

# Triangolo Scaleno Teatro

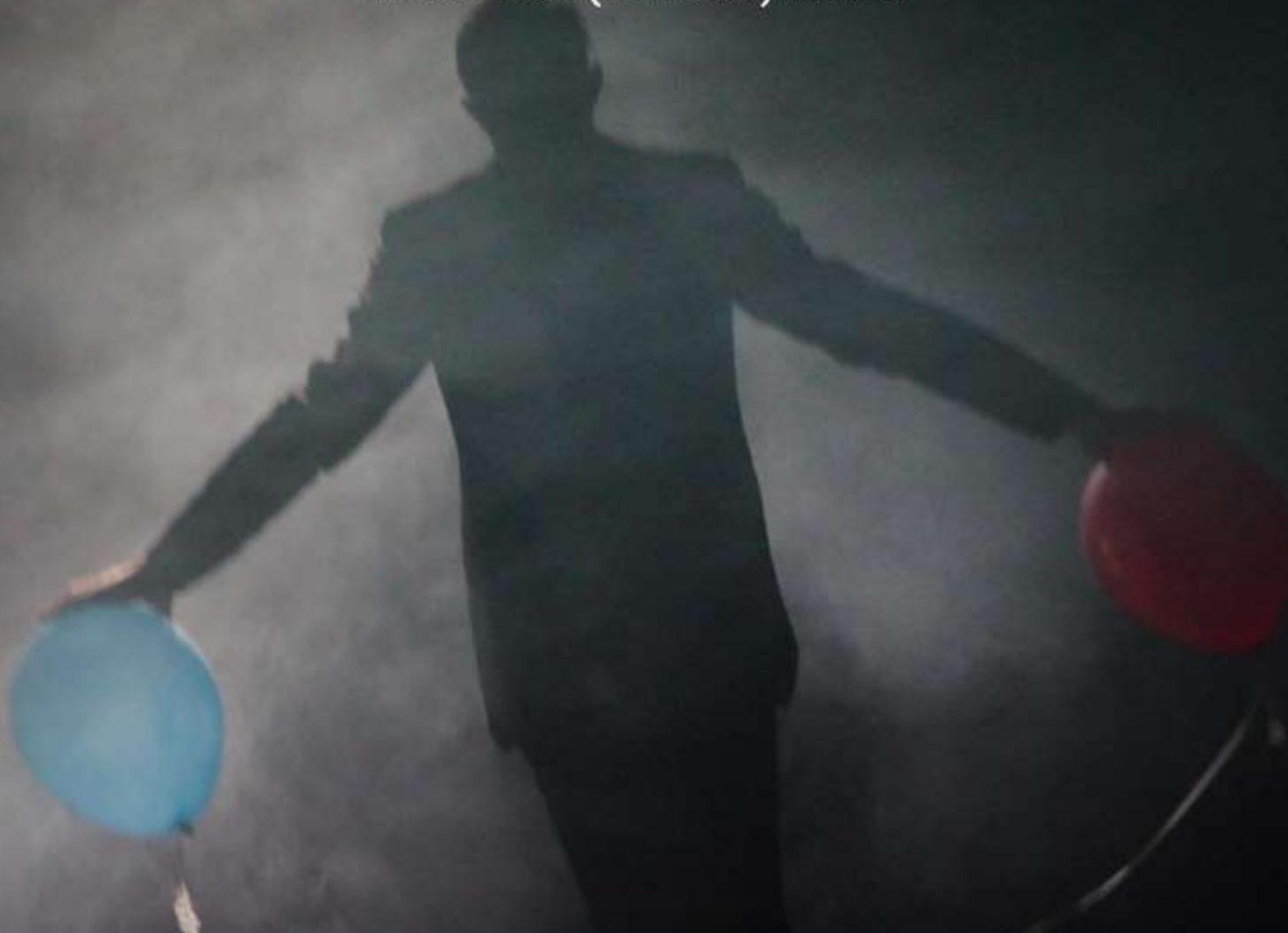
Contributi degli artisti di Teatri di Vetro 8  
festival delle arti sceniche contemporanee

A cura di Roberta Nicolai e Ludovica Marinucci

danza|teatro|musica

## PiTTi

Piccoli Testi (non solo) Teorici

A silhouette of a person standing with arms outstretched, holding a blue balloon in the left hand and a red balloon in the right hand. The background is a dark, smoky or hazy gradient.

Roberto Scappin|Paola Bianchi|Rinus Van Alebeek|Clinica Mammut|  
Opera|Simone Perinelli|Canio Loguercio|Gruppo Nanou|Gianni Farina|  
Enea Tomei|Sabino Civilleri Manuela Lo Sicco|Licia Lanera|Laura Boato|

# Un progetto di Triangolo Scaleno Teatro

edizione ebook TDV8 festival delle arti sceniche contemporanee  
a cura di NucleoArtzine

## Contributi

Opera

Simone Perinelli | Leviedelfool

Clinica Mammut

Roberto Scappin | Quotidiana.com

Canio Loguercio

Rinus van Alebeek

Paola Bianchi

Marco Valerio Amico | gruppo nanou

Laura Boato

Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco

Enea Tomei

Licia Lanera | Fibre parallele

Gianni Farina | Menoventi

## Progetto Grafico

Valeria Loprieno

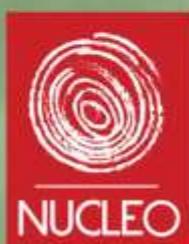
Foto

Enea Tomei

[www.triangoloscalenoteatro.it](http://www.triangoloscalenoteatro.it)

[www.nucleoartzine.com](http://www.nucleoartzine.com)

[www.teatridivetro.it](http://www.teatridivetro.it)



## | Prefazione |

### **Fare ponti**

di Roberta Nicolai e Ludovica Marinucci

*Chiedere agli artisti programmati quest'anno a TEATRI DI VETRO di scrivere una riflessione sul proprio lavoro è stata una delle sfide di questa ottava edizione.*

*Senza assegnare compiti, doveri né tracce. Solo una lunghezza e l'impegno a riflettere sul proprio fare artistico in connessione con lo spettacolo presentato al festival.*

*Gli scritti riflettono tale libertà così come trasmettono la pluralità di linguaggi artistici che ciascun autore sperimenta, traducendosi in una molteplicità di formati: dal flusso poetico al manifesto, dal dialogo all'analisi estetico-filosofica. Brevi pagine di diario che sembrano arrivare sempre sulla soglia di quella stanza non attraversabile, difficile da illuminare con le parole, da restituire in narrazione: la sala prove.*

*In una visione d'insieme, senza alcun intento unificatore, possiamo considerarle come narrazioni*

*intime e soggettive ma politiche al tempo stesso nelle quali la tensione alla creazione somiglia all'azione di edificare "un ponte tra le crepe personali e le crepe della società", come dice esplicitamente Licia Lanera di FIBRE PARALLELE.*

*È un ponte che assume connotazioni diverse, che appare costruito di materiali dissimili, a tratti incompatibili. Diventa analisi della realtà e del sistema cognitivo attraverso il quale rendiamo la realtà conoscibile in Gianni Farina di MENOVENTI; sdoppiamento del reale in due, in quattro e continua tessitura di trasparenze tra i mondi delle fonti e le proprie scritture come in CLINICA MAMMUT e in Simone Perinelli di LEVIEDELFOOL.*

