

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 1 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Incontro con i Muta Imago

di Matteo Antonaci

**MATTEO ANTONACI:** *Abbiamo visto  $(a+b)^3$ , uno dei vostri lavori di partenza. Da lì si è sviluppato tutto un percorso di crescita, definizione e strutturazione della vostra poetica.*

**CLAUDIA SORACE:** Quanti di voi ci hanno visti dal vivo?. E quanti non ci hanno visti?.

**RICCARDO FAZI:** Ricordo di un incontro fatto con Franco Ruffini che per me è stato fondamentale nella comprensione di quello che stavamo andando a fare, e dell'importanza che aveva questo fare, in ogni sua più piccola componente.

**CS:** Ad un certo punto, hanno chiesto: «Recentemente, chi è andato a vedere uno spettacolo teatrale?». Le risposte non sono state delle migliori.

**RF:** Ho fatto Lettere a La Sapienza. Tra i miei insegnanti c'era la Prof.ssa Falletti – insegnava Storia del teatro – una delle cose che ripeteva spesso ad ogni inizio di anno accademico era: «Chi si iscrive a questa facoltà sperando di diventare attore, o regista, non ha capito che questo è il posto sbagliato per farlo: all'Università, fondamentalmente, si fa “storia delle cose”».

Dal punto di vista puramente critico questo è ovviamente giustificabile: c'è bisogno di una minima distanza storiografica dal fatto perché questo possa essere interpretato pienamente. Ma questa distanza, questo approccio metodologico, è applicabile anche ad un elemento come il teatro, che non lascia “resti” di sé, se non marginali, su cui si possa lavorare in futuro? Lavoriamo da cinque anni sul palco teatrale, c'è sempre bisogno di reinventarsi una metodologia della critica, intorno, non solo al teatro, ma a tutto quello che accade e si brucia nel momento in cui succede. In Italia lamentiamo la mancanza di una critica della nostra generazione. C'è un buco generazionale incredibile! Ai grandi critici restano ormai solo poche righe sui quotidiani come *La Repubblica* o *Il sole 24 Ore*, dove, non esiste più lo spazio minimo, e forse anche un pubblico minimo di lettori necessario per compiere un gesto critico vero e proprio. Poi mi sembra ci sia un vuoto nella generazione precedente la nostra... Inoltre, c'è un grande punto interrogativo intorno a noi. Il dialogo con la critica è importantissimo, così come è importantissimo poter parlare con qualcuno che osservi il tuo lavoro dall'esterno, il cui compito è di interpretare quello che fai.

**CS:** Allo stesso tempo, è difficilissimo capire chi sono i tuoi interlocutori. Il lavoro di decifrare quello che vedi è un lavoro estremamente complesso. Da una parte, ci sono queste figure anziane – legate ad un mondo passato – che scrivono e spesso lo fanno con dignità; dall'altra parte c'è l'opinione e l'impressionismo critico, che secondo me, sono ancora più pericolosi.

La capacità di decifrare quello che si vede, contempla una sfera di competenze molto vaste e vanno dalla letteratura all'arte contemporanea, alle tecnologie varie, passando attraverso la conoscenza di un minimo di pratica teatrale e la capacità di interpretare dei segni. È un lavoro di una complessità enorme, che richiede una dote innata: la sensibilità di accostarsi a qualcosa che non si propone come un oggetto di facile lettura. Credo sia qualcosa di molto complesso e richieda luoghi per il dialogo, perché non necessariamente è una materia per gli addetti ai lavori. Quello che noi cerchiamo, dal teatro, è diverso dall'intrattenimento. È un campo abbastanza ambiguo, non si sa bene che posto occupi: non è puro intrattenimento; è speculazione, ma condivisa; possiede anche una parte del puro piacere del guardare e dell'esserci. È una materia molto delicata. Mi accorgo, profondamente, come cambia il pubblico in contesti in cui il dialogo, la crescita, lo studio continuo vengono intrapresi da anni. Sento che ci sono dei pubblici molto diversi. Se ci troviamo in un contesto dove il pubblico è cresciuto insieme all'arte contemporanea e al teatro contemporaneo, capisci che c'è un livello di comprensione maggiore e lo capisci mentre fai lo spettacolo. Quando questa frattura non è sanata da tanti anni, è molto difficile dialogare con il pubblico, perché l'ultima cosa che ha visto è, nel migliore dei casi, Strehler. È una situazione difficile, perché hai quarant'anni di dialogo mancato da fare... Si tratta di un campo vastissimo, molto complicato da mantenere vivo.

**SERENA NOTO:** *Mentre parlavi, il primo quesito che mi è venuto in mente è stato: succede realmente di trovarvi di fronte ad un pubblico che ha visto, come ultima cosa, Strehler?*

**CS:** Raramente, ma succede! Per me è molto stimolante, perché vedi come viene percepito il tuo lavoro, pulito da qualsiasi conoscenza precedente e, quindi, da qualsiasi pregiudizio. Nel nostro caso è molto bello, perché sono stati sempre incontri molto interessanti, che ci hanno dato delle conferme importanti. Oppure quando vai in luoghi in cui esiste una cultura diversa dalla tua, dove quello che hanno visto non è Strehler ma è un altro mondo. Lì capisci che cosa venga percepito del tuo lavoro ad un grado zero. Al di là degli esperimenti umani, è molto importante che si instauri un dialogo, si percepisca questa crescita continua.

**MA:** *Potremmo iniziare l'incontro concentrandoci sul linguaggio teatrale, sui possibili problemi del teatro contemporaneo e del dialogo con l'Università. Forse sarebbe opportuno concentrarci sull'estetica, sulla tecnica del vostro lavoro... Come ho accennato prima, abbiamo visto  $(a+b)^3$ . Partirei da questo progetto per capire come si è conclusa la *Trilogia della Memoria*, per poi passare al nuovo progetto *Displace #1 La rabbia rossa* – che avete presentato, in forma di studio, a RomaEuropa Festival – e capire lo scarto che c'è stato rispetto alla *Trilogia*, quindi, come si è evoluta la vostra poetica.*

**CS:**  $(a+b)^3$ , *Madeleine* e *Lev* non sono nati come *Trilogia*, sono diventati una *Trilogia* solo nel corso del tempo. Probabilmente, non c'è tutta questa distanza tra *Madeleine* e *Displace #1 La rabbia rossa*. Ti poni degli obiettivi, cercando di crearti delle fratture, che poi non sono tali. Però cerchi di proporti degli obiettivi che ti costringano ad evolvere. Sarebbe interessante capire, da coloro che hanno visto il video, soprattutto da chi non ci conosce, che cosa hanno visto. Potrebbe essere utile per parlare, successivamente, di *Displace*.

