

Titolo || Intervista ai Pathosformel

Autore || Jacopo Lanteri; Paola Villani; Daniel Blanga Gubbay

Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Intervista ai Pathosformel

di Jacopo Lanteri; Paola Villani; Daniel Blanga Gubbay

### *Dove e quando vi siete incontrati?*

Paola Villani: Ci siamo incontrati a Venezia, più o meno quattro anni fa, perché seguivamo lo stesso corso specialistico all'univer-Isità IUAV, Scienze e Tecniche del Teatro. Un curriculum di studi che cercava di dare una visione abbastanza ampia di quello che è la costruzione di uno spettacolo, con laboratori di regia, di costumi, di illuminotecnica. Abbiamo iniziato a lavorare insieme già nel 2004, approfittando forse proprio delle formazioni differenti che avevamo; all'inizio eravamo in tre: io con una formazione più tecnica, Daniel più teorica, e Francesca, che non fa più parte del gruppo, che aveva lavorato di più sul corpo.

Daniel Blanga Gubbay: Nello specifico io avevo studiato Storia dell'Arte a Milano, Francesca aveva fatto Comunicazione, e Paola arrivava da una formazione legata al Design. Quando ci siamo conosciuti a Venezia - dove poi abbiamo vissuto quasi tre anni abbiamo cominciato immediatamente a lavorare insieme.

### *Com'è nato questo desiderio?*

Paola: A dire la verità, quando abbiamo iniziato a lavorare assieme non ci eravamo ancora formati un'idea poetica o estetica di quello che sarebbe diventato il nostro lavoro. La spinta iniziale è stata proprio quella di voler realizzare qualcosa e mettendo insieme le nostre specificità abbiamo iniziato ad aggiustare il tiro. *La timidezza delle ossa* non è stato il nostro primissimo lavoro: avevamo fatto altre cose a Venezia, che non sono uscite da Venezia e che ci sono servite per capire come lavorare assieme.

Daniel: Sicuramente fin dall'inizio c'era in noi un'idea comune nella scelta di non privilegiare un elemento scenico rispetto ad altri. Questo forse proprio perché ognuno di noi padroneggiava elementi differenti, quindi, un po' democraticamente, nessuno doveva prevalere sull'altro. Questa è stata la motivazione principale che ci ha unito, il fatto di pensare che ognuno di noi potesse apportare lo stimolo di partenza ad un lavoro. Credo poi sia stato fondamentale anche il fatto stesso di vivere a Venezia, perché non hai molte possibilità di distrazione: lo dico positivamente, non c'è altro da fare se non coltivare dei legami sociali. Poco cinema, poco teatro, e questo fa sì che noi, ad esempio, passassimo assieme più di dodici ore al giorno. Di sera ci vedevamo sempre e al di là dell'aspetto ludico, questo ha fatto nascere l'intenzione di fare qualcosa insieme di impiegare costruttivamente tutto questo tempo e le prime idee. Credo sia una condizione abbastanza ideale per un gruppo che si sta formando.

### *Quali sono state le esperienze formative che riconoscete come fondamentali?*

Daniel: Ci sono state molte esperienze che consideriamo fondamentali: spettacoli o mostre che abbiamo visto assieme e che sono stati spunti di riflessioni molto fertili, o esperienze a cui abbiamo partecipato e che hanno cementificato il nostro rapporto e aiutato a capire che tipo di lavoro volevamo fare. E indubbiamente ci aveva molto fortificato l'esperienza comune che abbiamo fatto all'interno di un laboratorio universitario con la Società Raffaello Sanzio

Paola: Così come ci hanno influenzato altre esperienze che abbiamo classificato negativamente, e che tuttavia talvolta lasciano il segno molto più che un'esperienza positiva. Quando ti rendi conto di non ritrovarti in un meccanismo di pensiero, in un tipo di distribuzione del lavoro, o in una modalità di approccio al progetto, allora nasce spontanea la necessità di costruire altro. In qualche modo sono state anche delle esperienze non soddisfacenti che ci hanno spinto a cercare altro, qualcosa che fosse nostro e in cui ci riconosciamo. Questa è stata fin da subito una necessità molto forte che ci ha spinto a lavorare nel concreto, su un'idea.