*Qualcuno di loro affonda nella materialità dell'azione scenica come Sabino Civillero e Manuela Lo Sicco che al posto di un testo teorico ci regalano un testo dialogico ripercorrendo la cronaca di una saldatura tra due metalli diversi a temperatura altissima per la costruzione della macchina scenica di Tandem ma che rimanda continuamente all'altra saldatura, quella tra le vite.*

*Gli autori, come artisti, marcano i propri limiti, di tempo, di spazio, di denaro. Denunciano le difficoltà, le impossibilità, le sottrazioni proprie e dei sistemi in cui le loro creazioni si realizzano. Connettono l'interno e l'esterno, lo sguardo da vicino e da lontano alla ricerca costante di chi li guarderà. Coinvolgono nella propria vicenda creativa le esistenze a margine, evocando un*

*tempo arcaico, mistico, tragico. Giocano con grandezze diverse, ricercando l'enormità del sentire umano nel teatro che si fa minimo, banalmente compilativo, luogo di memorie, ricordi, oggetti di affezione. Resistono alle logiche del sarcasmo, del cinismo del nostro tempo per restituire tempo per sé stessi e per lo spettatore, restituirgli libertà, distrarlo dalla quotidianità e riempire quel luogo pubblico – che è il teatro – di tracce intime, farne un luogo privato, molti luoghi privati. Si muovono nei labirinti personali, creando mappe da fonti, autori, dalla vita e man mano da fatti banali, fluenti e sparpagliati, di cui tessono la trama. Ciò che fanno su di sé si traduce in invito, in prospettiva per chi vedrà il lavoro. Tonificano la vigilanza critica.*

*E se c'è un'azione che forse può racchiudere tutte queste infinite attività – così diverse per pesi, materie, colori, sensibilità, gusti – è fare ponti. Costruire ponti tra sé e il mondo, tra sé e il passato come progettualità futura, tra sé e lo spettatore.*

*Costruire nuovi attraversamenti di senso. Bidirezionali, da moltiplicare e rimodulare indefinitamente. Per non rimanere confinati sempre e soltanto sulla stessa riva del fiume ma conquistare la libertà di un diverso orizzonte.*

## Domande di Opera

Condividiamo con il lettore alcune delle domande che ci poniamo in questo percorso, a partire dal primo passo nella materia di *Amleto*, rivolgendoci realmente l'un l'altro dei quesiti.

4 settembre 2014

Come posso usare il ritmo come fuoco di relazione? Cos'è il ritmo della natura? Cos'è il ritmo delle forze naturali? Cosa vive della natura all'interno della finzione teatrale? Quali sono le leggi biologiche del ritmo di un luogo artificiale? Come rispettare il vento e il battito del cuore come spinta vitale e metterli in scena senza cadere nella trappola del controllo? Senza voler essere autore di qualcosa?

Usare la parola *creazione* è un gesto complesso.

Come posso portarti, spettatore a casa mia? Nel mio letto? Farti poggiare la testa sul mio cuscino e respirare con me?

Come possiamo far convivere la condivisione di un processo di ricerca artistica, con un sistema ritmico totalmente diverso come quello di uno spettacolo?

Come usare il cinema, il linguaggio del cinema in un'esperienza live come quella del teatro? Come può ogni spettatore, in quanto punto di vista vivere il proprio film? Come può uno sguardo essere libero di andare, ma anche essere accompagnato in un percorso che nel tempo è stato costruito, che ha regole precise, che crea nell'incontro una drammaturgia istantanea?

*To act, to do and to perform!*

Shakespeare è una mappa, l'Amleto uno strumento per risuonare il teatro.

*The time is out of joint!* E mai come in questo momento sento che reinventarci attraverso parole perfette è di vitale necessità. E sento che entrare nelle parole che Amleto usa con gli attori può darci una strada per capire il teatro. Ritornare dal Clown! Allora mi domando se sia utile scomporre. Entrare. Entrare dentro il teatro scomponendo le sue parti per vederle. Come lo scultore che prima di tutto disegna, fa dei bozzetti, degli studi, incarna i volumi attraverso la riproduzione e il disegno, diventa egli stesso calco della scultura che andrà a realizzare, il suo movimento crea la forma.

Scomporre e mettere sul tavolo. Sezionare e separare gli organi di un sistema complesso per dargli aria.

Mettere sul tavolo la narrazione, le parole, dar loro il massimo dell'attenzione separandole dalla visione.

Mi domando se sia possibile condividere l'energia atomica dell'esperienza della lettura di un libro. Quello spostamento spaziotemporale dell'inconscio. Non so più dove sono.

È possibile fare davvero esperienza del racconto? Della sua funzione primitiva? È possibile scivolare nel racconto? Trattare le parole come fossero immagini? Andando alla radice della parola "evocare"?

Vincenzo

5 settembre 2014

Doubt.

*Doubt thou the stars are fire. / Doubt that the sun doth move. / Doubt truth to be a liar. / Dubita che le stelle siano fuoco. / Dubita che si muova il sole. / Dubita che la verità sia menzogna. / But never doubt I love. / Ma non dubitare del mio amore.*

Come ascoltare quel che ci resta scritto sulla carta, del suono da incarnare? Quanto contiene e genera?

Come lasciarsi guidare? Come farsene canale?

Come e quale traduzione accettare?

E come incarnare l'amore – se non si conosce 'sembra', ma *Let be*.

E il veleno.

Amleto dice che muore a Orazio, il suo buon amico: il veleno nel corpo vince il suo spirito e lui non vivrà per ascoltare notizie dall'Inghilterra, profetizza l'ascesa al trono di Fortebraccio, e lo sostiene. *So tell him, with th'occurents, more and less, / Which have solicited – the rest is silence. / Diglielo e digli / i fatti maggiori e minori / che mi hanno spinto – il resto è silenzio.*

Rest. Resto riposo sonno pace calma. Fermarsi riposarsi riposare.

Prima, prestare orecchio. Prima 'mark me': osservami, con tutta l'attenzione possibile – come segno impronta macchia bersaglio prova sigillo ricordo. *Something is rotten in the state of Denmark*: cosa si trasforma organicamente, cosa cambia – dalle essenze – fino a rendere la Danimarca una prigioniera? Cosa arde i fantasmi?

Come scegliere.

E come si deve disassare, con il tempo, lo spazio – spalti giardino castello cimitero inferno e cielo, teatro – per arrivare a quel silenzio, se mentre succede è mescolato a nuovi spari di cannone e marce di nuovi re, figli di re già morti, pari portatori di regole senza dubbi.

Allora, ancora, quali diventano le vie per porgerlo ad altre orecchie – altri presenti?

Letizia

6 settembre 2014

Tendere a ridefinire lo status di chi agisce sulla scena, comprendendo a fondo “to act, to do, to perform”: cosa hanno in comune questi verbi? Sono verbi di azione, transitivi, ma io li leggo prima di tutto a partire da uno “stare teatrale”. E in cosa si distinguono l’uno dall’altro?

In che modo la danza e la coreografia, intesi come spostamenti geometrici di energia, entrano in dialogo con il ritmo e con la parola?