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 2 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

**LUCA FAGNANO: Volendo considerare il tipo di procedimento da voi impiegato, per trasmettere il senso della storia, senza ricorrere minimamente al linguaggio, che tipo di processo creativo deve utilizzare una compagnia per eliminare il copione dal proprio lavoro – uno degli elementi cardini della storia del teatro?. Quali sono i passaggi necessari per combinare le diverse fasi che contribuiscono alla realizzazione di uno spettacolo, per conferire un senso compiuto ad un'opera d'arte performativa, senza utilizzare l'elemento principale?. Penso che una compagnia che decida di lavorare in questo modo, debba ricercare qualcosa di diverso per potersi esprimere...**

**CS:** È un lato concreto del lavoro, che racconta molto bene il percorso intrapreso. In realtà, noi partiamo moltissimo dai testi e in particolare dalla letteratura. Il testo ha creato tutti i singoli spazi delle scene. Spazi e situazioni raccontano la storia: per tale ragione, ad un certo punto, il testo risulta semplicemente superfluo. Il testo, in questo tipo di lavoro, finisce spesso per avere conseguenze univoche: quello che dici è molto difficile che possa allargarsi dentro di te e fare in modo che tu stesso possa trovare il tuo spazio e, quindi, allargare la possibilità di percepire l'oggetto osservato. La sto facendo complicata, in realtà è molto semplice. Il fatto interessante è di lavorare su delle situazioni spazio-temporali e, quindi, di procedere verso un racconto attraverso una narrazione che non abbia una zavorra che ti inchioda ad una quotidianità. Improvvisamente, la sensazione manifestata è quella di una libertà incredibile, la libertà di poter andare a fondo di un aspetto emotivo, così da dare allo spettatore la possibilità di trovare il suo spazio, all'interno di quello che guarda. Ti dico una cosa, ma te la dico in modo tale che ti costringa a trovare il tuo posto nell'oggetto che stai guardando. L'assenza del testo è stata, forse, una necessità per rafforzare la relazione con lo spettatore. In realtà, il testo c'è, però non è quello della finzione dialogica. È molto difficile riuscire a tradurre il testo quotidiano in qualcosa di più... rischiando di perdere una particolare ricchezza. A volte, è complicato riuscire a capire qual è l'equilibrio tra il detto e il non detto, tra quello che ti dico e quello che non ti dico. Oltre ad essere complicato, è anche molto personale, nel senso che si accetta di più un certo livello di non detto...

**LF: Mi sembra un teatro molto più di atmosfera: per cercare un contatto con il pubblico, non vado alla ricerca di un'allegoria di quello che sto dicendo, provo a trascinarlo nella vita del personaggio, attraverso l'interazione con suoni e immagini.**

**CS:** Questo si verifica soprattutto in  $(a+b)^3$ , in cui c'è una storia molto semplice: se da una parte costituisce la forza dello spettacolo, dall'altra costituisce il suo limite. La forza è data dal fatto che tale lavoro l'abbiamo realizzato in qualsiasi contesto; chiunque può decidere cosa guardare dello spettacolo. Nel caso di *Madeleine*, non c'è questa linearità e, quindi, l'equilibrio tra il detto e il non detto è più spostato verso il non detto e bisogna fare un po' di fatica per rimettere insieme i pezzi.

**SN: La mia è una considerazione rispetto a chi guarda e all'importanza di avere degli strumenti. Oggi, forse, vista la complessità dimostrata nella realizzazione di determinati progetti, è come se si avvertisse l'esigenza di uno sguardo competente.**

**CS:** Ho fatto questo discorso riferendomi agli addetti ai lavori, a chi studia, a coloro che guardano con disincanto. La difficoltà e la complessità di decifrazione l'ho intesa rispetto agli addetti ai lavori.

**SN: Esiste, secondo voi, l'idea di competenza... lo spettatore ideale?**

**CS:** No... In realtà, la parola è più complicata da percepire e da decifrare. Tant'è vero che non abbiamo nessun problema rispetto al pubblico: ci rivolgiamo alla signora che indossa la pelliccia, ai bambini... ai contesti extraculturali italiani, in cui il lavoro viene visto senza un medium culturale simile e senza una corrispondenza linguistica.

**RAGAZZO Il vostro lavoro come vi sembra venga percepito dal pubblico?**

**CS:** Chiaramente e senza pregiudizi. E' proprio questo il discorso rispetto agli addetti ai lavori: oltre a grandi competenze, serve una spiccata sensibilità, la capacità di guardare le cose senza pregiudizi. L'idea che il testo sia più comunicativo è un pregiudizio del teatro italiano degli ultimi trenta, quarant'anni; così come credere che sia di più facile comprensione qualcosa che in realtà utilizzi uno strumento come la parola, a discapito degli altri mezzi del teatro... È falso! La parola è solo uno degli elementi dello spettacolo dal vivo, la sentiamo tutti i giorni, è qualcosa che ci circonda sempre, ma non è un tratto caratteristico e distintivo dello spettacolo dal vivo. Per me, è stato davvero stimolante l'incontro con persone che osservano, quello che tu proponi, con uno sguardo più pulito e libero dalle convenzioni.

**ANDREA MEREU:** Secondo me, c'è un modo diverso di utilizzare la parola. Piuttosto che parlare della sua assenza, si potrebbe parlare di una *parola essenziale*, che comunica un messaggio altrettanto essenziale. Forse, per trasmettere un messaggio, non c'è sempre bisogno di un testo, bastano poche parole, alcune immagini per riflettere e comunicare il vostro mondo. Si potrebbe fare un'ulteriore riflessione partendo dal considerare la parola orale come qualcosa che si dissolve nell'aria, legato al "qui e ora", all'immediato – portatrice di un messaggio percepito e recepito in quel momento – ma con il rischio che, con il passare del tempo, ci si possa dimenticare del suo contenuto. Differentemente dall'uso che si può fare della parola essenziale, che appare, a mio avviso, un segno decifrabile e immortale.

**RAGAZZO 2:** L'unica distinzione che potremmo fare è tra una *parola quotidiana*, comunicativa – come ha sottolineato Claudia – e una *parola evocativa*, che consente una maggiore interferenza con il loro lavoro. La parola che utilizzano è, probabilmente, più sintetica e per questo più evocativa.

**AM:** Sì, è proprio questo il punto. C'è un modo diverso di lavorare con la parola, una parola essenziale, spogliata di tutto, nuda e di conseguenza non c'è bisogno di aggiungere altro... per esprimere ciò che le immagini e i gesti rivelano. La parola, sicuramente, non è l'elemento principale, ma ha un suo valore...