*Com'è avvenuta la scelta di questo nome? (Anche se, in realtà, se uno conosce i vostri lavori, non ha bisogno di questa risposta)*

Paola: In realtà nasce molto prima che noi prendessimo questa direzione così legata all'immagine. Forse siamo stati quasi guidati dal nome.

Daniel: Successe che dovevamo consegnare un bando per dei finanziamenti dall'università e lavoravamo insieme da pochissimo tempo. Nel bando dovevamo anche indicare il nome del gruppo, ed eravamo in un momento di studio su Warburg, molto affascinati dall'idea della pathosformel<sup>1</sup>, ed è nata questa proposta. Poi si è rivelato premonitore nel momento in cui il nostro lavoro è legato all'uso, all'accostamento e al ritorno di certe immagini. Il termine "pathosformel" fa riferimento al fatto che riutilizzando sempre alcune forme ci sia comunque la possibilità della creazione originale, e a noi ci capita di lavorare con delle forme o formule che ritornano costantemente nella storia dell'arte: può essere l'immagine di una lotta fra corpi o una creazione biblica dalla materia. Sono delle immagini che si possono ritrovare in infiniti esempi nella storia dell'arte in forma più o meno figurativa e il termine "pathosformel" fa riferimento allo spazio di libertà proprio all'interno di questi nuclei di dinamiche umane.

*Parliamo del vostro primo lavoro La timidezza delle ossa, come è nato?*

---

<sup>1</sup> Con il termine "pathosformel", coniato da Aby Warburg nei primi del 900, si intendono alcune immagini archetipiche che ritornano in contesti differenti attraverso i secoli della storia dell'arte.

Titolo || Intervista ai Pathosformel

Autore || Jacopo Lanteri; Paola Villani; Daniel Blanga Gubbay

Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Paola: L'idea dello spettacolo nasce da uno spunto teorico di Daniel, non direttamente legato al teatro, ma più alle arti visive e ad una ricerca in filosofia estetica che riguardava in che modo l'immagine del corpo si mettesse in relazione con il proprio supporto.

Daniel: La ricerca voleva approfondire ad esempio il tipo di rapporto esistente fra la statua e il blocco di marmo o tra l'immagine dipinta e le possibili immagini che sarebbe stato possibile dipingere su quella stessa tela. Se nelle differenti arti l'immagine del corpo si presenta sempre legata ad un proprio supporto, nel teatro si parla spessissimo di immediatezza, dell'assenza di un medium, e che la presenza del corpo in uno spazio immediato condiviso con lo spettatore sia l'elemento scontato a partire dal quale può avere inizio la performance. Quello che ci interessava nel lavoro performativo è stato proprio violare questa immediatezza, pensare che anche nelle arti performative la visione del corpo non fosse questo elemento scontato, ma potesse essere messo in discussione; che non fosse il punto di partenza, ma fosse il punto di arrivo. Che tra l'occhio dello spettatore e il corpo del performer ci fosse apparentemente un impedimento alla visione... e da qui è l'idea, anche molto semplice, del telo. Non si tratta tuttavia di una volontà di nascondere, ma piuttosto di creare una fruizione più responsabile dell'occhio dello spettatore. Non c'è mai data l'immagine completa del corpo, ma lo spettatore la può ricostruire - come può scegliere di non farlo - a partire dagli elementi dati.

*Questo elemento della "ricostruzione nell'occhio della spettatore" è una costante nei vostri lavori. In qualche modo lo spettatore ricostruisce lo spettacolo in maniera del tutto personale, si trova solo di fronte ad un oggetto misterioso.*

Paola: In qualche modo cerchiamo proprio di far sì che chi osserva il lavoro formuli quasi una richiesta rispetto a quello che deve accadere. E questo percorso è assolutamente personale, perché lo sviluppo di un'immagine ha quasi una figurazione prima nella mente di chi sta guardando e successivamente nell'immagine che si sta costruendo in scena. È questo rapporto di scarto che viene messo in gioco nel momento in cui lo spettatore tende a ricostruire un'immagine. E anche su questo che si gioca il rapporto dello spettatore, nel metterlo quasi nelle condizioni di formulare una volontà propria e un percorso proprio rispetto a quello che si sta guardando.

