

[Titolo](#) || Intervista ai Muta Imago

[Autore](#) || Jacopo Lanteri, Claudia Sorace, Riccardo Fazi, Massimo Troncanetti

[Pubblicato](#) || Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, pp. 67-74, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Intervista ai Muta Imago

di *Jacopo Lanteri, Claudia Sorace, Riccardo Fazi*

Ricordate il momento in cui avete deciso di formare un gruppo e chiamarlo Muta Imago ?

Claudia Sorace: In realtà non c'è stato un giorno, è come se ci conoscessimo da sempre. Probabilmente anche i nostri avi si conoscevano, perché abbiamo tutti almeno un genitore di origini marchigiane, anche se siamo nati e cresciuti a Roma. A parte Glen, che essendo toscano-britannico è un po' lo straniero del gruppo. In ordine cronologico ho incontrato prima Massimo, il primo giorno di Liceo, poi Riccardo, l'ultimo anno di Liceo, e infine Glen, il primo giorno di scuola alla "Paolo Grassi" a Milano. Per questo dico che ci conosciamo da sempre, perché abbiamo superato i quattordici anni di amicizia. Non ricordo un momento importante della mia formazione in cui non erano presenti Riccardo e Massimo, penso al saggio conclusivo della "Paolo Grassi", loro si erano inventati un modo per esserci, Riccardo si occupava già di suoni dal vivo dello spettacolo.

Riccardo Fazi: Ma proprio dal vivo! Claudia aveva lavorato sul *Racconto d'inverno* di Shakespeare e in scena non c'erano oggetti e gli attori non producevano rumori, tutti i suoni li eseguivo io, dietro le quinte, come un rumorista.

Claudia: Tutto in sync. Era difficilissimo fare quello che faceva lui. Comunque era il 2004 quando è nata Muta Imago. Tutto questo sembra un po' romanzato, ma è per dire che è stato un processo graduale che ha portato all'incontro di un gruppo di persone. Ad esempio, abbiamo avuto un lungo periodo in cui Riccardo e Massimo lavoravano qui a Roma a delle installazioni nei locali mentre io portavo avanti il mio percorso di formazione a Milano e Torino.

Riccardo: Claudia si stava diplomando alla "Paolo Grassi", e io Massimo stavamo cercando di realizzare *Grano*, il primo spettacolo vero e proprio dopo qualche anno passato a ideare performance e installazioni. Nasceva da un mio testo e il periodo intensivo di prove prima del debutto coincideva con la fine della scuola di Claudia, per cui appena lei si è liberata è tornata a Roma e ha preso parte alla realizzazione del progetto. Nell'ottobre del 2004, poco prima del debutto, e unica replica, come spesso accadeva ai nostri lavori in quel periodo, sul balcone di casa di Claudia, il quale offre una splendida vista del parco degli acquedotti romani, abbiamo deciso il nome. Eravamo noi tre e altre due persone che lavoravano con noi nel progetto e che poi abbiamo perso di vista.

Quindi la visione degli acquedotti ha ispirato, in qualche modo, il vostro nome?

Claudia: Sì, perché l'idea era quella di scegliere un nome che innanzitutto non contenesse la parola teatro al suo interno, parola teatro al suo interno, parola che ci sembrava limitante rispetto ai molti aspetti che caratterizzavano e caratterizzano tuttora il nostro lavoro. Volevamo che identificasse un progetto di lavoro, concentrato prevalentemente sull'immagine, sul cambiamento dell'immagine e quindi Muta nel senso di cambiare, in italiano, ma anche come silenzioso, dal latino. E al tempo stesso doveva essere un nome universale, che avesse un valore, indipendentemente dallo spazio e dal tempo. Per questo la scelta della lingua latina, che è una lingua nostra, che ci appartiene, ma che a differenza dell'italiano, è anche classica, e universale. Lo sguardo sugli acquedotti è importante, perché quella è una classicità che ci appartiene. Sembra una cosa strana, ma il fatto di essere cresciuti in un quartiere pieno di resti archeologici, ha segnato sia la mia infanzia che la mia adolescenza, ha costruito il mio immaginario, il rapporto con il passato: cosa rimane del passato, con il nostro fare si confronta con il passato stesso; a Roma questo sentire è sempre presente.

In effetti Archeologia, nell'accezione "contemporanea" di Giorgio Agamben è, a mio avviso, una parola chiave nel vostro lavoro.