[Titolo](#) || Incontro con i Muta Imago

[Autore](#) || Matteo Antonaci

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

[Numero pagine](#) || pag 3 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

**RF:** Infatti, la nostra sfida attuale è cercare di stabilire un rapporto diverso con la parola. Ci piace utilizzare tutti gli ingredienti che il luogo teatro può offrire. Il problema dell'utilizzo della parola, fatto in maniera mimetica, compare forte e chiaro nel rapporto con la parola che comunica quello che dico, sulla quale stiamo sbattendo la testa da svariati anni. Paradossalmente,

quando ancora non ci chiamavamo Muta Imago, i nostri primi due spettacoli erano di parola, di testi: dapprima veniva scritto un testo e poi lo si metteva in scena. Abbiamo provato un forte imbarazzo e un'enorme difficoltà nel comunicare una verità ricorrendo alla parola. Pertanto, abbiamo cominciato a sviluppare nuove possibilità attraverso i gesti e le azioni. Durante gli ultimi mesi del nostro lavoro, la parola detta dal vivo che più di ogni altra sembra riesca a mantenere degli elementi diegetici – cioè di racconto – ma allo stesso tempo risulta essere evocativa, è la *parola cantata*. La lirica potrebbe essere un campo di interesse, perché la parola, nel momento in cui viene cantata, è una parola agita: sto cantando e quindi comunico un'azione che deve avere un motivo perché possa accadere. E contemporaneamente è una parola mimetica. Nel discorso sulla parola rientra il discorso sulla richiesta di competenze. Si tratta di una falsità, di un fatto storico, nel senso che non c'è bisogno di nessuna competenza, se non quella che costruisci tramite la frequentazione di qualcosa. Vi faccio un esempio: quando andate in Chiesa, avete difficoltà a distinguere S. Pietro da S. Paolo, distinzione che potrebbe essere colta qualora ci fosse la conoscenza degli elementi che li contraddistinguono: oggetti, vestiti... Prima c'era tutto un linguaggio che nessuno insegnava, ma che veniva dalla frequentazione. Il problema fondamentale è proprio questo: se non si frequenta qualcosa – che sia il teatro o il mercato della frutta – non si saprà distinguere tra una mela e una banana, o meglio, si saprà fare ma a diversi livelli. Inconsciamente, tutti decidiamo a chi parlare, poi ci ragioni sopra e comprendi una serie di cose... Il dato interessante è stratificare il lavoro, in modo tale che chiunque possa, gradualmente, fruirne un primo livello e poi, con la frequentazione, diversi livelli. Non sono mai andato a teatro prima di aver compiuto 22 anni. Più frequentavo il teatro e più riuscivo ad analizzare, a livelli profondi, quello che vedevo, non da un punto di vista intellettuale ma dal punto di vista emotivo, dell'esperienza. Il teatro degli ultimi vent'anni cerca di procedere in direzione dell'esperienza. Ci dirigiamo verso la descrizione di uno stato d'animo, di una situazione, che poi venga veicolata da una storia, da un testo, non è importante. Ci sono lavori che decidono di rivolgersi ad un certo tipo di pubblico. È chiaro! In tutti i campi artistici, c'è una stratificazione che è sana e vitale. Così come c'è una fetta di pubblico che va a teatro perché ama un determinato tipo di lavoro piuttosto che un altro.

**SN:** C'è una questione, molto aperta, rispetto al linguaggio. Esiste un'abitudine ad un certo tipo di linguaggio. Infatti, come avete sottolineato, alcuni gruppi puntano solo ad un tipo di pubblico.

**MA:** C'è una particolare necessità di approfondire il discorso sul linguaggio...

**RF:** Il discorso sul linguaggio è importante. La parola nasce da un vuoto, che chiede di essere riempito. Deve rinascere l'esigenza di un vuoto di coscienza e di esame critico nei confronti delle cose e del fatto che siamo circondati dai media, che chiedono un livello base di interazione tra le persone. Fortunatamente, sta rinascente l'esigenza di andare in profondità. Perfino Baricco ha sottolineato che, nell'epoca in cui viviamo, la verità viva nella profondità delle cose. Il teatro procede in profondità.

**FRANCESCO LATERZA:** Come avviene questa ricerca di profondità?. Hai parlato di ricerca di verità, di spunti creativi – come in  $(a+b)^3$  – dove c'è una storia riconoscibile, a partire dalla quale ognuno intraprende il proprio viaggio. Si ha come l'impressione che tutto il lavoro dei Muta Imago, in  $(a+b)^3$ , sia andato alla ricerca di equivalenti creativi per tradurre la storia e trovare altre direzioni. In che cosa consiste la vostra ricerca? Nel fatto di avere a disposizione una serie di elementi scenici e di cercare una scrittura scenica che diventi portatrice di messaggi, che avete desiderio di trasmettere? Oppure si preferisce portare avanti una ricerca che vada a nutrirsi di una serie di elementi tecnici, alla scoperta di una verità, una profondità nel lavoro artigianale? È una ricerca di significato? Di che tipo di ricerca si tratta?

**RF:** Quando parlo di verità, parlo della verità di quello che succede, di quello che sta accadendo davvero e non per finta. Come accade nella scena di *Lev*, con le lampade da guerra... Quello che accade è vero, ma allo stesso tempo veicola qualcosa che vero non è. La verità è il mezzo principale per raccontare... La ricerca, in generale – così come nel nostro caso specifico – consiste nel trovare il modo più sincero per capire, interpretare e raccontare ciò che accade adesso. Il motore iniziale del lavoro su uno spettacolo non è mai un testo, ma è un sentire legato a quel determinato momento. La mia ricerca rientra nell'esigenza di comunicare quello che sento e trasmetterlo nel modo più vero e onesto possibile. Abbiamo capito, due anni più tardi, perché abbiamo fatto uno spettacolo su un soldato che prende un proiettile in testa. Rientra il discorso sull'essenziale: il nostro è un lavoro improntato sul togliere. Le parti iniziali del nostro lavoro, in prova, sono profondamente ludiche e, in effetti, ci divertiamo. Abbiamo il privilegio di trasformare il lavoro in piacere. Ci mettiamo in gioco e poi è tutto un lavoro a togliere tutto quello che non sia vero e necessario, affinché quel lavoro funzioni.

**CS:** Su che cosa verte la nostra ricerca... Spesso sono cose che non ti posso dire, perché sarebbe necessario un punto di vista in grado di conoscere esattamente cosa succederà, in questo momento non posso saperlo. Non so cosa diventerà *Displace #1 La rabbia rossa*, ma posso dirvi che ho delle esigenze di osservazione rispetto a quello che c'è intorno a noi.

**FL:** Vorrei capire che tipo di osservazioni mettete in campo nel vostro processo creativo. Produco dei materiali, li guardo da fuori... Iniziano a vivere di vita propria?