Daniel: Per questo spesso ci piace parlare di indizi che vengono dati allo spettatore, piuttosto che di immagini vere e proprie. Sono quasi dei frammenti, per quanto per noi sia sempre molto chiaro il percorso che si sviluppa all'interno di un lavoro, questi frammenti possono essere letti in una maniera assolutamente contraria.

Paola: Avevamo parlato una volta di una sorta di immagine che lasci un po' affamato lo sguardo dello spettatore, nel senso che lavora sul crinale dell'esposizione del corpo senza però esporlo mai fino in fondo.

*In qualche modo è il fatto stesso del nascondimento.*

Daniel: Sì, anche il termine timidezza fa riferimento ad un esporsi e ad un ritrarsi. Sono immagini che devi catturare nel momento in cui si imprimono sulla tela prima di venire nuovamente assorbite e inghiottite dall'omogeneità della tensione del telo.

Paola: Il telo in qualche modo è uno strumento che procura uno sforzo responsabile a chi si deve esporre, come uno sforzo a colui che deve vedere.

*Un elemento particolare delle vostre opere è un lavoro drammaturgico di scrittura scenica assolutamente originale e non canonico.*

Paola: Il lavoro che facciamo è proprio nella costruzione di ogni singola immagine, di ogni singolo istante che compone il lavoro, non esistono figure di transizione, non c'è una scena che se ne va per entrare in un'altra, anche le sparizioni degli arti, dei pezzi di corpo sono un'immagine a sé, però esistente all'interno di un lavoro con una forte struttura drammaturgica. Ovviamente nel caso de *La timidezza delle ossa* o di *Malta* non si sviluppa a livello narrativo, quanto piuttosto - forse in maniera più criptica - nello sviluppo del rapporto con i materiali, con il supporto. Ma nasce anche dal desiderio di cui parlavamo di lasciare una scrittura aperta, lasciare in mano a chi guarda il disegno complessivo del lavoro: è anche per questo che tutte le volte che ci rendiamo conto di costruire un'immagine troppo chiara o un percorso troppo delineato, cerchiamo di tirarci un po' indietro, di rinasconderlo, perché significherebbe di nuovo avere in mano le chiavi uniche di una lettura che non vogliamo avere. Non si tratta di una non assunzione di responsabilità, ma piuttosto il fatto che non c'è nessuna pretesa assolutistica, solo il desiderio di lasciare parte della costruzione del lavoro anche nelle mani di qualcun altro.

Daniel: Rappresenta anche un atto di fiducia nei confronti dell'immaginazione dello spettatore. Quando ci rendiamo conto che un'immagine diventa univoca allora non ci interessa perché non lascia a chi guarda lo spazio di poterla dipingere con quella parte fondamentale di immaginazione che permette di visualizzare e far rinascere ogni volta l'immagine in maniera differente, di viaggiare e di crearsi il proprio percorso. La cosa più bella al termine degli spettacoli è ascoltare le persone che vogliono raccontarci cosa ha rappresentato il lavoro per loro o cosa ci hanno visto. Spesso emergono cose a cui noi non avevamo pensato, o che reputavamo molto distanti dalla nostra visione

Titolo || Intervista ai Pathosformel

Autore || Jacopo Lanteri; Paola Villani; Daniel Blanga Gubbay

Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

del lavoro ma non c'è giusto o sbagliato, sono discussioni che fanno crescere il lavoro e ci donano spunti che ci arricchiscono.

*Poi è arrivato il Premio Scenario.*

Paola: Sì, un momento importantissimo. Da un lato l'appoggio e la visibilità di una struttura come Scenario e contemporaneamente la residenza al Teatro Comandini di Cesena. Tutto nel giro di qualche mese.