Marta

## **Argomenti distanti anni luce** di Simone Perinelli | Leviedelfool

La poesia non è un elemento puro; la poesia è frutto di due o più concomitanze di eventi che accadono più o meno contemporaneamente.

In quel periodo ero particolarmente affascinato da quei discorsi e da quelle tematiche che interessano l’universo. In quel periodo passavo ore a guardare il cielo di notte. In quel periodo per caso stavo rileggendo *Don Chisciotte* di Cervantes.

A tutti noi sarà capitato almeno una volta nella vita di terminare una serata con gli amici parlando di viaggi nel tempo, della distanza tra noi e le stelle, della possibile esistenza degli alieni.

Quando ti fissi con un argomento è il momento che cominci a “leggerlo” dappertutto.

Quasi tutte le edizioni di Don Chisciotte riportano delle illustrazioni di alcune scene, momenti del racconto, sparpagliate all'interno dei due tomi. La maggior parte delle immagini che ritraggono il nostro eroe in compagnia del suo scudiero, ritraggono una Luna sul cielo che fa da sfondo. Coincidenza? Sigaretta. Accendi, aspiri: 12 tiri. Spegni.

Ho iniziato a scrivere il testo di *LUNA PARK* prendendo Don Chisciotte e collocandolo geograficamente in quel luogo che pensavo gli si addicesse: la Luna. Poi come farebbe un pittore con la paura del vuoto, gli ho disegnato vicino tre mulini con le pale immobili perché sulla Luna non c'è mai stato il vento.

Questa l'immagine, il quadro da cui sono partito: situazione surreale ai limiti dell'assurdo.

Forse è meglio lasciar perdere Don Chisciotte e rimettersi a lavorare sul “cielo”. Forse i due temi non comunicano e noi non vogliamo attuare alcuna forzatura. Abbandono Cervantes e apro Margherita Hack, un titolo tipo: *L'astronomia spiegata agli imbecilli*.

Poi una notte per caso guardando il film *Solaris* di Tarkovskij, la rivelazione.

La scena è quella in cui gli astronauti, finito di cenare insieme, rimangono nei pressi della grande tavola a parlare. L'atmosfera è quella del post pranzo del 25 dicembre. Primo piano di uno di essi che sfoglia un libro con delle immagini.

Premo pausa sul preciso fotogramma che il mio cervello ha già inconsciamente riconosciuto: Don Chisciotte e Sancho Panza ciascuno ognuno a bordo della propria cavalcatura di ritorno da qualche avventura con la Luna piena sopra di loro.

Coincidenza? Sigaretta. Accendi, aspiri: 12 tiri. Spegni. E poi premi *Play*.

Se Tarkovskij, dovendo scegliere un libro da portare su un'astronave in orbita lontana dalla terra ha scelto Don Chisciotte un motivo ci sarà. Forse Andrej Arsen'evic e io avevamo avuto la stessa intuizione.

E allora mi rimetto a lavorare. Riprendo quota nel mio volo pindarico.

Al mio Don Chisciotte manca solo qualcuno a cui rivolgersi. Perché non basta soltanto urlare dalla Luna per farsi sentire sulla Terra, occorre un udito particolare per ascoltare quelle grida che arrivano da così lontano. Forse non è neanche una questione di decibel ma di emotività. E allora creo un Don Chisciotte moderno che non abita nella Mancha ma in un palazzo qualsiasi che affaccia sulla tangenziale est di Roma. Qualcuno che di notte abbia bisogno di

affacciarsi alla finestra e fissare la Luna per dare un senso a un'esistenza incastrata tra la rampa della sopraelevata e un cane da portare a spasso tre volte al giorno. Alle 8. Alle 3. Alle 8.

Da ora in poi sarà tutto più semplice. Trovare informazioni. Organizzarle; ma soprattutto associare informazioni che magari arrivino da punti lontani e asimmetrici tra di loro. Creare connessione tra argomenti e punti di vista che al primo sguardo sembrano non poter mai rientrare nello stesso insieme, anzi che si trovino in insiemi distanti anni luce tra loro. Come le stelle.

Per vedere cosa ci sta in mezzo, perché secondo me è in quell'intervallo spazio temporale che c'è il Teatro.

E allora non abbiamo bisogno di creare *ex novo*. Dobbiamo solo mescolare, rimpastare, rielaborare cercando di non arrivare al punto finale. Non abbiamo bisogno di progettare da zero nei minimi dettagli.

Perché i modernisti come Le Corbusier ne sapevano meno di quanto credessero di sapere. Una casa non è una qualche scatola dove si va ad abitare. Una casa e una dimora familiare sono due cose diverse.

Una drammaturgia, così come una dimora familiare è l'insieme di molti elementi. Non riusciremo mai ad individuarli tutti, e anche quelli che riconosciamo sono spesso variabili e incompatibili tra loro. Molte

persone, luoghi, argomenti contribuiscono al risultato, e anche dopo averlo ottenuto non è detto che siamo pienamente coscienti di come ciò sia potuto accadere. E' così che è stata costruita la cattedrale di *Notre Dame*: da molte mani e nel corso di diversi secoli.

## **Nel sopravvivere cosa resiste, o il Pasolini che ne è disceso**

di Clinica Mammut

Il processo creativo di *DEL SORDO RUMORE DELLE DITA* ha visto un nostro (ri)avvicinamento alla produzione di Pasolini. Processo attraversato da dubbi: in primis per il potenziale rischio di cadere in certa retorica, di scivolare in travisamenti quando non in puri anacronismi intellettuali, come ci è sembrato di osservare in tanta produzione a lui riferita. Si è allora abbordata la materia 'Pasolini' cercando di allontanare un certo pregiudizio aprioristico sul suo pensiero, evitando di enfatizzarne quei tratti ormai comunemente acquisiti come dogmi e puntando piuttosto su una lettura dei possibili paradigmi della sua opera oltre che della sua vita; in una dialettica necessaria dei rispettivi tempi storici di riferimento, in un gioco di

concatenazioni della memoria – parafrasando il pensiero di Warburg – alla ricerca di quelle sopravvivenze e delle loro funzioni politiche in un procedimento atto a produrre nuova scrittura. È stato dunque naturale chiedersi cosa sopravvive nell’incontro tra ciò che è Già-stato (anche nelle stratificazioni delle esperienze in merito) e l’Adesso. In questo lavoro di scavo è emerso in primo luogo l’uomo Pasolini, decidendo di guardare al poeta (cioè colui che frattura il linguaggio per inventarlo), prima che al cineasta e via via tragediografo, narratore, saggista ecc.

Chiarito questo bisognava trovare una finestra nella sua produzione o almeno anche una minuscola presa d’aria che ci permettesse non tanto di far respirare le sue pagine quanto di dare ossigeno alle nostre sovrascritture. Abbiamo intuito che trovare dei legami prima di tutto esistenziali sarebbe stato utile a demistificare quel sentimento da profanatori di tombe che aleggia approcciando una figura così marcatamente iconica. Ciò ci avrebbe permesso di esporre dei “reperti” ma in una ispirazione scenica più che filologica in senso stretto. Da qui abbiamo isolato alcuni momenti della sua produzione e li abbiamo fatti vibrare in trasparenza con le nostre scritture individuali, facendo coabitare più parti di un testo scritto in precedenza con alcuni frammenti poetici di Pasolini scelti ad hoc, mirando poi all’integrazione, se non alla dispersione, delle matrici.