**CS:** Mi collego a quello che ha detto Riccardo. In primo luogo, c'è una sensazione. Il nuovo progetto si chiama *Displace #1*, perché parla di una condizione che ci sentiamo di vivere ora e, in questo senso, non può essere altro che una condizione personale e individuale. Questa condizione è tanto più efficace nel momento stesso in cui non appare così personale, ma è

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 4 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

capace di essere lo specchio del momento. A volte succede, altre volte no. È qualcosa che appare collegato alla capacità di osservazione della realtà; è capire dove sei e cosa è importante dire in questo preciso momento. Una volta individuato il tema o l'argomento di base, legato ad un determinato campo, partono una serie di ricerche, che non sono necessariamente legate al campo teatrale, ma all'intero mondo che viviamo, un mondo che è capace di contenere diversi mezzi espressivi. Ti fai aiutare dall'arte per andare avanti con il lavoro. Tutto quello che è stato detto e fatto è un dialogo che ti aiuta a mettere a fuoco quello che vuoi esprimere. Ti sto parlando di qualcosa che precede il lavoro nella sala prove. Una volta in sala prove, abbiamo a disposizione una serie di materiali che scalpitano, anzi, il lavoro è proprio quello di farli scalpitare, di fare in modo che quello che sta nascendo, di fronte a te, sia il più vicino possibile a ciò che hai pensato e sentito. È il momento più delicato, ma anche il più difficile. A volte, le cose ti sfuggono di mano e invece devi riportarle alla semplicità, così come è importante che la semplicità mantenga la complessità di cui hai bisogno. Non c'è una predilezione per un tipo di strumento... Ci sono le azioni e ci sono le immagini, che rappresentano il risultato finale. Sono dei momenti che conservano una particolare libertà, intesa come equilibrio, capace di farci ritrovare il senso che si è cercato all'inizio.

**RAGAZZA 1:** Si è parlato di vuoto... Voi mettete in campo una sorta di voragine, una specie di ferita, ma non ci dite come ricucirla. Ognuno deve, in qualche modo, trovare la propria strada: riempire da sé questo vuoto. Lo spettatore deve avere tutte le corde a vista, aperte, solo successivamente ci si può interrogare sul perché uno spettacolo non abbia toccato queste corde. Questa frequentazione – di cui avete parlato – è quella cosa che fa esporre le corde, fa cadere i paletti culturali e ti consente di tirare fuori il coraggio per cadere in quella voragine.

**CS:** Credo ci sia bisogno di un approccio più meditato rispetto a ciò che guardiamo. Mi sembra di vedere da una parte una leggerezza, che è sempre più leggerezza, dall'altra una rapidità di giudizio rispetto all'osservato. Sarebbe corretto guardare le cose con maggiore attenzione.

**AM:** È interessante questo punto: come guardare la realtà. Come la si guarda? Come guardate voi la realtà? Che punto di vista adottate rispetto ad essa? È un'immersione, un senso di distacco dalla stessa... In che modo, gli elementi realistici, utilizzati nel vostro lavoro, entrano a far parte del discorso teatrale? Forse, dietro a tutto questo, c'è anche il desiderio di smuovere la coscienza umana, di voler offrire degli interrogativi? C'è il desiderio di sconvolgere l'umanità, proponendole delle riflessioni che sono strettamente connesse con la realtà quotidiana?

**CS:** Rispetto all'osservazione che hai fatto, sarebbe interessante continuare il discorso su *Displace*, il nostro ultimo progetto. Quando cominci a lavorare ad un progetto nuovo ti proponi degli obiettivi. *Displace* è il termine che abbiamo scelto perché indica un'osservazione del nostro stare al mondo. Viene dopo il buio profondo di *Madeleine*, lo spettacolo che affronta la parte più personale, nera e profonda del tema della memoria. *Madeleine* è uno degli spettacoli più criptici e difficili. Quando ti avventuri in un ambiente scuro, non sai quello che trovi. Sono cambiate le esigenze personali, cresci e vai avanti... Adesso c'è l'esigenza di guardarsi un po' intorno. *Displace* significa spiazzamento, spostamento e, in particolare, spostamento coatto. *Displace* viene utilizzato anche per indicare i rifugiati politici. Fondamentalmente, è un nostro modo di vivere lo spazio: sentirsi fuori luogo in ogni luogo. Ha a che vedere con una situazione individuale, ma anche collettiva. In qualche modo, siamo vittime di un paese che non sa dove collocarci, un paese in cui non riusciamo a trovare il nostro spazio. È una condizione di sofferenza, l'essere senza casa, in continuo spostamento, alla ricerca di un luogo che sia confortevole. Nelle nostre vite non ci sono dei luoghi che sono per sempre. Non c'è nulla che abbia una prospettiva di durata e, attualmente, questa condizione è più fonte di angoscia che di ricchezza. È una condizione ricca e vitale o di precarietà e di incertezza? È funzionale all'arte oppure non lo è? La prima reazione a questa sensazione di *Displace* è stata *La rabbia rossa*, la prima tappa di questo percorso. Di fronte a tale condizione, che avvertiamo forte intorno a noi, la rabbia è la prima espressione, in particolare la rabbia rossa, descritta da Jack London ne *Il vagabondo delle stelle*, un testo molto affascinante. È la storia di un uomo condannato all'ergastolo. Per punizione è costretto ad indossare la camicia di forza e, quindi, all'immobilità. Riesce a trovare scampo da questa condizione di dolore fisico viaggiando nel tempo e riconnettendosi alle vite che ha vissuto. Per stare al mondo, ora come ora, c'è bisogno di un tono muscolare, un tenore fisico. Non è uno spazio in cui il più debole può sopravvivere, non c'è spazio per chi non cerca di andare al di là della propria visione. In particolare, ne *La rabbia rossa*, il tentativo è stato quello di costruire uno spazio in maniera immateriale. Abbiamo tentato di togliere l'oggetto concreto, a cui si contrappone il performer, dandogli soltanto uno spazio di luce, al fine di costringerci ad avere un'ulteriore difficoltà. Invece di un muro vero, hai un muro di luce, che può esserci e, un secondo dopo, non esserci più. È uno spazio creato prevalentemente dalla luce. Infatti, il percorso che abbiamo iniziato è legato alla luce e al corpo, perché sono due elementi che ti permettono di raccontare una certa ambiguità, di lavorare sulla possibilità di rovesciare, far scomparire, il più possibile, quello che, un secondo prima, era visibile. Stiamo lavorando per capire questa sensazione di non riuscire a stare in un unico luogo e come riportarci a questo continuo decentramento.