Claudia: sì questo vale anche rispetto al teatro e ai meccanismi del teatro, ai macchinari del teatro. In questo senso c'è sicuramente l'idea di fare un teatro che ne utilizzi tutte le sue caratteristiche principali, ma che non cerchi come risultato la tradizione. Assolutamente svincolati dall'immaginario canonico, pur partendo dalle possibilità che il teatro offre come luogo. Anzi, se all'inizio del nostro percorso pensavo che si potesse fare teatro in qualsiasi spazio oggi non ne sono più così sicura, perché abbiamo capito di aver bisogno di un luogo di concentrazione perché tutto quello che facciamo è assolutamente dal vivo, ha un livello di presente altissimo e richiede un livello di presenza altissimo. Adesso stiamo lavorando anche sul suono, sull'idea e la possibilità che nasca in contemporanea all'accadere scenico.

Facciamo un passo indietro. Grano, debutta già con il nome Muta Imago?

Massimo Troncanetti: *Grano* è stato un po' il casus che ha fatto nascere l'esigenza di un'associazione culturale, di darci un nome, di dare una forma a quello che stavamo facendo dal punto di vista della riconoscibilità, ci è servito per prendere consapevolezza di noi stessi come gruppo. Dopo *Grano* abbiamo deciso di continuare a lavorare su quella strada, investendo su un nuovo progetto: *Hong Kong al quarantesimo chilometro*.

Claudia: Parallelamente c'è stato un periodo in cui sentivamo di non essere pronti, nel senso che avevamo tanta volontà, ma pochi strumenti. E quindi abbiamo cercato dei possibili percorsi formativi, diversi fra noi, io alla "Paolo Grassi" dove ho incontrato Glen, Massimo e Riccardo con il lavoro in diverse compagnie.

Riccardo: questo fino al 2006, quando abbiamo capito che dovevamo dedicarci esclusivamente a Muta Imago. Per cui ci siamo chiusi nel nostro primo sotterraneo, dove potevamo lavorare dalla mattina alla sera, occupandoci solo di quello. E così abbiamo passato due anni lì sotto, quella è stata la vera formazione. Anche perché non si erano ancora attivati quei

Titolo || Intervista ai Muta Imago

Autore || Jacopo Lanteri, Claudia Sorace, Riccardo Fazi, Massimo Troncanetti

Pubblicato || Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, pp. 67-74, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

meccanismi di professionalità che ti costringono a gestire accanto all'aspetto artistico anche l'aspetto economico, quello promozionale, quello delle repliche e quello di produzione di un lavoro. Siccome non facevamo repliche, eravamo liberi di stare là dentro senza scadenze. Quando ci reputavamo pronti, cercavamo un posto a Roma dove avere un confronto con il pubblico, in un luogo aperto, ma allo stesso tempo protetto.

Claudia: Quindi Rialto Santambrogio, Angelo Mai Kollatino Underground

Parliamo di Hong Kong

Claudia: *Hong Kong* lo vogliamo rivendicare come il nostro vero primo lavoro, perché lì abbiamo capito tutto quello che non va fatto per fare uno spettacolo. E quindi è stato importantissimo, un grande investimento.

Riccardo: Era uno spettacolo diciamo di "prosa"... io scrivevo dialoghi realistici...

Claudia: Realistici? Ma no... era una storia assurda!

Riccardo: forse sì era un po' tutto assurdo, ma lo era perché in quel periodo avevamo deciso che saremmo stati una compagnia e tutto il nostro immaginario, le volontà e i desideri si sono raccolti in quello spettacolo trasformandolo in qualcosa di affascinante, ma mostruoso. Era la storia di tre personaggi che si incontravano per caso a 40 km da Hong Kong a seguito di un gigantesco blackout: una ragazza promessa in sposa ad uno sconosciuto che fuggiva per evitare il matrimonio, un eremita che già da tempo viveva lì, e un ragazzo che si stava cercando ad Hong Kong e che in realtà era il promesso sposo di lei. A 40 Km da Hong Kong decidono di fondare una società utopica producendo energia e vivendo là, soli, per sempre.

Massimo: C'era stato un blackout, quindi in scena non volevamo avere luci teatrali: i protagonisti dovevano produrre l'energia necessaria per vedersi e far progredire la storia. E in scena c'erano delle dinamo che gli attori dovevano azionare se si voleva produrre luce.

Nel 2006 debuttate con tre spettacoli nel giro di un anno. Hong Kong, comeacqua e Don Giovanni (looking for). Poi vi mettete a lavorare allo spettacolo che vi ha portato alla ribalta (a+b)³. Come nasce il lavoro?