Le coincidenze scaturite sono state di natura tematica: innanzitutto un qualcosa inerente le esistenze a margine, una difficoltà di un loro essere, di un loro partecipare, nel tempo attuale. Il richiamo a un tempo arcaico, a un tempo mitico, barbarico, a quello paleocristiano. Il richiamo a un tempo tragico, o meglio a un tempo dove fosse ancora possibile appellarsi al diritto alla menzione di tragedia. Un tempo in antitesi, di controcorrente, rispetto all'odierno segnato da una retorica del sarcasmo, del cinismo, della talora pungente ironia (tema affrontato, tra gli altri, anche nel nostro spettacolo *Il retro dei giorni*). O ancora la disillusione o l'illusione di uno sguardo innocente sul mondo. Ed ancora: l'alienazione dei sentimenti nello sfavillante quanto anestetizzato e botulinico mondo della società dello spettacolo, quello condannato da Debord «che si bagna indefinitamente nella propria gloria».

Ma forse il concetto centrale di *Del sordo rumore delle dita* è quello di umanità. Un'umanità dolorante e dolorosa. Ora di uomo, ora di donna, ora di Pasolini. E allora anche il richiamo a una certa cristologia si fa visione, *in fine*. Queste concatenazioni tra una nostra necessità e un pensiero già attuato, un loro suscitare modesti quanto discreti barlumi, hanno richiamato probabilmente in noi l'accezione benjaminiana di “piccola porta”, di qualcosa che si apre appena, solo ‘un secondo’, giusto il tempo di mostrare il

necessario, o poco meno, nel tentativo di *dare luce* a quel che *sopravvive* tra le maglie di una immagine (sia essa retinica, verbale o sonora) piuttosto che in un vero e proprio orizzonte spesso irraggiungibile per differenze e distanze. Donde il nostro atto “politico” in questa ricerca di una possibile sopravvivenza – seppure nella vaporosità della retorica connaturata all’atto scenico *tout court* – si situa più in una vicinanza di gesto che in una forma di reminiscenza storico-filosofica. Nel rilievo non solo di quello che diciamo “in merito a” ma soprattutto del fatto stesso di decidere di dirlo, in una precisa forma, a maggior ragione se si tratta di un dire poetico ormai considerato scabroso.

L’impaginazione del nostro lavoro (di per sé variabile trattandosi della messa in atto di differenti opere *in situ*) mira in ogni caso all’esposizione di un vissuto quotidiano e al contempo straniante. Le due figure si contagiano un modo di stare melanconico, non inteso come spleen o nostalgia di qualcosa né tantomeno il corrispettivo di una forza centripeta o ancora annichilimento o ideale romantico, ma come espressione di un bisogno di pensiero. Di produzione di nuovo pensiero. Di posizionamento, di discernimento, di introspezione determinante-in-sé l’agire. Da ciò, per estensione, la nostra accezione del concetto di *resistenza* (quel resistere del latino *sisto*: “arrestarsi”). Da questa contraddizione tra slancio e resistenza, tra *l’ispirarsi a* e *la critica di*, muove il

nostro lavoro e la nostra prassi scenica: una dialettica indefessa ora tra il nostro microcosmo e le esperienze del mondo esterno ora al nostro stesso interno nella negoziazione degli sguardi, delle visioni, delle scritture. Ciò che Agamben nell'illuminante saggio *Che cos'è l'atto di creazione?* definisce come *la potenza-di-non*. Vale a dire quella possibilità sottile e a tratti indecifrabile di posizionarsi tra potenza e impotenza, tra potere e «poter-non agire e resistere. [...] così la resistenza agisce come una istanza critica che frena l'impulso cieco e immediato della potenza verso l'atto e, in questo modo, impedisce che essa si risolva e si esaurisca integralmente in questo».

### ***Per un libello. Imbalsamati***

di Roberto Scappin | [Quotidiana.com](https://www.quotidiana.com)

Il mondo è fottuto, condannato al proprio deterioramento, al consumo inesausto dell'organico. In teatro l'organico, corpo e parola, hanno la funzione di evidenziare i deterioramenti di questo mondo.

Non si può essere onesti stando sempre in silenzio, si finisce per dare troppo nell'occhio e rendersi con quell'ostinato silenzio privi di degna postura, assenti di posizione, nullificati.

Mostrare le cose invisibili dovrebbe essere compito del teatro, ma capita di evidenziare cataloghi consolatori di irritanti visibilità, prerogativa piccolo-borghese, piccola furberia oratoria paradossale, per attirare l'attenzione dello spettatore e dirigerla oltre.

Il teatro è abitare gli edifici sordidi dell'umanità, è prendere coscienza che esiste il peggio. Non puoi stare con atteggiamento acritico in teatro, perché non funziona. Certo, funziona quando vuoi fare due passi per divertirti e emozionarti un po', funziona se non hai pretese, se ti accontenti che titilli l'epidermide del disimpegno.

Il teatro contemporaneo è anticonformista, anticonservatore, antireazionario, non ha interessi meschini. Non ambisce alla popolarità, non è attratto dalla moda, non crea in uno stato di regime autoritario, non ambisce alla struttura d'impresa. Non ha merchandising né un brand e soprattutto non ha un direttore artistico né un illustre teatro. Il teatro contemporaneo forse non esiste, siamo solo noi a credere alla sua esistenza, come gli egizi credevano al corpo imbalsamato che permetteva la sopravvivenza ai defunti. Il teatro contemporaneo ha cuore senza viscere.

Quello dei *quotidiana.com* non è un teatro di regia, dove il demiurgo e stratega dell'azione ammorba l'atmosfera impedendo alla creazione un processo plurimo, ignorando le identità e ostacolando il

pensiero. Nel nostro teatro gli oggetti dell'osservazione siamo noi stessi, delatori di prevaricazioni, elucubratori non privi di rabbia, attratti da ciò che è misero e dal suo contrario, soggetti percettivi di vacuità, relazionalmente conflittuali, ricercatori di soddisfazioni illusorie.

Non potevamo vivere solo di lavoro dipendente, dovevamo cogliere l'occasione e smarcarci dalla subordinazione della nostra individualità. L'insubordinazione è stato il passo successivo. Quanto guadagno, cosa ci guadagno? Il contrario di vivere felici.

Per noi l'essere sciocchi agendo con giudizio è una modalità per contrapporsi ai vocalizzi muscolari, alle iconografie di ispirazione mediatica, ai medium appariscenti che cavano dalla *cilindrata* il coniglio. Siamo come geometri inascoltati: "Dammi retta, dammi retta!"; tentiamo di costruire un particolare spazio di piacere estetico occupato dall'umorismo, dove la battuta spontanea e inattesa apre un varco alla repressione altrui.

In teatro ci mettiamo uno di fronte all'altro, uno di fianco all'altro, in un tempo condiviso. Io domando e lei risponde, cercando di tonificare la vigilanza critica. Buttiamo un occhio alla cultura alta e se balliamo è solo per creare un immobilismo nel turbinio delle parole.