Daniel: Negli stessi mesi di Scenario, dopo aver visto un video del nostro lavoro, Romeo Castellucci ci propose una residenza semestrale al Teatro Comandini che sarebbe iniziata proprio quando ci saremmo laureati. Per noi quella proposta rappresentava in quel momento la possibilità concreta di continuare a lavorare insieme, perché arrivando tutti da città differenti e non volendo rimanere a Venezia, il dove andare era molto incerto. Contemporaneamente avevamo appunto partecipato al bando del Premio Scenario, e a gennaio, durante le selezioni zonali, la direzione del festival di Dro vide *La timidezza delle ossa* e ci chiese un secondo lavoro.

*E lì nasce Volta.*

Daniel: Sì, *Volta* nasce sostanzialmente insieme a *La timidezza delle ossa*, come seconda parte di una sorta di dittico, anche se abbiamo sempre mantenuto i lavori indipendenti. Ma il principio è molto simile, quasi un negativo rispetto a *La timidezza delle ossa*; in questo caso uno spazio nero con segni bianchi. Nel lavoro i corpi sono completamente coperti di nero in uno spazio completamente buio, quindi assolutamente invisibili, tranne che per le parti coperte da cera bianca, che durante i venti minuti del lavoro si sgretola e si distacca dal corpo: dove inizialmente vedevi l'immagine di un corpo alla fine hai, appunto, solo degli indizi, delle tracce; e sta di nuovo all'occhio ricostruire una linea dove non c'è più.

Paola: Abbiamo cercato di nuovo di lavorare sull'organicità dell'immagine, a partire da un materiale organico, la cera che non restituisce nulla, ad esempio della tensione muscolare. Abbiamo dovuto lavorare sulla sua delicatezza, sulla fragilità, su come mantenerlo fisicamente addosso o su come allontanarlo, come conservarlo e come liberarsene. Si può anche dire che abbiamo lavorato sul come non distruggere la propria immagine, perché tutta una serie di movimenti mandano in frantumi la cera e ti cancellano in un secondo dalla scena. Tutta la partitura di movimento segue le possibilità di disgregazione, per cui, ad esempio, dove serve un braccio, quello deve essere ancora presente e visibile. È un lavoro davvero delicato, perché la solidità della cera cambia tantissimo a seconda della temperatura esterna, della quantità di persone che ci sono, dell'umidità. In sala prove abbiamo passato due settimane a studiare il materiale, le temperature, il tipo di cera, o come trattarlo sulle giunture.

Daniel: Gran parte del lavoro su *Volta* è stato definire il trattamento del materiale sul corpo e il come lavorare su questi corpi di cera, perché ovviamente hanno delle caratteristiche completamente diverse da altri che, ad esempio, spingono su un telo. Ha proprio un'organicità differente e costruisce esseri completamente diversi che avranno una loro modalità di movimento. Oltre che una caducità molto elevata e una durata definita. E infatti il lavoro finisce con la sparizione...

Paola: ...e a terra rimangono le scaglie di questo fu corpo.

*Dopo Volta siete stati scelti per far parte del Progetto Fies Factory.*

Paola: Penso siamo stati davvero fortunati, anche per la tempestività con cui ci sono arrivate queste proposte! Terminato Scenario e i sei mesi di residenza al Comandini, il progetto Fies Factory One ci ha dato la possibilità di avere un orizzonte di programmazione triennale, che per noi è stato fondamentale, non solo per la produzione del lavoro seguente, ma proprio per dare una prospettiva a quello che stavamo facendo, e per noi è stato davvero importante. Perché l'incertezza, sull'esito del proprio lavoro, sulla possibilità di trovare finanziamenti che lo portino avanti, o di avere uno spazio in cui lavorare, sono e credo rimangono per tutti problemi enormi.