**SN:** La mia è una riflessione sulla possibilità che l'esperienza possa diventare storia. Penso che tu stia parlando anche della condizione dell'artista rispetto a questo senso di spiazzamento, spaesamento, all'impossibilità di creare radici... Considerando l'attuale situazione, è possibile creare una storia? Quale sarà lo sguardo, tra dieci anni, rispetto allo spaesamento che c'è adesso?. In che modo gli artisti possono creare una storia? Come posso lasciare una scia?

**CS:** È esattamente quello su cui stiamo riflettendo... Siamo andati a Parigi e abbiamo incontrato Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Eugenio Barba, la storia del teatro, tutti in una sola serata! La loro scelta è stata ben precisa rispetto a che cos'è il teatro, al suo ruolo nella società in cui vivono, a come possono costruire continuità e dare forza al teatro. È chiaro, esiste una politica che deve interpretare queste esigenze, una politica che deve dar forza al tutto. Hanno creato uno spazio che diventasse

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 5 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

il centro di un ragionamento, al fine di portare avanti i loro progetti. Noi partiamo da una condizione, credo, profondamente nuova: l'agilità di spostamento è una delle condizioni che ci viene richiesta sempre di più; la capacità di vivere in un mondo policentrico. Questa situazione crea una tensione nuova, che si trova a vivere una determinata compagnia. Andare in giro con *La rabbia rossa* dev'essere una scelta, tutto dev'essere una scelta, perché la condizione in cui si vive è decisamente particolare; sembra esserci poco spazio. Magari è solo apparenza o un tipo di sensazione legata ad un breve periodo. Che posto dobbiamo avere? Per quale posto dobbiamo lottare? Si può ammettere di non accettare la condizione in cui si vive oggi, così come c'è il bisogno di prendersi uno spazio e portare avanti il lavoro, in maniera indipendente e al di là delle scelte politiche. Personalmente, fare teatro è proporre lo stesso spettacolo ad un pubblico che sia sempre il mio pubblico, con cui cresco; oppure mi sposto velocemente nello spazio e i miei interlocutori sono sparsi nel mondo. Quello che faccio può essere realizzato anche in contesti non teatrali.

**SN:** Mi sembra tanto un pensiero nuovo: Non ho bisogno di lasciare una scia...

**RAGAZZA 2:** Secondo me, l'artista non fa questo tipo di riflessione. L'arte esprime qualcosa che resta oppure no? Non è un quesito che si pone l'artista, non è quest'ultimo a decidere cosa resta e cosa non resta. Semplicemente, ha la necessità di esprimersi attraverso l'arte. Nel momento in cui si pone un interrogativo del genere contraddice il contenuto artistico del suo lavoro, perché si pone il problema della risposta. Se l'artista dovesse preoccuparsi di rimanere in questo tempo, in quest'epoca, con questi interlocutori, probabilmente sbaglierebbe.

**SN:** Ho parlato della condizione di 'stare', rispetto all'idea di non avere un luogo. Ho parlato di 'rimanere' come possibilità... rispetto alla condizione di avere un luogo. Forse, come sostieni tu, non sarà un problema dell'artista, ma è sicuramente un problema dell'arte.

**RAGAZZA 2:** Confonde un po' la domanda, posta su questo piano, perché si riferisce ad uno sguardo che va oltre quello che si sta svolgendo attualmente. La sensazione di spaesamento, la mancanza di riferimenti e di certezze sono legati al periodo in cui viviamo. Loro come artisti, noi come studenti, lavoratori e via dicendo, siamo portati a vivere questa condizione di precarietà.

**RAGAZZO 2:** L'arte teatrale muore nel momento in cui viene fatta. Esiste una letteratura vastissima su questo argomento.

**SN:** Forse non mi sono spiegata. Mi riferivo alla possibilità di creare contesti, storie... Partendo dal vostro lavoro sullo spaesamento, mi è venuto naturale chiedervi: Qual è il passo successivo? Dopo il lavoro sullo spaesamento, condotto da alcuni gruppi, cosa avverrà?

**CS:** È la questione che ci stiamo ponendo. Forse, lo sapremo tra svariati anni... Sicuramente stanno cambiando tante cose e non credo sia una condizione di breve periodo. Si sta modificando il nostro modo di andare a teatro, di percepire le cose... e tutto questo dev'essere oggetto di riflessione, al di là che una persona non possa avere un'idea di cosa succederà. A seconda della forza delle nostre ipotesi riusciamo ad avere una visione più chiara.

**PAOLO RUFFINI:** Sono state dette delle cose che mi hanno rimosso delle certezze, piccole certezze che ognuno di noi possiede. Si è parlato di spaesamento, condizione di precarietà, mobilità continua... Che significato hanno? Un po' lo avete detto: perdita di certezze, di una particolare centralità... Una ventina di anni fa – anche prima, tra la fine degli anni '70 e il decennio successivo – qualcuno ha cominciato a pensare a quanto fosse fondamentale perdere le certezze, la centralità e a quanto fosse necessario spostarsi, costruire una relazione con l'altro – questo altro è stato portato a teatro, forse, per indicare lo spettatore, ma non necessariamente. Condivido quello che avete detto: viviamo in un altro momento storico. Quando siete coinvolti nel processo di costruzione di un progetto, verifica di materiali e, successivamente, conferimento della forma, vi accade che questa condizione, generalmente definita spaesamento – qualcosa di molto soggettivo, individuale, intimo – possa corrispondere ad uno sguardo più complessivo? Avete individuato sguardi simili, da qualche altra parte, rispetto alla ricerca che state percorrendo?

**CS:** Sono momenti di estrema corrispondenza tra te e quello che stai facendo, in maniera anche romantica. Questo è il motivo fondamentale che ci porta ad esprimerci attraverso il nostro lavoro.

**PR:** Alle volte leggo un libro piuttosto che un altro, altre volte vedo una cosa piuttosto che un'altra e mi faccio un'idea del mondo X. Più passa il tempo, più mi rendo conto che l'idea del mondo X corrisponde alla mia personalissima idea di quel mondo. Per essere chiaro, vi propongo un esempio. Immaginatevi che stia parlando con qualcuno, su un determinato argomento e, ad un certo punto, la mia attenzione venga rapita da qualcosa... Non esprimo il mio pensiero rispetto alla cosa osservata, né con il linguaggio né con altra forma, eppure mi rendo conto di non essere il solo a focalizzare l'attenzione su quell'elemento. Vi domando: Il 'pensiero', insito nel vostro spettacolo, risuona quando vi trovate di fronte al pubblico o ci sono anche dei momenti precedenti?

