

Titolo || Intervista di Angela Bozzaotra ad Alessandro Sciarroni per UNTILED - I Will Be There When You Die

Autore || Angela Bozzaotra; Alessandro Sciarroni

Pubblicato || Romaeuropa Festival, [<http://dnascrittture2013.tumblr.com>], 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Intervista di Angela Bozzaotra ad Alessandro Sciarroni per UNTILED - I Will Be There When You Die

di Angela Bozzaotra; Alessandro Sciarroni

Angela Bozzaotra: Sia in Folk-s, tuo ultimo spettacolo, che in Untitled che oggi presenterai al teatro Palladium, utilizzi pratiche performative appartenenti a tradizioni popolari come il *juggling*, lo *schulplatter*. Cosa ti affascina di quel mondo e qual è lo scopo dell'operazione artistica di traslazione del contesto e del senso di tali pratiche?

Alessandro Sciarroni: In realtà cosa mia affascina all'inizio non lo so mai. Quindi è qualcosa che mi capita di vedere; può essere un'immagine, può essere un'azione, può essere quella [determinata *ndr*] pratica. Rispetto a questi due lavori il processo di intuizione – che arriva sempre in maniera abbastanza inaspettata - arrivata sotto forme diverse, perché per il ballo tirolese è stata un'immagine, quella di un cantante americano famoso che si chiama **Rufus Wainwright**.

Nella quarta di copertina c'era un suo ritratto scattato da **Samuel Taylor Wood** (la copertina di Wainwright a cui si riferisce Sciarroni è quella del singolo **Tiergarten** del 2007 *ndr*) in abito tirolese. Non avevo mai pensato a quanto potesse esserci una *vibrazione contemporanea* in quel tipo di tradizione fino a quel momento lì – quindi qualcosa di veramente molto lontano dalla pratica in sé.

Per i giocolieri è stato molto diverso perché si sa che normalmente il mondo del circo sembra essere molto distante da quello dell'arte contemporanea, quindi sono proprio due mondi così [dissimili *ndr*], due compartimenti stagni! E quindi una sera mi son trovato a vedere un cabaret di giocoleria, un cabaret di magia, – e per la prima volta nel momento in cui i due giocolieri hanno iniziato a lanciare in aria le clave mi son reso conto che l'idea che avevo in testa di questa pratica era completamente diversa dalla realtà e quindi per la prima volta, man mano che loro aggiungevano clave, man mano che il numero diventava più difficile, mi son reso conto di quanta concentrazione, allenamento, fatica (servissero per controllare esattamente i movimenti *ndr*). E improvvisamente ti rendi conto che c'è qualcosa in quello che stai vedendo che ferma in un certo senso il tempo che stai vivendo, è come se l'aria intorno a te si purificasse e senti che sei esattamente in quel momento in quel luogo. E' da lì che è nato il progetto sulla giocoleria e il mio interesse verso questa questione delle pratiche che continua ad aprire numerosissime finestre – l'abbiamo pensata come una trilogia quindi dovrebbe terminare il prossimo anno con un terzo capitolo con una nuova pratica – in realtà è applicabile a tantissime cose, a tantissime azioni, a tantissimi movimenti che appartengono alla collettività, che appartengono a una comunità. E' come se queste pratiche che ci passano sottocchio tutti i giorni fossero in attesa di un rilevamento del loro vero significato, della pratica in oggetto; è come se ci trovassimo di fronte a una specie di sistema di segni quasi archetipici del pensiero umano, all'interno del quale riusciamo a riconoscerci - io riesco a riconoscermi - all'interno del quale lo spettatore - io come spettatore inizio a pensare alla mia posizione rispetto a ciò che sto vedendo, a sentirmi inglobato in questa intimità.

A.B.: Parlati dell'uso accentuato della ripetizione nelle tue coreografie. Qual è lo scopo in merito alla ricezione dello spettatore?