Claudia: $(a+b)^3$ nasce a fine 2006 e debutta nella sua versione finale a ottobre 2007. È stato un percorso molto lento perché si è lavorato su degli studi che poi hanno portato alla formazione dello spettacolo completo.

Riccardo: È sempre difficile capire come si arriva a certe cose... spesso il lavoro successivo lo intuisci solo terminando quello su cui stai lavorando. Noi stiamo imparando adesso ad essere progettuali, perché tutto l'apparato scenico, sonoro, drammaturgico scaturisce sempre dal tema che decidiamo di affrontare e dal lavoro in sala prove. Quando poi capisci perché hai deciso di fare uno spettacolo capisci anche che quel lavoro è concluso. Perché hai esaurito un domanda specifica su un tema. Che non vuol dire aver esaurito il tema, ad esempio il tema della separazione, della memoria e del ricordo, che in qualche modo ci sta seguendo da $(a+b)^3$, e che ora entrerà anche in *Madeleine*; per noi non è esaurito, sono esaurite le domande specifiche che ci siamo posti in quel momento. In *Lev* la domanda specifica potrebbe essere come la memoria influisce sulla nostra individualità, cosa di noi è fatto di memoria, se il nostro essere umani dipende da ciò che ricordiamo, oppure no. Evidentemente non abbiamo dato una risposta a questo. Però solo ora sappiamo con chiarezza che era quello che ci interessava.

Allora faccio una domanda un po' più tecnica. Come interagite fra voi, visto che appartenete tutti ad ambiti differenti e avete qualità specifiche?

Claudia: C'è una parte progettuale e teorica che viene inserita nel lavoro e viene messa costantemente alla prova dalla pratica. E quindi c'è un po' un gioco delle parti rispetto ai livelli di conoscenza del progetto. La cosa essenziale per noi è che l'immagine, quello che si vede in scena sia il risultato di un lavoro di ricerca su qualcosa di sostanziale, su un contenuto. Solo in seguito iniziamo a verificare tutti gli elementi scenici che decidiamo di inserire nel lavoro, a trovarne la necessità in relazione alla domanda principale. Esaminandone limiti e possibilità. Bisogna dimenticarsi volutamente del progetto iniziale per approfondire le idee separatamente e permettere ad una vera ricerca di attuarsi, senza farsi incastrare dalla pianificazione.

Credo sia giusto lavorare in maniera schizofrenica, le idee devono essere una guida, ma devono anche essere dimenticate in modo che possa nascere qualcosa di nuovo nel corso del lavoro. Per questo lavoriamo a lungo, perché è l'unico modo perché ci sia una ricerca, per porsi un interrogativo vero. La metafora del laboratorio scientifico rimane abbastanza calzante, vedendo come si svolgono le prove, vedo che ci sono delle ipotesi, che prevedono dei materiali, delle possibilità, delle relazioni o degli spazi, dei suoni, delle presenze, e poi c'è il lavoro che consiste nel verificare i limiti e le possibilità di qualsiasi elemento. E alla fine tornare all'idea iniziale, per verificarne l'efficacia nel suo complesso. Mi rendo conto che è un meccanismo assolutamente antieconomico, antiproduttivo, non standardizzabile, e che avrebbe difficoltà ad inserirsi nei circuiti ufficiali, quelli in cui si prepara uno spettacolo al mese. Però per noi è questo che dà valore alla parola ricerca.

Riccardo: Per me, ogni volta che inizio un lavoro è come se non lo sapessi fare. La sensazione, che mi mette paura e terrore, è quella di ricominciare davvero da zero ogni volta. Anche quando credi di aver imparato qualcosa dallo spettacolo precedente, c'è sempre quel momento di vuoto in cui ti sembra di lavorare sulle cose per la prima volta. Io per immaginare la drammaturgia dello spettacolo ho bisogno di particolari. Sento che ho bisogno della storia particolare per cercare di avvicinarmi il più possibile all'universale. Ho bisogno della storia del soldato che viene ferito alla testa per parlare del rapporto tra identità e memoria. Ho bisogno della storia della coppia innamorata separata dalla guerra per parlare della paura

Titolo || Intervista ai Muta Imago

Autore || Jacopo Lanteri, Claudia Sorace, Riccardo Fazi, Massimo Troncanetti

Pubblicato || Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, pp. 67-74, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

della fine. Come in *Lev*, dove c'è bisogno della farina per visualizzare un ricordo, il particolare mi è necessario. Soprattutto perché spesso lavoro per storyboard sulla drammaturgia dello spettacolo, e ho bisogno di visualizzare molto precisamente i singoli momenti, in tutti i loro dettagli, per poi scarnificarli con il lavoro.