**RF:** Ci sono anche momenti precedenti... Questo particolare momento di riconoscimento in un altro, può avvenire durante uno spettacolo oppure mentre si è coinvolti in una semplice chiacchierata. Apro una piccola parentesi su *Displace*: non ha a che fare solo con lo spazio e il tempo, riguarda anche lo spiazzamento emozionale. Durante il periodo in cui ci siamo trovati a ragionare sul nostro stato emotivo, ho telefonato e scritto e-mail a persone che non sentivo da tempo. Ho ricevuto risposte di persone completamente diverse, che hanno confermato questo senso di 'displace'. Non è una scelta, è uno stato in cui mi trovo, ma non so cosa provo. C'è una prima fase di apertura, tramite la quale cerchi una serie di conferme nella società che ti circonda. Durante il lavoro non guardiamo soltanto... personalmente, mi occupo anche dell'audio. Spesso riprendiamo le

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 6 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

prove per rivederle, per capire cosa non funzioni a livello pratico. Guardando ciò che ho creato, durante le prove – precisamente a tre quarti del lavoro delle prove – ci sono dei passaggi che mi emozionano...

**PR:** Partendo dal confronto con i maestri che avete incontrato a Parigi, mi viene da pensare a come abbiano creato dei luoghi. A monte sono stati capaci di creare un fortissimo sistema, che ha rasentato il religioso. La loro scelta è stata etica, politica, pratica. Secondo voi, con uno sguardo rivolto all'oggi, all'arte, nello specifico al teatro, è possibile creare delle relazioni forti, delle combinazioni interessanti tra vari soggetti (gruppi con altri gruppi, gruppi con intellettuali, etc.)? Non dimentichiamoci che, quell'epoca, è stata possibile grazie all'intelligenza dei suoi creatori, alla sensibilità degli operatori e alle opportunità offerte dai politici.

**SN:** Il mio intervento, prima, si riferiva proprio alla possibilità di creare dei contesti. Trenta o quarant'anni fa, si partì dalla condivisione di un'esigenza comune: la sopravvivenza. Oggi viviamo in una condizione di spaesamento, anni fa questa condizione non venne imposta, ma fu vissuta come una scelta. Conoscevano il mondo teatrale e non erano interessati allo stesso, per tale ragione decisero, per esempio, di andare in campagna a creare il loro spazio. Adesso, voi partite già da una condizione di spaesamento... Qual è la differenza?

**CS:** Innanzitutto, bisogna capire bene dove si intende agire, perché alcune esperienze italiane simili hanno vissuto un vero e proprio fallimento. Dipende dal contesto, dalla genialità di chi lo gestisce, dai precedenti culturali legati ad un paese, da tantissimi fattori... Abbiamo problemi a stare insieme in ascensore, in maniera civile, pensate che siamo in grado di fare un teatro in cui tutti gli attori riescano a lavorare insieme?!? Secondo me, c'è un baratro di diversità incolmabile. Sarebbe opportuno lavorare al fine di creare una vicinanza di intenti molto profonda, che ci consenta di uscire dalla nostra piccola realtà. Il progetto che è stato realizzato alla periferia di Parigi – ve ne ho parlato prima – non potremmo farlo alla periferia di

Roma. Sarebbe interessante, specialmente a Roma, dedicarsi ad un processo di apertura rispetto a queste esperienze artistiche. I luoghi destinati ad accogliere tali esperienze, invece di essere accentratori, sono luoghi di nicchia, repulsivi. Le difficoltà sono talmente tante che, quando si ottiene anche solo un piccolo spazio, si lotta pur di mantenerlo. L'unica possibilità di salvezza risiede nella cultura e nelle relazioni. In conclusione, non credo sia possibile ripercorrere a posteriori quel tipo di esperienza...

**RF:** ... almeno non in quel modo! Era un periodo in cui si sapeva quali fossero i nemici contro cui combattere. Non a tutti, ma ad alcuni era chiaro di cosa ci fosse bisogno e, soprattutto, di cosa la gente avesse bisogno. Se dovessi pensare ad un luogo tipo, per me, dovrebbe essere aperto e mobile, in cui l'artista non si senta sacrificato. Non mi piacerebbe avere un teatro nella periferia di Roma. Per esempio, la Mnouchkine realizza il suo spettacolo, ogni sera, in un teatro da quattrocento posti. Quello che vorrei è il pubblico, non un teatro o magari un luogo di ospitalità per me e per chi ci viene a vedere. È un po' quello che ho detto prima: un artista può decidere di rivolgersi ad un determinato pubblico, ma solo se esiste una politica culturale al di sopra di lui. Non può ricadere sull'artista il compito di creare una relazione tra la cultura e i cittadini. Veniamo da un periodo in cui tutto è stato spezzettato e abbiamo dei resti, pezzi che aspettano di essere ricomposti. Mi piace pensare che ognuno di noi possa ricreare il suo mondo, la sua visione. Cinque anni fa avevo una visione di me che, in qualche modo, oggi, non è stata contraddetta, anzi ho notato una somiglianza rispetto all'immagine che mi ero fatto di me stesso. Differentemente da quello che mi sta accadendo ora: non so bene cosa vorrò nei prossimi cinque anni. Credo sia uno stato di incertezza generale, forse perché siamo troppo impegnati a sopravvivere e questo è pericoloso. È un momento segnato da molti interrogativi... Chi riesce a darsi delle risposte intelligenti ha fatto un passo avanti. L'idea di affidarmi a qualcuno appare anacronistica, nella maniera in cui una comunità di persone si affidava ad Eugenio Barba o alla Mnouchkine. Un nostro amico attore, stanco di vivere in Italia, ha deciso di andare alla Cartoucherie, dove sta lavorando come volontario cuoco, aspettando che, prima o poi, la Mnouchkine si accorga di lui. È una maturità interessante, perché parte dal concetto che, all'interno di questa casa, si possa fare di tutto. Una caratteristica riscontrabile anche negli spettacoli della Mnouchkine, dove l'attore si presenta in tutta la sua completezza.

**PR:** Si parla della mancanza di un capo, dell'assenza di un contenuto condivisibile, che ci consenta di riflettere su quali contenuti, attualmente, siano presenti.

**CS:** C'è una molteplicità di situazioni, realtà, sguardi... Il dato importante è scegliere, cercare minuziosamente quali, tra queste situazioni, siano accessibili.

**RAGAZZO 3:** Ci sono ingegneri che stanno con ingegneri, chi fa teatro sta con chi fa teatro... Sarebbe interessante creare delle relazioni, un ponte tra le varie competenze. Portare avanti un progetto di grande risonanza comporta la partecipazione di più figure professionali. C'è bisogno di una struttura a 360°, così come è necessario ritagliarsi una fetta di tempo utile per dedicarsi alla realizzazione di un progetto. Considerate le difficoltà riscontrate nell'ottenere i fondi dallo Stato, sarebbe interessante pensare ad un'alternativa: alla comunicazione.