A.S.: Il linguaggio che uso è abbastanza ibrido, nel senso che per dieci anni ho fatto l'attore in una compagnia di teatro di ricerca, nel frattempo sono laureato in storia dell'arte contemporanea e quindi ho studiato tantissimo arte contemporanea in generale, ma in particolare la *performing art* degli anni '70 fatta dal punto di vista degli artisti visivi e la ripetizione è sempre stata una questione molto importante in quel periodo. C'è questa citazione famosissima di **John Cage** che è abbastanza illuminante che dice che se guardi qualcosa per cinque minuti lo troverai noioso, prova a guardarlo per dieci minuti e forse lo troverai ancora noioso, però prova a guardarlo per quindici minuti, per venti minuti, per trenta minuti, per quaranta minuti, dopo quaranta minuti inizierai a vedere che c'è qualcosa che se l'avessi guardato solo per cinque minuti non avresti visto, non avresti potuto notare e rispetto alla questione di queste pratiche – in particolare a quella della giocoleria che presentiamo al **Romaeuropa** – era quasi una sfida per entrare in un tempo che non fosse quello della danza contemporanea, né quello del teatro, né quello del circo contemporaneo, ma fosse un tempo dilatato che è più simile, se vuoi, a quello della *performance*. Per cui questo lavoro è fatto semplicemente di lanci, soprattutto i primi quaranta minuti sono soltanto lanci verso l'alto, e quello che è molto interessante in questa ripetizione - in relazione a questa pratica – è che la ripetizione dopo un po' sviluppa, per forza di cose, un errore, una caduta. La cosa interessante di questa pratica è che è impossibile che non avvenga l'errore, anche perché ti stai confrontando con qualcosa che è la gravità, contro la quale non puoi vincere, questo è ancora più assurdo e anche commovente in un certo senso. Quindi in questa ripetizione il tempo che ci siamo dati è veramente dilatato, lascia veramente spazio a una sorta di **meditazione**, ecco, la parola meditazione è stata molto imporrante perché la condizione del performer che fa giocoleria in quel momento, ma anche se vuoi del performer in generale, è simile a quella della meditazione, nel senso che quando mediti non pensi che stai meditando, quando mediti non pensi a qualcos'altro che non sia lì in quel momento, ma se pensi che stai meditando smetti di meditare - e il loro stato è molto simile alla meditazione perché se pensano a quello che stanno facendo si allontanano tantissimo da quel momento che stanno vivendo – se pensano a qualcos'altro che non è lì è veramente un disastro. E' veramente una pratica che ti obbliga ad essere nel **qui ed ora**.

Titolo || Intervista di Angela Bozzaotra ad Alessandro Sciarroni per UNTILED - I Will Be There When You Die

Autore || Angela Bozzaotra; Alessandro Sciarroni

Pubblicato || Romaeuropa Festival, [<http://dnascrittture2013.tumblr.com>], 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

A. B.: La domanda successiva è sull'errore, sul senso dell'attesa dell'errore – dell'eventualità che un oggetto, attratto dalla forza di gravità prenda tutta un'altra direzione. Quindi parliamo un po' del controllo che ha il performer della sua performance, di quello che sta facendo.

A. S.: L'errore è il primo lavoro, è la prima questione che ci siamo posti con i giocolieri all'inizio della ricerca su come affrontarlo, perché nel circo tradizionale è una cosa che non mi ha mai quadrato tanto. Quando ero bambino andavo a vedere il circo, (quello che mi domandavo *ndr*) era come mai non sbagliavano mai, come mai nessun coltello raggiungeva mai la donna che aspettava il lanciatore di coltelli, nessun acrobata cadeva dalla corda. E questo poi, appunto, ho scoperto che non succede perché nel circo tradizionale lo stesso numero viene provato dall'acrobata, dal giocoliere per tutta la vita; è praticamente perfetto, il rischio di errore è veramente bassissimo. In realtà se ti avvicini a questa pratica scopri che l'errore, invece – se componi un pezzo tutti gli anni – è frequentissimo e l'oggetto, la clava è talmente grande che se cade è impossibile anche non notare che l'errore sia avvenuto. E dopo aver chiesto a loro di mostrarmi i loro assoli, i loro numeri, che normalmente fanno – perché ognuno di loro ha un numero personale che porta nei festival di giocoleria, nei festival di strada – mi son reso conto che quando arrivava questo errore normalmente avevano due possibilità: una era di velocizzare ciò che stava accadendo, e quindi fare in modo quasi che non si notasse che era caduto, oppure giocarselo dal punto di vista teatrale e farlo diventare un momento di comicità; e in un certo senso mi sembrava quasi che questo, rispetto all'essenza che stavo cercando, fosse una specie di *maschera* che non mi permetteva di vedere cosa c'era dietro questa cosa. Quindi, il primo lavoro che abbiamo fatto, è stato proprio quello di decidere di ascoltare l'errore nel momento in cui arriva, di lasciarlo depositare a terra e nel momento in cui la clava non si muove più riprenderla e ricominciare, e senza avere la fretta di “aggredire” ... E in effetti l'errore in questo senso, all'interno di questa performance, diventa una *metafora* veramente molto forte delle nostre cadute, delle nostre risalite, della maniera in cui continuiamo a insistere contro qualcosa verso il quale è impossibile vincere, anche.

A. B.: Per concludere, se puoi definire la tua “scrittura coreografica” - ovvero il tuo metodo di comporre la partitura di movimenti e gesti scenici che porta alla coreografia definitiva.

A. S.: Io normalmente vengo definito “*coreografo*”. Non penso che sia un termine improprio, nel senso che mi piace molto la definizione che dà Wikipedia della danza e rispetto a quella definizione mi sento in un certo senso molto coreografo, nel senso che appunto questa definizione di base dice che semplicemente la danza è una delle arti sceniche basata su un sistema di linguaggio basata sul movimento e organizzata in un sistema di segni che può essere strutturato o improvvisato che si chiama **coreografia** punto, ecco, questo dice e in effetti dal punto di vista della scrittura coreografica per me è semplicemente questo.