A un certo punto abbiamo sentito il dovere di parlare di mafia, della trattativa stato-mafia, l'abbiamo fatto, senza poteri speciali e senza scorta.

Da tempo si frulla un po' di tutto, ossessionati dalla ricerca di autenticità, ma quando la comunicazione si altera si ha davanti a sé il crepuscolo. Capita anche a noi, votati all'immedesimazione da supermercato.

Per noi c'è sempre un potere avverso, i funzionari astratti nelle loro funzioni, l'assenza di risposte, la consolazione filisteica, l'amico che ti mette alla prova, l'informazione che fa esplodere conflitti, la giunta, il bere troppo, il non bere affatto, la mancanza di gentilezza, le polemiche non digerite, il menefreghismo celato sotto le spoglie dell'apparenza interessata... il non poter dire! Denunciare gli infingimenti che ci obbligano alla sofferenza è la nostra catarsi dialettica giornaliera, la nostra mimesi contemporanea.

Alla politica e alle masse sconsiderate non interessa un cazzo del nostro lavoro. Quello che conta in questo paese è la ruota della fortuna da luna park, il cinema ristrutturato da un *archistar* nel centro della città quando tutte le altre sale hanno chiuso i battenti; conta la notte di colore fosforescente, il teatro ottocentesco da ristrutturare per contentare la media borghesia facendo scempio di denaro pubblico; conta fare esplodere la mega festa per le anime corrive. Oggi ogni gesto della politica è pensato per produrre consenso, deve essere

assoluto e plateale, propagandistico, così da perpetrare la stabilità amministrativa di governo. La ricerca inesausta di consenso merita una buona morte!

Senza la consapevolezza dello stato di emergenza in cui viviamo la catastrofe è solo auspicabile.

## | Musica |

### **Perso, in fondo a una canzone d'ammore** di Canio Loguercio

E dunque la passione, certo. La poesia, la carne, il sacro. Un pot-pourri di amorosi sensi in blasfema salsa barocca “al netto di indulgenze”? Può darsi. E poi ancora sangue, sussurri a “fil’e voce”. Il gioco, l’ironia. Ma non erano solo canzonette?

Il farsi teatro minimalista o semplicemente minimo e banalmente compilativo di una serie di oggetti d’affezione messi lì in fila indiana quasi a voler indicare la strada, come un esile filo di Arianna, sul filo della memoria, ovviamente sempre a “fil’e voce”. Ma niente da fare, prevale il disorientamento e allora mi perdo, io mi perdo sempre.

Eppure corro tanto, all’inverosimile, di una corsa molto faticosa. E lo si deduce dal respiro affannoso, altro che sussurri...! Durante i miei concertini, voi non ve ne accorgete, io non sto mai fermo. E’ un andirivieni dentro-fuori sempre più veloce,

incessante (e indecente) che un occhio normale non percepisce. Può sembrare che io stia lì, fermo, a canticchiare e a *strimbellare* la chitarra. E no, cari miei. Mica si sta a pettinare le bambole, mica sto ad aspettare l'ultima goccia di pipì prima di premere il tasto dello sciacquone. Via, non c'è tempo, quel "tempo che mi passa sotto il naso come un mattone in mezzo ai denti" come ebbi a dire in una delle mie vecchie poche canzoni scritte in italiano.

Sì, perché adesso le mie storie parlano per lo più in napoletano. Il motivo? Nessuna ragione precisa, un'idea di fondo, un progetto. Dietro le mie storie non c'è nessuna visione, nessuna strategia. Si avvitano a spirale su se stesse. Parlano di *ammori* (quelli con due "m") tragici, lontani, amari, producono parole che si fanno corpo, materiale e sonoro, custodiscono deliri, sogni e tanta stanchezza. Sono involucri fragili, di una drammaturgia molle, flaccida. Oscena come la vecchiaia.

Canzoni/storie ovvero preghiere intime e plurali, giaculatorie, *fragaglie*, liturgie da condividere che trovano proprio nel napoletano la possibilità di farsi mantra, quasi ad esorcizzare la fine certa nel piatto di un pasto cannibale. Ma se con la cultura non si mangia, figuriamoci con l'ammore, quello con due "m", mi verrebbe da dire a quel signore. Caro mio, la letteratura specifica e quella canzonettistica in

particolare sono piene di esempi di fanciulle anoressiche, di corpicini emaciati e, talvolta, come in questo caso, di autofagia.

Comunque sia, se qualcuno fosse davvero interessato, vi consiglio di leggere quanto hanno scritto di me e del mio lavoro Pinotto Fava, Nietta Caridei e Gabriele Frasca nel libro+CD AMARO AMMORE (Ed. d'if), realizzato con Rocco De Rosa, pianista e compositore che ha composto con me molte delle mie canzoni, con la partecipazione di Alessandro D'Alessandro, strepitoso organettista con il quale abbiamo riarrangiato i brani per la messa in scena di MALINCONICO CACTUS, un contenitore di appunti sparsi, di parole e canzoni, frammenti di un catalogo/campionario double-face che innescano, fra il tragico e il grottesco, sgangherati e surreali concertini in cui sembra riecheggiare più Nino Taranto che Antonin Artaud.

Otto quadri. Otto stazioni di un viaggio mai intrapreso. Otto capitoli di un racconto circolare senza un inizio e una fine. Otto battute di una filastrocca che si ripete, ossessiva, sul filo di una storia che si avvolge su se stessa.

## **Le Domande. Il piacere di non dover capire tutto**

di Rinus van Alebeek

Tutto comincia con l'ultima domanda. Una situazione culturale vale un'altra.

Esiste un centro, poi c'è la periferia. Fuori della periferia si trova una zona autonoma dove si vive coi rifiuti. Buttare, sputare parole, insulti o complimenti non ha senso. Alla fine si discute della vita di un individuo. Facciamo del nostro meglio. Perdere questa speranza cambierebbe il mondo in un inferno.

Il vero problema della situazione culturale è la musica classica che si trova ovunque nel vero centro della cultura. La musica classica, il suo idealismo, ha sostituito il re o l'imperatore che riceveva il suo potere da dio. Tutto l'entourage, i rituali, il colore giallo dorato di alcuni strumenti, l'idea del sublime, del senso di qualcosa di divino, appartiene al corteo ed è il valore simbolico dell'imperatore. La scala classica della musica ha un senso religioso, rappresentando il viaggio liberatorio che comincia dal *Do della miseria* e finisce al *Do dell'onnipresenza divina*.

La musica classica sta al cuore della nostra società, definisce questa società come un'entità religiosa, e ci ha portato la dittatura dell'ideale e quindi della

perfezione davanti a dio - presidente, lavoro, famiglia o se stessi.

L'ultima domanda porta anche alla prima domanda. Un'alternativa si crea attraverso un *para-realismo*: con *para* intendo la corrispondenza con la paranormalità. E con *realismo* la terra sotto i nostri piedi e le nuvole sopra il nostro testo.