**RF:** Nel lavoro, questo tipo di relazione c'è sempre stato, perché è inevitabile. In termini pratici è auspicabile, anche se difficilmente è possibile mantenere queste relazioni per un lungo periodo di tempo, visto che le persone, com'è giusto che sia, vanno pagate per il loro lavoro.

**PR:** Probabilmente, dal suo punto di vista, coglie un nodo fondamentale: il problema della comunicazione, promozione di un evento o di un luogo. Quello che ha detto, secondo me, si ricollega alla questione dei luoghi e alla loro condizione di riconoscibilità, con le loro anomalie. Penso che l'ingegnere, l'architetto, il teatrante possano incontrarsi e parlare, all'interno di luoghi intesi come spazi di aggregazione, in cui poter mettere a confronto le arti.

**RAGAZZO 3:** Spesso, si crede che non ci sia possibilità di collaborazione tra le arti...

Titolo || Incontro con i Muta Imago

Autore || Matteo Antonaci

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

Numero pagine || pag 7 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

**PR:** Come è possibile rispettare il lavoro di un gruppo o di un artista per quello che è, contemporaneamente, far sì che il loro segnale riesca a raggiungere un altro tipo di pubblico, rispetto a quello che, solitamente, studia o dimostra una particolare curiosità nei confronti del loro progetto teatrale? Non so se sia un problema economico o, esclusivamente, di comunicazione, promozione. Avrei una ricetta: cominciare dalla scuola. Naturalmente, è una battuta...

**RAGAZZO 2:** Paolo, se tu dovessi proporre una cosa del genere, vedrai, ti accuseranno di fare un discorso demagogico. Voi studenti avete gli accessi gratuiti ai musei? No! Quanto pagate per andare a teatro? Prezzo pieno, giusto? Questo discorso preferisco non farlo, mi si accuserà di demagogia.

**RAGAZZA 2:** È interessante riflettere sulla possibilità di spostare la mole economica e di pubblico da *La Bella e la Bestia* ad altro spettacolo. La grossa fregatura è che, in entrambi i casi, il luogo è lo stesso e, quindi, bisogna fare i conti anche con una percezione falsa. Il problema vero non è neanche quello di ridurre i prezzi, perché se la gente non è curiosa, in ogni caso, non va a teatro. Un luogo di incontro non fa scattare la curiosità. Il teatro stesso ha bisogno di introiti. Forse, un teatro che accoglie *Cats*, probabilmente, necessita di 2000 euro d'affitto, che potrà ricavare da quel tipo di spettacolo. Se dovessero andarci i Muta Imago la situazione sarebbe molto diversa. Il punto di incontro vero tra i soggetti e il teatro passa per la cultura, la formazione, l'educazione. Bisognerebbe individuare un canale per consentire alle persone di avvicinarsi al linguaggio teatrale e farsi delle domande.

**SN:** Il linguaggio lo apprendi dalla frequentazione di un certo tipo di lavoro, dall'abitudine alla grammatica...

**RAGAZZA 2:** Sì, andare a teatro è il modo migliore... L'importante è frequentare il teatro, anche se non sei competente, o perché hai frequentato il D.A.M.S, sei un operatore... Impari un linguaggio anche involontariamente, che ti permette, nel tempo, di interpretare una serie di interrogativi sollevati dalla scena.

**PR:** È un pensiero che condivido pienamente. È una scelta individuale o collettiva – mi riferisco ad un gruppo di amici che ti consigliano o, in qualche modo, riescono a scuotere la tua sensibilità e curiosità, fornendoti delle informazioni. In un sistemacittà, in un sistema-mondo, come è possibile spostare questa attenzione? Mi ricordo – ne posso parlare in modo più laico, perché ne sono fuori – che quando lavoravo per un'amministrazione – in termini propositivi – sono stati presentati dei progetti di qualità, per esempio quelli a Tor Bella Monaca, con gruppi più piccoli, altri più popolari... Tor Bella Monaca è un luogo frequentatissimo a 5-7 euro. Capisco che ci sia una difficoltà maggiore a raggiungere determinati luoghi, perché comportano lo spostamento da una parte all'altra della città. Poi esiste una serie di altre questioni...

**RAGAZZA 2:** Un modo proficuo potrebbe essere quello di stimolare la curiosità, portando le persone ad uscire di casa.

Bisogna essere molto onesti nel comunicare il teatro, perché se lo si comunica su un piano diverso la gente resta delusa. C'è il rischio di perdere, per sempre, le persone che vanno a teatro e che dimostrano di non essere in grado di affrontare uno spettacolo. È molto delicato il discorso sulla comunicazione. Il modo migliore per dedicarsi al teatro è innaffiare un altro canale.

**RAGAZZO 2:** Ho lavorato, per la prima volta, in una struttura che stava curando un progetto di decentramento culturale. Lavoravo insieme a Roberta Scaglione, una ragazza davvero in gamba. Lo sforzo che facevamo era quello di pubblicizzare il teatro, in maniera nuova, perché un certo tipo di teatro si era fatto una pubblicità negativa. Era difficile tenere aperto un rapporto con il teatro, pur andando nelle scuole e dicendo: «Ragazzi, venite gratis. L'importante è venire a vedere gli spettacoli». Non venne nessuno, a causa di questa pessima pubblicità fatta dal teatro. Ho mandato delle persone, assolutamente a digiuno di teatro, a vedere gli spettacoli di Claudia e Riccardo: *Lev e Madeleine*. E mi hanno detto: «Caspita, ma anche questo è teatro?».

**RAGAZZA 2:** Bisognerebbe ricreare un tipo di pubblicità positiva. Sarebbe più facile realizzare una forma di pubblicità che consenta di raggiungere il contenuto del teatro di questi ultimi tempi, che non può ricorrere ai canali tradizionali...

**RAGAZZO 2:** Ciò che passa per la scuola è cultura morta... è un sistema cristallizzato. Il teatro proposto dai Muta Imago, dai Santasangre – che a me piacciono moltissimo – ha qualcosa di vivo. Tutto quello che viene veicolato dalla scuola, viene visto come un veicolo di coercizione. Se dovessimo fare una breve indagine sulle esperienze teatrali delle persone, che non hanno avuto mai un contatto con il teatro di sperimentazione, ci renderemo conto che l'unica esperienza teatrale ricordata è legata agli spettacoli scolastici.

**PR:** Quando ho parlato di scuola, non mi riferivo al sistema scolastico attuale. Penso all'Inghilterra, così come ad altri paesi, dove il concetto di teatro è altra cosa, perché non è fatto dalle maestre che si improvvisano registe... C'è una cultura profonda – legata al teatro, alla letteratura, alla matematica, alla musica – puoi rifiutarla, ma l'importante è conoscerla.

**RF:** Converrebbe lavorare nella scuola sin dall'inizio, per cambiare l'idea di teatro. Oppure sarebbe necessario individuare nuovi modi per diffondere questa idea.

