa scena o a dare un taglio completamente diverso o ironico.

E.C. In questo caso siamo attenti che ci sia una forte consonanza tra le scelte musicali - in particolare i testi - e quello che avviene in scena. Come *Mister Superstar* di Marilyn Manson in *O.F.*, che racconta di questo super chiavatore, super uomo, super tutto, che è l'immagine che abbiamo di Orlando. Lo stesso succede per *T'amo*, brano italiano degli anni '40, che dice "T'amo, sei per me il sogno e la chimera", come Angelica per Orlando, qualcosa di perennemente irraggiungibile.

Titolo || Motus vivendi

Autore || Gilberto Santini, Enrico Casagrande, Daniela Nicolò

Pubblicato || Gilberto Santini, *Lo spettatore appassionato - appunti dal teatro del presente*, Edizioni ETS, Pisa 2004, pp. 161-172

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

È giusto dire che la prima idea di uno spettacolo disegna il suo spazio, che è il dato connotativo degli ultimi lavori?

E.C. Il punto di partenza è proprio la definizione dello spazio scenico, con una forte caratteristica di separazione rispetto al pubblico, la costruzione materiale della *quarta parete*, dell'intercapedine - pur se trasparente - tra osservatore e attore. Nell'ultima performance, *Étrange (etre-ange)*, oltre alle teche in plexiglas in cui sono sospesi gli attori come figure angeliche, ci sono spazi delimitati da vetri a specchio, filtro ancora più complesso a livello di segno, perché apparentemente nega anche la possibilità della visione. Lo spettatore inizialmente non vede nulla ma è osservato dall'attore, entrando dunque in gioco come parte integrante.

Come passate dall'idea allo spazio?

D.N. In *O.F.* le sollecitazioni sono state proprio i dischi dell'*Orlando furioso* da cui siamo partiti e la struttura circolare stessa del poema in cui tutto finisce e ricomincia continuamente; di qui è nata l'idea della piattaforma rotante al centro della scena. In *Catrame* ci interessava il lavoro su un corpo che scivola, che cade continuamente; abbiamo pensato allo spazio che potesse racchiudere un tipo d'azione del genere, capace di dare l'idea di questo scorrimento, appunto una struttura piatta, lunga, divisa in tanti settori.

E.C. In *Catrame* è avvenuta una trasformazione decisiva nel nostro modo di lavorare. Fino a quel momento c'era sempre stata una tensione completamente inversa, usare architetture per poterle abitare completamente. Alcune letture sul *sottovuoto del contemporaneo*, sull'essere continuamente inscatolati, chiusi in automobile, completamente isolati in celle ci hanno spinto altrove. Ballard e la sua *Mostra delle atrocità*, l'idea dell'*exhibition*, dell'*essere in vetrina*, la pittura di Bacon, le riflessioni di Deleuze nella *Logica della sensazione*, lo spazio disegnato da Beckett, dove lo spostamento del corpo da un punto all'altro disegna linee geometriche precise: l'accumulo di queste linee teoriche ha fatto sì che alla fine arrivassimo alla strutturazione di uno spazio completamente separato dall'ambiente esterno.

Avete un pubblico affezionato, che segue con costanza i vostri spettacoli; quasi che rimarcare la distanza aumenti la capacità comunicativa.

D.N. Ci dicono spesso che chi osserva sente di essere *dentro* in maniera fortissima. Certo la chiusura - come in *Catrame* una scatola in plexiglas vuota col fondo monocromo oro, o in *O.F.* anche se in modo più complesso - amplifica l'aspetto di esposizione dell'attore, che diventa più forte, più atroce, crea la necessità di darsi, mette in evidenza la finzione della scena, la rende ancora più manifesta. Anche in prova la cosa più difficile è occupare un vuoto solamente col proprio corpo.

Come pensate il lavoro dell'attore?

D.N. In *Catrame* c'è stata l'idea di costruire uno spettacolo che fosse rappresentato esclusivamente da un front man, un attore - David Zamagni - che si consumasse sulla scena con il tempo della rappresentazione. Quindi il lavoro sul corpo dell'attore è stato fondamentale; tutto è partito dall'idea di quel corpo, dalle sue capacità fisiche, di conseguenza il corpo di David nel corso del lavoro si è trasformato, per il grande sforzo cui era sottoposto.