Indubbiamente, una particolarità del vostro lavoro è il raccontare delle storie, una scelta che rende i vostri lavori più vicini ad una dimensione “popolare”.

Riccardo: Credo sia molto rischioso raccontare una storia che sai come inizia e come finisce e che dice chiaramente qualcosa. Perché per farlo devi sapere esattamente cosa vuoi dire, quale domanda vuoi porre. Per cui si tratta di prendersi delle responsabilità. Per noi c'è la necessità di assumersi delle responsabilità rispetto a dei contenuti, e quindi affermare, essere affermativi e non negativi. In realtà quello di raccontare una storia è l'obiettivo finale, finora mancato.

Claudia: In realtà noi vogliamo raccontare qualcosa che è un contenuto e utilizziamo una forma, la storia, per raccontare un contenuto. Credo sia importante chiarire che questa forma per noi è secondaria, tant'è che in *Lev* il percorso narrativo l'abbiamo chiuso durante l'ultima sessione di prove, dopo che lo spettacolo aveva iniziato a girare da alcuni mesi. Anche perché nella quotidianità del lavoro pesano maggiormente le emozioni e le intuizioni, piuttosto che il pensiero sulle cose. C'è sempre un livello di emozionalità alto, nel senso che facciamo il teatro che ci piacerebbe vedere. Il gioco è quello. Ed è lo stesso motivo per cui certe modalità le abbiamo poi abbandonate, come la parola detta dal vivo. Abbiamo smesso di usarla perché abbiamo iniziato ad avvertire imbarazzo durante le prove, poi abbiamo riflettuto sulle ragioni e ci siamo dati una spiegazione, ma la sensazione iniziale che spesso fa cambiare una direzione artistica è un istinto, un'emozione che c'è o che manca.

Riccardo: Distruggere il testo, distruggere la scena, l'attore, l'illusione... quello che ci viene trasmesso del teatro e dell'arte di appena venti, trenta anni fa ha una forte valenza oppositiva, distruttiva e per noi ora è davvero inconcepibile andare in questa direzione perché tutto quello che ci circonda quotidianamente lo fa benissimo: internet, la televisione, Youtube, MySpace: tutto è parcellizzato, distrutto, nella produzione e nella fruizione, che è sempre più solitaria. Non ci interessa riproporre tutto questo anche artisticamente. Aldilà delle differenze estetiche c'è sempre il tentativo di ricercare un'unità fortissima all'interno di ogni singolo lavoro.

Claudia: Sì, questa per noi è un'urgenza. Perché nel nostro tempo tutto è già frammentato, manierato, finto, e noi non possiamo continuare a lavorare in quella direzione. Credo ci sia bisogno di sbilanciarsi verso delle affermazioni, esporsi, tentare strade più pericolose, che comprendono una personale assunzione di responsabilità nei confronti di ciò che afferiamo con il nostro lavoro. Altrimenti, come pericolosamente mi sembra stia accadendo alla cultura europea, ci condanniamo all'irrelevanza.

In effetti i vostri spettacoli sono molto romantici. Ma generazionalmente non vi sentite perdenti?

Massimo: A mio avviso siamo la generazione successiva a quelli che hanno fallito. Non dobbiamo ricostruire. Inoltre forse i nostri spettacoli sono “popolari” perché non hanno paura di comunicare, perché noi per primi siamo bulimici, nei nostri spettacoli succede di tutto, forse per tenere alta la nostra attenzione ancor prima di quella del pubblico.

Anche per voi però, nonostante una dimensione apparentemente più narrativa, a mio avviso, nella costruzione degli oggetti spettacolari c'è maggiormente una volontà di condivisione di un oggetto con il pubblico, più che la rappresentazione di una visione del mondo.

Claudia: Sì, è vero, si tratta di voler dare maggior libertà al pubblico.

Riccardo: E allo stesso tempo lascio spazio a me per primo di capire quello che sto facendo. Tutto si gioca su questa doppia linea.

(a+b)³, Lev, Madeleine, lavorano anche sull'idea di spin-off, ovvero che dalla storia raccontata nel primo lavoro prendono origine i lavori successivi, sviluppando poi un lavoro originale. Come mai questa scelta?