**PR:** Mi viene in mente Marcello Sambati, grandissimo artista, uno dei gestori della residenza di Tuscania. Per la sua lucidità, percezione del mondo e creazione dello spazio, è molto vicino al vostro lavoro. Da diversi anni, incontra gli studenti nelle scuole, nelle biblioteche... Anche questo è un modo. Sono convinto che Marcello Sambati rispetti profondamente il suo essere artista e poeta. È un grande pedagogo.

**RF:** Essere pedagogo è, sicuramente, una scelta personale, forse non è la più semplice del mondo. Bisogna fare molta attenzione. La responsabilità dell'artista, secondo me, può essere, al massimo, su quali livelli decida di portare il suo lavoro.

**MA:** Il discorso che hai fatto sul termine 'teatro' si riferisce ad una questione oggettiva, in un momento in cui nemmeno gli spazi teatrali riescono più ad ospitare...

[Titolo](#) || Incontro con i Muta Imago

[Autore](#) || Matteo Antonaci

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

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

[Numero pagine](#) || pag 8 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

**RF:** Il termine 'performance' è un termine diffuso e compreso anche da chi non frequenta il teatro. Oggi, attraverso la maggior parte dei canali: ingegneria, architettura... Uno degli elementi fondamentali della performance è l'agire dal vivo. Quando dici teatro, ti riferisci a qualcos'altro. Spesso mi domandano: «Di cosa ti occupi?» Se dico "Teatro", negli occhi del mio interlocutore vedo comparire, oltre che allo sconcerto, immagini da De Filippo, Pirandello, Shakespeare, un sipario rosso e tanto legno. La mia risposta dovrebbe essere: «Non faccio teatro, mi esprimo attraverso la performance». Ma sarebbe sufficiente? Il lavoro di ricostruzione sul teatro è troppo grande, conviene partire da un altro luogo, come, per esempio, dalla parola performance.

**PR:** Una delle finalità di questi incontri è rintracciare delle parole che possano essere condivise, con l'intento di chiarirle o definirle. La danza, quanto il teatro, nutre questa esigenza. Le domande più ricorrenti sono: «Che cosa si fa? Dove si danza? Quali sono i criteri che la definiscono e quelli che, invece, non la definiscono?». Alcuni danzatori stanno cercando di trovare un vocabolario comune...

**RF:** ... l'importante è che sia un vocabolario già esistente. All'estero, viene offerta un'immagine del teatro rispetto alla quale, oggi, avvertiamo un senso di disagio. Infatti, in vari Festival sono assenti le compagnie di ricerca.

**RAGAZZA 2:** In quella precisa realtà, però, ci sono gruppi mediamente più bravi a fare teatro, perché riescono a conferirgli, in ogni caso, un taglio contemporaneo. È vero, le persone sono paralizzate dalla parola 'teatro'.

**RF:** Non sono paralizzate... Quando dico di fare teatro, vedo, nei loro occhi, il significato della parola 'teatro' o, meglio, quello che per loro rappresenta.

**RAGAZZA 2:** Prendiamo in considerazione il teatro francese. Riesce a mettere in scena anche testi classici, in maniera contemporanea. Puoi chiamarlo teatro, perché le persone, che vanno a vederlo, hanno degli stimoli, condividono un linguaggio che è assolutamente contemporaneo.

**RF:** È uno stato delle cose. C'è sempre un ritardo critico, teorico e, quindi, pratico nei confronti di quello che realizzo. Nel momento in cui lo chiamo teatro, mi rendo conto di quanti abbiano una visione diversa dell'esperienza teatrale. "Perché?"

**PR:** Personalmente, quando parlo di teatro, inteso come messa in scena di un testo – sia l'*Amleto*, ma anche un testo più contemporaneo – penso alla Francia e a quanto sia calata, in un modo straordinario, all'interno di un codice tutto suo.

**RAGAZZA 2:** È vero che la parola 'teatro' demotiva, non soddisfa più... Il punto è: «dobbiamo contraddirla?».

**MA:** La parola 'teatro' non rispecchia più la durata, lo spazio... indica altro. Gli spettacoli contemporanei durano trenta minuti. Molte compagnie contemporanee troverebbero più spazio nelle gallerie d'arte e non in una sala teatrale. Si potrebbe pensare ad una ristrutturazione ulteriore dell'architettura teatrale, perché, spesso, capita di vedere spettacoli che non possono essere realizzati in altri spazi.

**PR:** Stai dicendo una cosa che, in Italia, è un punto cruciale, già a partire dal Seicento per poi proseguire nel Settecento, Ottocento e persino nel Novecento. Quando ti ristrutturano le sale, quasi sempre, sono sale parrocchiali. Per esempio, il Teatro del Lido è stato restaurato solo nel 1994. C'è un problema di appalti, di controlli, di deleghe.

**MA:** Parlo dell'incapacità di curare uno spettacolo, anche da un punto di vista architettonico.

**CS:** Manca la sensibilità e questa condizione contribuisce al consolidarsi di una percezione superficiale rispetto a quello che osserviamo.

**MA:** Ho parlato di gallerie perché, paradossalmente, in una galleria, che ospita una performance, non ci sono le luci di emergenza. È assente un'attenzione alle piccole cose, che potrebbe modificare il modo di guardare una qualsiasi cosa.

**RAGAZZO 2:** Oppure può capitare di lasciare accese le luci di emergenza, in uno spettacolo che ha come fondamento il buio. Una serie di piccole anomalie che ti impediscono di vedere correttamente uno spettacolo. Perché non si lavora sulla ristrutturazione dei teatri?

**RF:** La risposta "politica" a questa domanda è che ci sono sempre urgenze più urgenti, o situazioni più delicate di cui preoccuparsi: gli ospedali, le scuole etc..

**CS:** Per tornare al nostro discorso, credo che l'unica possibilità sia in noi, in coloro che si dedicano al teatro, reagendo contro chi voglia limitarci. Dobbiamo prenderci le nostre responsabilità, farci sentire, visto che fuori non ci considerano oppure hanno difficoltà a capire il nostro lavoro.

**MA:** Una cosa non mi è chiara. Hai detto che, quando ti chiedono di cosa ti occupi, non rispondi che fai teatro ma performance. Nel momento in cui, effettivamente, esistono spazi che non sono teatrali, ma sono in grado comunque di ospitare il vostro linguaggio, non capisco perché non ci si orienti anche verso questo tipo di spazio. Mi sembra che ci sia un'ostilità anche da parte delle compagnie, che continuano a cercare il teatro.

**RICCARDO FAZI:** In alcuni casi, sono necessari una tecnologia e una tecnica che si trovano solo a teatro.