Più che una scrittura coreografica che veramente cambia di volta in volta rispetto alla questione che stiamo affrontando mi piace molto parlare di **poetica** e di bisogno di **drammaturgia**. Normalmente la scrittura coreografica si costruisce in base ad una domanda, che a volte non ha risposte anche, per cui ad esempio in **Folk-s** la domanda che ha costruito lo spettacolo era «*come ha avuto origine questa tradizione e come finirà, se finirà, un giorno?*» e la risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che non lo sappiamo, ovviamente, perché questa tradizione è ancora viva, ma l'unica cosa che sappiamo è che questa tradizione finirà (il problema ha una soluzione filosofica) quando non vi sarà più nessuno a guardare questi balli o non ci sarà più nessuno a praticare questi balli: ecco questa risposta a questa domanda; abbiamo strutturato la performance, abbiamo strutturato la *partitura coreografica*, abbiamo preso delle scelte.

Nel caso dei giocolieri non c'è stato bisogno di creare un sistema così aperto, perché la domanda non prevedeva un coinvolgimento del pubblico in maniera diretta e quindi quello che abbiamo fatto è in realtà uno spettacolo di cinquanta minuti, frontale, in cui c'è sempre questa possibilità dell'**incognita**, dell'errore; *penso che la questione della scrittura coreografica per me sia molto legata al trovare delle domande.*

A. B.: Come mai il titolo “Untitled – I will be there when you die”?

A. S.: I titoli sono sempre un mistero, nel senso che a volte arrivano subito, a volte arrivano prima dell'inizio del processo, a volte arrivano all'ultimo momento e non si sa come mai; “*untitled*” perché stavo scrivendo il progetto e non avevo un titolo, e c'è un'artista verso la quale io continuo sempre a tornare a ogni inizio di progetto e sono le sue fotografie che continuano a farmi riflettere ancora dopo tanti anni – è la fotografa **Diane Arbus** – la cui ultima raccolta fotografica si chiama **Untitled**. Lei era sempre abituata ad intitolare le sue fotografie, ma quest'ultima raccolta fotografica era ancora *in fieri* in un certo senso, perché lei è morta suicida nel 1971 e quindi sono le uniche fotografie, l'unica raccolta fotografica che non ha titolo - quindi si chiama *Untitled*. La stavo risfogliando in quei giorni lì e ho sentito che non c'era un bisogno di definire quello che stavamo facendo. Questo sottotitolo “*I will be there when you die*” è arrivato in maniera del tutto casuale tanto tempo prima, e non mi sembrava un titolo perché era troppo lungo, però è il titolo di una canzone dei **My morning jacket** – che è una band americana – e mi piaceva all'inizio questa idea che può essere molto rassicurante, appunto «*io ci sarò quando tu sarai lì e morirai, sarò lì per te*» e assolutamente può essere anche una minaccia, «*attenzione che io ci sarò, ci sarò!*» e lavorando con i giocolieri in realtà mi sono accorto che è stata un'*intuizione inconscia* incredibile, perché ho scoperto che **non si diventa giocolieri** ma che c'è qualcosa che hai dentro, probabilmente sin da quando sei piccolo. E' una sorta di *autismo* che ti porta a praticare questa pratica assurda. Loro mi prendono sempre in giro perché alle interviste racconto sempre questo aneddoto che mi hanno raccontato che secondo me chiarisce esattamente quello di cui sto parlando; loro (i giocolieri *ndr*) dicono che se vuoi

Titolo || Intervista di Angela Bozzaotra ad Alessandro Sciarroni per UNTILED - I Will Be There When You Die

Autore || Angela Bozzaotra; Alessandro Sciarroni

Pubblicato || Romaeuropa Festival, [<http://dnascrittture2013.tumblr.com>], 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

riconoscere un giocoliere da bambino, vai a vedere una partitella di calcio con tutti i bambini piccoli che giocano a calcio. Ci sono tutti i bambini che giocano, poi ce n'è soltanto uno – in un angolino – che invece di giocare con gli altri bambini fa i palleggi. E in effetti è così, perché loro sentono questa cosa sin da piccoli, questo bisogno di manipolare gli oggetti, e all'inizio quando lo scoprono sono veramente da soli, perché nessuno è come loro – quindi anche per questo si muovono verso altre città, alla ricerca di altre comunità nelle quali sentirsi parte di qualcosa. Dev'essere molto interessante, perché appunto questa pratica sarà con loro fino alla fine, così com'era con loro sin dall'inizio, e questo è bellissimo, folle, doloroso a volte – e tutte queste cose insieme – ed è per questo motivo che, ad esempio, nella performance ci sono dettagli che nessuno nota ma sono veramente tasselli che abbiamo scoperto lungo il percorso: è per questo che loro entrano in scena portando dentro l'oggetto ed escono portandoselo via.