Claudia: In effetti io ho una passione per i feuilleton, i grandi romanzi a puntate che intrecciavano personaggi e avventure di ogni tipo, proprio perché non uscivano in stesura unica, ma erano pubblicati a puntate. A parte questo però penso che sia una cosa affascinante far vivere il teatro negli interstizi tra una rappresentazione ed un'altra, creare un percorso che prosegue e nutre la nostra immaginazione, quasi a costruire un enorme romanzo che non si esaurisca nella singola rappresentazione di una sera. Ad un certo punto in *Lev*, lui scrive il nome “Anna”, che potrebbe essere “a” di $(a+b)^3$, e questo apre delle possibilità infinite ed interessantissime. Poi è ovvio che lo spettacolo deve valere di per sé, con il suo inizio e la sua fine, ma l'idea di costruire qualcosa che piano piano si stratifica e costruisce un immaginario, un grande affresco narrativo, è una possibilità affascinante. In realtà è anche vedere le cose da diversi punti di vista, come in un polittico, dove nel momento centrale c'è il Cristo, e ai tre lati altre situazioni e altri personaggi. Con variazioni di spazio, tempo e dimensioni.

Riccardo: Comunque il nostro lavoro è sempre compreso in un tentativo di continuità e in un distacco per reazione. $(a+b)^3$, ad esempio, era pieno di oggetti, mentre *Lev* per reazione è molto spoglio.

Claudia: Infatti si tratta maggiormente di una continuità tematica piuttosto che stilistica.

Titolo || Intervista ai Muta Imago

Autore || Jacopo Lanteri, Claudia Sorace, Riccardo Fazi, Massimo Troncanetti

Pubblicato || Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, pp. 67-74, Editoria&Spettacolo, Roma 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

A proposito di scelte stilistiche, nonostante le evidenti differenze dei lavori, c'è una scelta, il forte grado di analogicità che è sempre presente.

Massimo: Fin dall'inizio abbiamo deciso di lavorare con i materiali in maniera molto materica, cercando di scoprire il rapporto che poteva intercorrere con chi quei materiali doveva agirli. È una cosa che recupera una sorta di verità, perché quello che succede in scena è sempre vero dall'inizio alla fine, non c'è trucco, non c'è meccanismo, non c'è escamotage.

Claudia: Ma non è un discorso legato solamente ai materiali. E legato ai materiali e a chi in scena questi materiali li agisce. Alla presenza. Al rapporto tra un materiale e chi lo anima. E quindi se non è dal vivo, se non è vero, non funziona.

Ecco, credo che questo sia un tema centrale per il vostro lavoro, colui che in scena agisce. Mi parlate del vostro rapporto con gli attori?

Claudia: Abbiamo da poco scoperto che è un rapporto difficilissimo e che spesso siamo davvero esigenti. Perché richiediamo

una presenza "presente". È un brutto gioco di parole, ma spiega la nostra ricerca di una persona che, da dall'interno del lavoro metta alla prova la verità di tutte le proposte che vengono da fuori. E se uno non è attento o concentrato all'interno degli spazi che costruiamo si fa male. Serve qualcuno che non soccomba rispetto allo spazio, ma che anzi, lo metta in moto e lo renda vivo. Perché l'idea è che l'uomo al centro di tutto questo mondo. Mai la tecnica. Noi raccontiamo storie di uomini, creiamo un mondo di persone che, allo stesso tempo però, non è mai costruito a misura d'uomo. Perché altrimenti sarebbe tutto troppo facile, dev'essere lo stesso spazio che chiede alla persona al suo interno di essere davvero presente. Glen quando non fa bene la scena della guerra in *Lev*, rischia davvero di prendersi delle lampadate in faccia. Ma non per il gusto di farsi male. È l'ostacolo che serve per far sì che l'attore stia lì davvero. Il difficile è che richiediamo un tipo di presenza che non può essere quotidiana, ma neppure interpretativa, bisogna trovare delle persone che siano a cavallo di diverse competenze. Perché le idee vanno messe alla prova.

Cercate un attore che vi metta alla prova.

Claudia: In un certo senso sì, però il discorso è che tutto questo mondo dev'essere coerente e tutte le parti devono essere forti in egual misura. Sennò non creiamo conflitto, non creiamo qualcosa che sia ad alta tensione, che sposti sempre più in alto il livello. Non può prevaricare la scena, non può prevaricare la drammaturgia, non può prevaricare l'interprete, non c'è nulla che può prevaricare il resto, piuttosto un progetto da approfondire. Quando le cose vanno bene si instaura un equilibrio precario che è quanto ciò a noi interessa.