Attraverso una narrazione interiore e personale si può cambiare il proprio mondo. Basta usare tutta l'informazione che ci serve, per creare e poi valutare ogni realtà possibile. Entrando in un mondo immaginario si portano a casa i tesori che servono per la vita quotidiana. Accettando la *non perfezione*, il non senso di ogni ideale, entrando in un processo intuitivo e riflessivo si crea una calma immensa. Dopodiché non hai bisogno di Bach o Beethoven. E se vuoi li ascolti per quello che sono: ritratti di un periodo nella vita di qualcuno altro. Niente di più e niente di meno.

A livello personale faccio registrazioni perché vado alla ricerca di un ricordo, forse della pace. Lo trovo e lo porto a casa. Una volta usato in una composizione, il ricordo mi porta un sentimento che è anche di aiuto per trovare un altro suono che esprime un sentimento simile oppure contrario. Dal vivo devo decidere molto velocemente. Ma la situazione è molto più ricca di impressioni: l'incontro con persone nuove, un locale che non conosco, i segni del viaggio

su di me. Il grande lavoro è riuscire a toccare la calma interiore. Da lì comincia un discorso simile ad un racconto, una storia, perché uso tantissime immagini, un *uragano* di immagini. L'ascoltatore si trova nel bel mezzo di una grande quantità di informazioni sonore che fa anche pensare a situazioni quotidiane. Necessariamente deve cercare di capire o di seguire. Soltanto a quel punto essa entra nel suo immaginario, nel suo mondo possibile creando un situazione para-realistica per se stesso.

Quando ho scoperto la grande variazione dei ricordi o momenti di pace con i vari livelli e sub-livelli di narrazione, ho capito che si può scrivere nello stesso modo. Cioè cambiare con grande rapidità (come mi succede anche nella scrittura) i temi, le svolte, i pensieri, le situazioni e allo stesso tempo seguire un flusso, quasi non cosciente, dei sentimenti, un flusso che porta tutte le situazioni con sé: un concerto che somiglia ad un episodio di un libro o di un racconto che a sua volta somiglia ad un concerto.

E la cassetta? Mi fa realizzare e seguire tutto quello che ho descritto qui sopra e un po' di più.

## | Danza |

### **Senza titolo**

di Paola Bianchi

#### *Premessa*

WITH e WITH TITLE sono parte del progetto di creazione utopica *UNTITLED | SENZA TITOLO | SENZA DIRITTI*, un'indagine coreografica intorno alla letteratura. Cinque personaggi femminili appartenenti all'universo letterario contemporaneo sono il pretesto per esplorare da un lato l'impossibilità della simultaneità dello sguardo, dall'altro il rapporto tra parola scritta e azione, senso e movimento, narrazione e composizione coreografica, linearità del pensiero e racconto sfuggente. I cinque romanzi italiani *Anatomia della ragazza zoo* di Tenera Valse, *La compagnia del corpo* di Giorgio Falco, *La vita accanto* di Mariapia Veladiano, *Volevo essere una farfalla* di Michela Marzano e *Sangue del suo sangue* di Gaja Cenciarelli, sono quindi il punto di partenza per una ricerca che si fa di volta in volta corpo in azione.

*WITH* è composto di cinque azioni, cinque spazi separati ma vicini, cinque soli di danza affidati a cinque coreografe. A ognuna ho consegnato una serie di indicazioni, frasi, immagini estrapolate dai cinque romanzi. A ognuna ho inviato una breve partitura scritta, un piccolo brano di descrizione della coreografia e ho lasciato che ognuna di loro la interpretasse con il proprio corpo, con la propria sensibilità, inglobandola all'interno della propria coreografia.

*WITH TITLE*, la performance nata dal laboratorio *WITHOUT TEACHING*, è la realizzazione dell'utopia, ovvero cinque danzatrici che interpretano in contemporanea le cinque figure femminili.

#### *Messa in opera*

Parole che si rincorrono, che mi rincorrono, immagini che si sovrappongono e in trasparenza si frappongono tra il mio corpo e l'azione. *L' a z i o n e* - quella e non un'altra - nasce dalla parola, dall'immagine, dal suono che mi attraversa e mi costringe al movimento - quel movimento specifico e non un altro. Così la danza prende forma e diventa spazio, coreografia, suono che abbraccia e attraversa la scena, silenzio, pause.

«*Bisogna danzare per fantasmata e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto del misura*». Nel fantasmata di Domenico da Piacenza c'è tutta la forza, l'attesa muscolare, l'attenzione dell'io-corpo, il suo essere

passato e futuro, presente e attivo nell'immobilità mobile, nel suo attendere un impulso che non può che venire da lui stesso. Quell'io-corpo che l'educazione, l'eredità genetica, la cultura a cui apparteniamo, i luoghi che abitiamo e che ci abitano costruiscono giorno dopo giorno.

### *Osservo i corpi*

Scruto i gesti, ne ascolto i suoni, immagazzino, trasformo e deformato. Mi riconosco. Non copio. Rubo, sottraggo all'oblio del presente e dimentico la fonte. Indago lo spazio effimero tra un gesto e l'altro per estrarne l'essenza, la presenza, la fragilità, la potenza dell'azione.

Il corpo è il luogo dell'azione, il luogo dell'avvenimento. Il corpo non è lo spazio. L'azione è contenuta dallo spazio e in quello spazio vuoto, pieno, occupato o libero, il luogo/corpo agisce. Se agire è "fare" ma anche "spingere", allora la spinta crea la partenza del movimento; spinta muscolare e spinta di senso, motivazione.

### *Sottrazione*

Accumulo e cancello, ma non elimino, lavoro per sottrazione, ogni traccia resta indelebile nel corpo che ha attraversato. Modifico in continuazione. Mai come in questi ultimi anni rifuggo la ripetizione identica, ne rifuggo il tentativo. Ogni replica vive un'emozione propria, ogni replica vede dettagli modificarsi, ogni replica evita la replica stessa. La

partitura non cambia. La mappa drammaturgica non cambia. È il privilegio/condanna del lavoro in solitudine. E così ogni volta è un nuovo inizio, una nuova scena che si apre nel mio spazio coreografico, uno spiazzamento mio e di chi guarda. Non è ricerca dello stupore ma di altro: di un non conosciuto o forse solo non metabolizzato.

### *Spazio ristretto*

La forma del corpo sulla scena, nello spazio, ma anche una coreografia interna, di pelle, di muscoli, di nervi, di tensioni. Credo esistano due aspetti della coreografia nel mio lavoro, che potrei definire come *danza esterna* e *danza interna*.

La prima riguarda il movimento nello spazio, le linee disegnate dal corpo in movimento, la forma del corpo in contatto e in relazione con lo spazio; la seconda è esclusivamente interna al corpo stesso, è fatta di muscoli, di tensioni interne, di vibrazioni muscolari e nervose, di vene, della forma del corpo in contatto e relazione con il proprio confine, della pelle che, oltre a svelare la forma, è *medium percettivo*. La prima necessita distanza nella visione, per dare la possibilità all'occhio di comprenderne (nel senso di accogliere, lasciare agire, *prendere con lo sguardo*) la totalità e poterla mettere in relazione con lo spazio in cui agisce; la seconda necessita di vicinanza, l'occhio deve seguire il percorso della pelle, deve poter cogliere il dettaglio, entrare dentro la vibrazione per *comprenderne* il disegno.