*Proprio a Drodesebra debutta il lavoro successivo La più piccola distanza. È un lavoro molto diverso soprattutto in quanto c'è un abbandono completo dell'oggetto corpo.*

Paola: Su questo ci sono punti di vista differenti. Il lavoro che avevamo fatto sul copro nei lavori precedenti, era sempre stato il riconoscimento di una forma anatomica, al di là della sua completezza fisica e visiva: la mano che attraversa il telo costituisce una identità a sé, indipendente dal resto del corpo e dalla sua figurazione completa. Ne *La più piccola distanza* abbiamo fatto un lavoro di sostituzione scegliendo un elemento geometrico che assolutamente non fosse corpo, ma nel quale fosse ancora possibile leggere quella stessa presenza. Segue in questo il nostro desiderio di continuare a lavorare sul corpo non mostrandolo... questa volta per niente. È chiaro che ci sono aspetti molto differenti, perché non si parla più di entità singole, ma di rapporti tra singolo e collettivo. Per cui, anche se nasce in modo completamente diverso, secondo noi, il lavoro sul corpo è in parte continuato..

Daniel: Ci sono dei punti di contatto e anche elementi di discontinuità, perché se all'inizio questo lavoro nasceva dalla volontà di indagare dell'altro - pur con tutta una serie di riferimenti molto differenti da quelli precedenti - l'idea era quella di ricostruire delle qualità ritmico geometrie legate al corpo, che andassero poi a costruire delle relazioni che possono essere lette o meno. Per noi, per quanto non visivamente legato agli altri lavori, rappresentava ancora la volontà di lasciare allo spettatore il compito di ritrovare un'umanità all'interno di questa struttura.

Paola: Per assurdo questo è il lavoro più narrativo che noi abbiamo mai affrontato, anche quello sicuramente più "teatrale", anche se forse non sarebbero in molti ad essere d'accordo con noi su queste affermazioni. Perché questo

Titolo || Intervista ai Pathosformel

Autore || Jacopo Lanteri; Paola Villani; Daniel Blanga Gubbay

Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

meccanismo di ricostruzione del corpo a partire da forme geometriche, si attua proprio e forse solo nel momento in cui lo spettatore si aspetta e effettivamente di vedere il corpo. Il contesto teatrale è quello deputato alla presenza e quindi diviene forse più rischioso presentare il lavoro nel momento in cui viene sottratto allo spazio teatrale. Per questa ragione, dei nostri lavori, è quello più legato all'ambiente del teatro, cioè al luogo deputato alla presenza de corpo.

*Penso che i vostri lavori abbiano una doppia possibilità di fruizione, da una parte e'è un piacere intellettuale con una serie di riferimenti che sottintendono il lavoro, dall'altra c'è un'innegabile facilità di fruizione dal lato emozionale.*

Paola: Questo è per noi assolutamente fondamentale. Non potremmo pensare di fare un lavoro costruito su un meccanismo teorico, pur riconoscibile, che non porta a qualcosa di molto più personale e più intimo. Ogni lavoro è un abbandono a delle immagini che ti devono portare in una direzione e che noi in qualche modo guidiamo a partire appunto da considerazioni che sono anche teoriche ma non solo: sono gli oggetti che ti sto sottoponendo, l'immaginario collettivo rispetto a quello che stai guardando, elementi che devono funzionare anche senza tutto l'apparato teorico, che continua ad esistere ed è un bagaglio nostro, un bagaglio che ha costruito il lavoro, e che a volte è anche nelle mani di chi sta guardando, ma che non è assolutamente necessario possedere.

Daniel: Sarebbe molto limitante se non fosse così, noi partiamo con tantissimi riferimenti, visioniamo immagini, libri, film. Però ad un certo punto delle prove cerchiamo di vedere il lavoro dimenticandoci sostanzialmente quello da cui eravamo partiti, in modo da capire se quello che stiamo facendo è valido solo alla luce dei riferimenti da cui deriva o no. E va benissimo quando l'occhio ritrova nel lavoro gli stimoli che l'hanno composto, perché in fondo anche sul riferimento più colto c'è una parte di intimità molto forte, relativa alle proprie conoscenze, al proprio campo di indagine, ma non deve forse limitarsi a questo ma inventarne a scoprirne di nuovi. Ad esempio *La più piccola distanza* nasce per noi molto in relazione agli scritti di Rothko sulla drammaturgia delle forme. Il commento che però ci siamo sentiti fare più spesso è invece che si trattasse di un lavoro molto anni '20, che fa riferimento alle avanguardie, anche se per noi non era stato centrale.