Catrame è sembrato a certa critica il manifesto di una nuova generazione teatrale che tornava a porre il corpo al centro della sua ricerca. A me sembra che il senso del vostro fare scenico sia però decisamente più complesso.

E.C. Credo si sia trattato di una coincidenza. Nel momento in cui ci siamo ritrovati ad approfondire Ballarci, Virillo e Baudrillard, da sempre - con Deleuze - nostri filosofi di riferimento, stava nascendo intorno a noi un tipo di attenzione verso lo stesso tipo di teorie. Abbiamo debuttato con lo spettacolo che nasceva da questi studi, *Catrame* appunto, nel momento in cui stavano riscuotendo grande interesse questi fermenti, con riferimenti al cyber punk e ai corpi mutanti. Pur essendo partiti in maniera indipendente, la nostra esperienza si è fusa - e per certi versi confusa - con questo tipo di mondo. Tutto ciò non ha fatto buon gioco al nostro lavoro: pur avendo permesso una sua maggiore conoscenza, il discorso predominante legato al cyber punk non ha consentito di prendere in considerazione quelli che per noi erano i reali riferimenti.

Accoglienza di segni molto forti della contemporaneità, dalla pornografia alla body art, dalla discoteca alla moda. Quanto di questi riferimenti c'è nei vostri intenti?

D.N. C'è sicuramente una tensione, nel senso che viviamo quest'epoca attraverso contatti, amicizie, relazioni; un certo tipo di musica e di immagini entra in maniera quasi inconscia. C'è una forte tendenza a pensare il teatro come qualcosa a sé, con un suo tipo di immaginario, fatto di materiali vecchi, quasi reliquie di un passato. Questo è un limite che non ci siamo mai posti, non abbiamo problemi ad usare segni, oggetti ed elementi che fanno ormai parte della quotidianità.

Sia Catrame sia O.F. sembrano far perno su condizioni di radicale solitudine, sull'incapacità di costruire rapporti che abbiano una pur minima durata.

D.N. Sicuramente è legato alla nostra dimensione di lavoro, perché la solitudine che viene fuori sulla scena è anche quella che c'è nel momento in cui si crea uno spettacolo. Benché ci siano tanti contatti, relazioni, è veramente un momento di solitudine quello che ci consente l'ideazione e la progressiva elaborazione.

Forse l'apertura, lo spazio per lo spettatore di cui parlavamo prima sta proprio in questa solitudine scenica.

Titolo || Motus vivendi

Autore || Gilberto Santini, Enrico Casagrande, Daniela Nicolò

Pubblicato || Gilberto Santini, *Lo spettatore appassionato - appunti dal teatro del presente*, Edizioni ETS, Pisa 2004, pp. 161-172

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

E.C. Più che dare risposte, nei nostri spettacoli poniamo domande, dando la possibilità al pubblico di cercare delle sue interpretazioni rispetto a quanto accade in scena. Credo sia questa la nostra caratteristica principale: non essere ostinatamente egocentrici forsennatamente convinti del senso di ciò che facciamo. Capita spesso di assistere a lavori in cui si avverte una sorta di ostinazione nel perseguire un disegno prestabilito, con una tale forzatura che diventa difficile decifrarne il senso. Noi tendiamo piuttosto ad aprire delle fessure che lascino spazio al pubblico, permettendogli di immergersi nei nostri canali di comunicazione. A quel punto lo spettacolo diventa un dialogo aperto.

Qual è stato l'elemento più importante dell'esperienza a Sarajevo per la Biennale dei Giovani Artisti?

D.N. Sicuramente la dimensione di incontro che abbiamo sperimentato. Fino a quel momento avevamo collaborato con un gruppo di persone che conoscevamo, con dinamiche abbastanza consolidate. A Sarajevo è stato inizialmente spiazzante, perché avevamo di fronte giovani attori che si aspettavano la vera e propria direzione del lavoro. Con lo sciogliersi dei primi imbarazzi, questi ragazzi hanno trovato nel nostro modo di operare un margine di libertà, si sono lentamente aperti, anche negli aspetti più inattesi, ironici e leggeri, superando gli schemi imposti dalla scuola di recitazione da cui provenivano.