## **Dieci anni di nanou e una nuova scommessa *strettamente confidenziale*. Restituire il tempo dell'opera**

di Marco Valerio Amico | gruppo nanou

Se nello spazio teatrale il tempo è detenuto dall'opera giacché questa intrattiene, delude, forza e sposta l'attenzione dello spettatore, il mio desiderio è tentare di restituire il tempo al fruitore. L'opera rimane lì: si lascia osservare. Il *corpo* non intrattiene più.

Per *corpo* non intendo più solo quello umano. Il *corpo* è carne, luce, scena, suono.

Il *corpo* serve per distrarre, per far spostare fisicamente lo spettatore e attrarlo verso la stanza a fianco perché possa procedere nel percorso che sceglie di compiere.

*Distrarre* perché il *corpo* non è più l'opera, bensì un mezzo attraverso il quale si possa trovare l'opera che sta a lato, sfuggente, personale. È questo *corpo* che si mette a disposizione per creare l'ambiente, il paesaggio offerto.

*Distrarre*.

Penso sia una delle parole più importanti che ho trovato durante questi dieci anni di attività. L'erotismo che tanto ho inseguito, ora lo ritrovo chiaramente solo quando sono distratto. La distrazione che attrae, che sposta, che mi sposta

verso un luogo che ancora non conosco fino a trascinarci dove io desidero restare, liberamente.

Il percorso si fa drammaturgia e dramma. Diventa importante tracciarlo con la consapevolezza che è mio e non di un altro, ma che non può più appartenere solo a me e quindi offro l'opportunità di disfarlo per ritrovarlo privato.

Abbandono la segnaletica, la falso, la posizione in modo esattamente disattento.

Lascio la libertà perché possa farsi quel dramma che può essere solo intimo e personale perché offerto, scelto, ri-composto e vissuto da chi attraversa.

Diventa importante poter accedere e manipolare, tornare indietro, forse non trovare ciò che si è lasciato, perdersi, inciampare in tracce di qualcosa che si è visto, che si sapeva di aver visto ma che forse non è più perché si è spostato un poco più in là.

È la linearità del racconto che si sfalda offrendo l'opportunità di tornare indietro, muoversi velocemente in avanti, ritornare all'inizio, saltare a piè pari un tempo, senza sapere esattamente se lo si potrà recuperare per come lo si è vissuto.

Per questo progetto ho bisogno di lasciare lo spazio teatrale per permettere di camminare tra le opere, come in uno spazio museale.

È al museo che rivolgo lo sguardo perché le opere si lasciano guardare, permettono una relazione in cui l'abbandono, il muoversi oltre, è contemplato, tanto

quanto il chiacchiericcio che si crea tra chi osserva insieme.

Ho la necessità di lasciare lo spazio della platea che trattiene le persone sedute per accedere all'opportunità dell'incontro con l'altro che osserva con me in quell'istante senza il posto assegnato ma per condivisione di attrattive.

Parlo dell'opportunità di costruire una comunità estemporanea in cui ogni individuo sia libero di scegliere. Offro l'opportunità del disordine affinché ognuno possa trovare il suo posto esatto e mobile.

Ho la necessità di lasciare che l'inizio e la fine siano dettati da una scelta personale. Rimane solo l'orario di apertura e l'orario di chiusura del luogo, il *tempo di accesso*.

Il *corpo* come il dipinto abbandona il ritmo, abbandona la necessità di riflettersi in chi guarda.

## **On the Market**

di Laura Boato

Tra la danza che ha riempito il mio sguardo di ragazzina e la danza indipendente italiana di oggi c'è un abisso, per un sacco di ragioni.

Credo che tra esse ce ne sia una che ai ‘nostri’ occhi, agli occhi di chi produce e compone da indipendente, oggi, in Italia, appaia macroscopica, e che invece nelle riflessioni ‘ufficiali’ non affiori se non fugacemente, quasi di sfuggita.

Vorrei provare per una volta a metterla sul tavolo; per farlo, proverò a tracciare a grandi linee cosa intendo per ‘situazione italiana di oggi’, e porterò ad esempio la mia/nostra esperienza di Compagnia, sapendo che non è una rarità e neppure una delle situazioni più estreme.

In questi anni nel nostro Paese sono cambiati i sistemi principali attraverso i quali è possibile ottenere i fondi per nuove produzioni: non più attraverso gli Enti teatrali/lirici, ma attraverso premi coreografici, progetti europei, residenze, commissioni.

Si sono aperti spazi nuovi grazie alla nascita dei Festival che però molto spesso prevedono format diversi, durate più brevi e allestimenti in urbana che comportano per propria natura allestimenti scenici scarnificati all’osso.

Si sta sviluppando un sistema di residenze, che se da un lato permette di ottenere spazi per provare, dall’altro implica la presentazione al pubblico di lavori non finiti, cosa che ogni artista sa essere estremamente delicata, soprattutto nelle fasi iniziali del lavoro, senza che peraltro il pubblico possa davvero essere consapevole di cosa questo significhi.

Sono perciò pressoché spariti i tempi di rodaggio, anzi spesso vengono programmate come nuove creazioni gli esiti di workshop intensivi, che debuttano dopo anche una sola settimana di lavoro. Sono perciò cambiate le modalità di produzione, caratterizzate da tempistica breve, precarietà delle assunzioni, estrema povertà dei mezzi.

I fondi vengono spesso investiti più che su ‘puri’ progetti artistici, su progetti che impiegano la danza come importante strumento di ricostruzione di un tessuto sociale sfilacciato e impoverito: cosa bellissima e molto sensata, mi permetto di aggiungere, che ha portato praticamente tutti gli artisti della mia e delle successive generazioni a lavorare con interpreti non-professionisti; questo è molto stimolante e arricchente, ma ha indubbiamente comportato una ricerca ulteriore, dovendo trovare o inventare delle modalità di lavoro e formazione efficaci a breve termine, capaci di rendere credibile sulla scena un corpo non preparato per questo.

E la lista potrebbe continuare.

Tutto questo sta producendo delle profonde trasformazioni, alcune delle quali sono già avvenute. Non sto dicendo che sia un bene o un male, non è questo il punto. Registro, da questo piccolo e privilegiato osservatorio che è una Compagnia indipendente, che le cose stanno cambiando, molto in fretta, e non (o non solo) per ragioni o motivazioni

squisitamente artistiche, come peraltro nell'arte è sempre avvenuto.

Quando nel 2012 mi è stata proposta una co-produzione con un festival coreografico di rilevanza nazionale, mi è stata lasciata carta bianca: ero libera di scegliere format e struttura, tematica, collaboratori, numero e tipologia degli interpreti, musica, costumi, scenografia, luci. Totale libertà quindi, a partire da un unico punto fermo: la cifra di 5000 euro, che avrebbe dovuto comprendere anche il cachet relativo alla serata del debutto.

Così, come sempre, mi sono ritrovata con gli altri del gruppo seduta a tavolino a 'fare i conti': quante persone potevamo coinvolgere (quanti collaboratori? quanti interpreti?), quali costi avremmo dovuto sostenere per la produzione, quanto tempo avremmo potuto dedicare alla ricerca, alla progettazione, alle prove, all'allestimento, ai materiali, quali strade avremmo potuto tentare in seguito per la distribuzione (e, quindi, a quale cifra avremmo potuto proporci).