*Negli scritti di Malevic, che cita Adele Cacciagrano in un pezzo sul vostro lavoro, si legge: "l'arte come espressione pura senza rappresentazione". Siete partiti anche da quello?*

Daniel: Malevic diceva di distruggere l'aspetto esteriore del quotidiano, per andare ad indagare quello che può essere un'espressione più profonda, e per noi questo è certamente quello che ci interessa. *La più piccola distanza* non ha nulla della visione di una piazza o di una città, eppure per noi è un po' un nucleo di quella che può essere la visione di una città nei diversi momenti della giornata. Quello che ci interessa eliminare è soltanto l'aspetto mimetico, perché solo eliminando l'aspetto mimetico hai la possibilità di dare un insieme di segni che può far riferimento a diverse cose contemporaneamente. Solo non essendo mimetico diventa per noi interessante, perché non richiama un solo aspetto della realtà, può non richiamarne nessuno, come dieci contemporaneamente in dieci persone diverse.

Paola: Soprattutto riesce a farlo anche in maniera assolutamente svincolata dal contesto, e questo rende possibile trovare un attimo di commozione nell'avvicinare lentamente due forme. Solo così ha un senso quella citazione.

La stessa operazione di studio sui corpi non avrebbe potuto, io penso, arrivare allo stesso grado di umanità.

*In effetti il quadrato è uguale per tutti, è qualcosa di assoluto. E diventa quasi una consegna plenaria del potere dell'artista allo spettatore. Ognuno in quei quadrati può vedere davvero ciò che preferisce. Si tratta di una "rinuncia" o è qualcos'altro?*

Paola: Per me è più una condivisione di responsabilità. Per noi è importante costruire un elemento che sia di scambio, di relazione. La frase che viene detta fine spettacolo, così come i discorsi che vengono fatti negli incontri organizzati sono fondamentali: farci restituire immagini diverse, suggestioni diverse è una forma di scambio fondamentale per noi ed è uno dei motivi per cui costruiamo tutto questo. Il fatto di farne un elemento che sia fertile, che non sia non sia un elemento dato, monolitico, assoluto.

Daniel: Non parte da una volontà di sottrazione di responsabilità da parte nostra. Siamo molto coscienti di quello che stiamo creando ma non compete solo noi. Il famoso "messaggio" ci imbarazzerebbe, il contenuto lo potremmo stabilire a priori, come però lo può trovare lo spettatore a partire dalla sua esperienza; ed entrambi sono interessanti ed equivalenti. Non vedo perché dovremmo sovraccaricarci di quello che è il nostro punto di vista, se tu a partire dagli stessi segni puoi trovare qualcosa magari di più interessante.

Paola: Sarà anche che siamo assolutamente compressi quotidianamente in un sistema di immagini unidirezionale e che anzi tende ad essere una macchina da guerra nel ricevere il tuo pensiero e guidarti lì dove uno vuole, anzi dove non sa ancora che vuole arrivare. Muoversi in una condizione completamente aperta, cercare delle immagini che siano più potenti di quelle immagini unidirezionali, e facciano riscoprire l'infinita gamma di possibilità di un gesto, di un movimento, di un'immagine, di una parte di corpo, di un avvicinamento di due quadrati... non so penso che questo sia uno stimolo molto grande per continuare questo tipo di lavoro. Nei nostri lavori io vedo sbagliata un'immagine nel momento in cui è troppo nostra, e troppo chiusa in quello che vogliamo dire noi. In questo momento mi riesce proprio difficile pensare a una possibilità di spettacolo diverso, per lo meno per noi, perché non ne vedremmo forse il senso.