E.C. La naturalezza con cui affrontiamo il lavoro dell'attore fa sì che non ci sia un forte distacco di postura, di atteggiamento, rispetto al quotidiano. Questa semplicità ha portato ad un incontro. L'esperienza di Sarajevo ha avuto di veramente sorprendente il fatto che dei giovanissimi attori siano riusciti a sorridere in scena. Sembrerà banale, ma per come hanno vissuto la loro adolescenza: sotto le bombe - senza entrare nella retorica, è purtroppo vero - , è stato il superamento di una sorta di rigidità nell'affrontare il teatro come qualcosa di completamente distante dalla vita. Una grande possibilità di fare teatro e, per noi, di vedere che effettivamente è qualcosa che può funzionare al di là di certe malattie che nascono internamente, perché il gruppo è sempre malato, perché si parla addosso. Se però questa malattia è condivisa - anche se per un breve periodo - da venti persone che non conosci, ti rendi conto che può essere una via.

A Sarajevo è iniziato il lavoro su Orfeo, che vi accompagnerà fino al duemila.

E.C. L'idea è derivata in parte proprio dal fatto di andare a Sarajevo. La nostra visione della città prima di partire era esclusivamente mediata dalla televisione, dalle immagini di guerra e morte. Sentivamo nel popolo bosniaco la necessità di resistere; la stessa resistenza di vita l'abbiamo trovata trasposta nel mito di Orfeo, la figura dell'eterno poeta che non smette di cantare neanche dopo la sua uccisione, dopo lo smembramento. Come è accaduto a Sarajevo: un popolo dilaniato che continua ad avere la forza di non perdere la propria espressione artistica.

In questo momento, a che cosa vi serve Orfeo?

D.N. Ci sono letture di questo mito che vedono nella frammentazione - che è sicuramente molto contemporanea - la possibilità della resistenza nella separatezza. Orfeo ed Euridice rimangono figure separate, perse per sempre, però entrambe continuano ad esistere, continua ad esistere il canto di Orfeo, che è un segno positivo.

E soprattutto c'è la lettura che ne ha dato Rilke nei *Sonetti a Orfeo*, cui ci stiamo riferendo continuamente.

Prima di approdare ad uno spettacolo completo, il frutto di questi studi su Rilke è l'ultima performance, Étrange (être-ange).

E.C. Avvertivamo il bisogno di metterei in discussione su un fattore fondamentale che è il tempo: Rilke parla di un "improvviso frattanto", quell'attimo che non riesci a tagliare rispetto al prima e al dopo, l'adesso che non sarà più tra un attimo. La forma che questa riflessione ha assunto ora è quella di una sorta di immutabilità, una mancanza di varianti nel lavoro fisico che fanno le figure all'interno delle vetrine.

D.N. Il lavoro di *Étrange* è tutto giocato sulle possibilità di montaggio dell'azione scenica da parte dello spettatore. Le cose accadono contemporaneamente in più punti dello spazio ed è lo spettatore a scegliere cosa guardare e in quale successione. Tutto avviene su una base aritmica, non prevedibile, con tempi continuamente disattesi, riflettendo in questo senso quell' "improvviso" di cui parlava Enrico, che è per noi il tempo dell'angelo.

E.C. L'idea dell'angelo ci sta servendo principalmente per lasciare indefinita la materialità di un corpo. L'angelo come essere superiore e allo stesso tempo privo di memoria, come l'animale, cui è molto vicino. Per noi si ricollega all'idea dell'attore, che non ha memoria nel senso di sviluppo del discorso teatrale. Cerca di perdere il riferimento di ciò che è stato, dei pilastri della recitazione.

D.N. Il titolo di questa performance è *Étrange*, dunque "estraneo", ma anche *être-ange*, "essere angelo", un doppio significato che ci piace molto. Ora questa estraneità la sentiamo nostra, soprattutto rispetto alla scena, al teatro, comunemente inteso, un'estraneità del nostro fare teatro che si colloca sempre in un ambito di confine.

[1999]

G. Santini

Lo spettatore
appassionato
appunti dal teatro del presente

Gilberto Santini

Lo spettatore appassionato



appunti dal teatro del presente

ETS

Edizioni ETS