Ecco, semplificando un po', potremmo dire che così è nato *On The Market*: dalla naturale eppur rivelatrice presa di coscienza di come il *cosa*, il *perché* venissero dopo: dopo il *quanto*, il *chi*, il *per chi*, il *dove*, il *per quanto*, il *come* (*avremmo fatto a starci dentro*).

Si potrebbe osservare che, certo, è un'ovvietà; eppure. Attorno a quel tavolo siamo sempre noi – non un addetto al management –: ciò significa che il 'Mercato' non si ferma sulla porta della sala prove, bensì entra ogni volta a gamba tesa direttamente nelle teste e nei cuori di chi un minuto o una settimana dopo si troverà direttamente impegnato nel processo di creazione. Per questo alla provocazione è sottesa la consapevolezza profonda che a nessuno è dato tirarsi fuori. La critica, se una critica si può ravvisare, è rivolta a considerare questo *modus* come dato, quando dato non è, poiché forse è dall' "ovvio" che a volte è interessante ripartire.

Ma torniamo al nostro esempio: a partire dalla ferma volontà di non far lavorare nessuno sottopagato, il lavoro di progettazione e riflessione è partito in novembre; le prime sessioni di ricerca in aprile; un mese scarso le prove. Il periodo di creazione è stato meravigliosamente intenso: questa precarietà, una volta riconosciuta e assunta a strumento di ricerca, è stata fortemente ispirante, per tutti: ci ha uniti, ha evidenziato la nostra urgenza, la nostra necessità di stare in sala e lavorare senza sosta, senza laschi, senza permetterci di disperdere le preziose energie a disposizione.

Eppure. Abbiamo provato con tempi serratissimi e assai contenuti, in uno spazio privo di energia elettrica e acqua corrente, su un pavimento di

cemento grezzo e come unica illuminazione il sole che filtrava da due grandi lucernari.

Non è una novità e non si tratta di un'eccezione (direi anzi che, salvo rarissimi, per la mia generazione questa è la norma); infine, certo, l'arte è sempre stata povera e questo non le ha impedito di crescere e svilupparsi anche in periodi terribili, di miserie e conflitti: non mi sto quindi lamentando o giustificando, semplicemente mi chiedo se di questo non sia opportuno parlare in un'analisi dei meccanismi generativi dell'opera.

Io credo si dovrebbe, non solo per rivendicare un rispetto diverso per questo mestiere, ma perché la danza, la musica, il teatro *hanno a che fare* anche con questo, sono *intessuti* di questo: di limiti (estremi?) di tempo, di spazio, di denaro. Essi influenzano – e certo che lo fanno, e come potrebbe non essere così? – il processo di creazione.

Spazi e tempi di prova sono cambiati: perciò *hanno dovuto* cambiare le nostre modalità di ricerca, il nostro progettare, il nostro comporre. Di più: abbiamo mutuato strumenti da altri linguaggi – in primis dalle arti performative e visuali, ma poi anche dalla letteratura, dalla filosofia, dalla poesia, dalle scienze (chimica, fisica, biologia), dall'architettura, dalla televisione, dal cabaret, ecc. non solo per evolvere, per nutrirci, per rinnovarci, ma anche nella misura in cui abbiamo dovuto affiancare a questo

altri lavori, altre professionalità, altre frequentazioni: siamo ibridi per natura, oltre che per scelta.

Alcuni di noi 'lottano'. Altri 'resistono'. Altri cercano un senso e un equilibrio difficile, se non impossibile. Altri ancora, semplicemente (ma poi mica tanto), partono. Tutti, più o meno consapevolmente, siamo parte di un sistema che sta modificando traiettorie e ritmi interni ed esterni: abbiamo fatto nostra questa situazione, l'abbiamo accettata come ordinaria e la usiamo, mettendo tutti noi stessi (e non solo l'artista 'puro', che non siamo e che forse non esiste) a servizio della creazione.

Mi piacerebbe che finalmente ne potessimo parlare, insieme, perché sono convinta che senza questa consapevolezza manchi un tassello importante nella comprensione dei nostri lavori, a partire dalla ricerca e dall'urgenza profonda che li muovono.

**Tandem. Intervista di Sabino a Manuela**  
di Civillieri-Lo Sicco

All'inizio eravamo noi due.

Prima, prima di tutto.

Prima di raccontare a qualcuno la nostra idea.

Noi due con il tandem chiuso in cantina da Mario Petriccione a Torino.

Eravamo noi due con la voglia di pedalare insieme.

Tu davanti, io dietro e ancora io dietro tu davanti.

Eravamo buffi, con i capelli pieni di gel, schiacciati dal casco, il vento in faccia e le storie vissute da ragazzini.

“E adesso cosa facciamo?”

“Andiamo alla manifestazione!”

“Ma non possiamo andare al mare?”

Immersi nelle vie di Roma abbiamo cercato i cavallucci a molla, che solitamente fanno tanto divertire i bambini. Con noi un meccanico, un *romano de Roma*, un genio.

“Come ti chiami?”

“Fischietto!”

“Ma che nome è?”

“Annatevene a lavorà!”

Eravamo noi due. E con noi, adesso, c’era anche Elena Stancanelli.

Abbiamo girato la capitale in lungo e largo. La ricerca della molla d’acciaio nel deposito di ferraglie sul Grande Raccordo Anulare, negli sfasciacarrozze nella periferia capitolina. E poi il fabbro con gli occhi stanchi perché reduci da dodici ore di saldatura:

“Che volevi da me?”

“Mi serve un favore.”

“Ti costerà caro.”

Fondere due metalli diversi a una temperatura elevatissima, ci ha indicato il percorso di *Paola e Federica*, Manuela e Veronica.

“Terrà?”

“Bisogna saltare su!”

“E se lo spacchiamo?”

“Dovremo correre in ospedale perché ci saremo fatti male...”

“Non hai paura?”

“No, tu?”

“No.”

*Prima* eravamo noi due. Adesso guardavo voi pedalare per ore attraverso il tempo, lo spazio indefinito. La dinamica dei corpi che vi sovrapponeva, vi divideva mentre la pedalata in sincrono faceva

scorrere la lunga catena con continui morsi alle corone dentate.

“Fermatevi!!!”

“Perché?”

“Le corone hanno un rapporto diverso, quella dietro è maggiore rispetto a quella davanti. *Federica*, tu *Manuela*, devi fare delle pedalate in più...”

Il rapporto tra *Paola* e *Federica* passa attraverso questa specificità tecnica del Tandem.

“Sono costretta a inseguirla.”

“Lo so.”

“Come fai a saperlo?”

“Perché siamo ancora qui.”

“Che vuoi dire?”

“Che non mi lasci, non mi lasci andare”

*Federica* vuole fermare quella corsa perché non vuole farsi sfuggire la sua vita, *Paola*.

“*Paola*, non andare via, ti devo raccontare una cosa”.

*Paola* riversa sull'asfalto è la nostra giovinezza, la nostra ingenuità, i nostri sogni rivoluzionari.

“Ho perduto molto di me.”

“Anch'io”.

Il colpo di pistola è il pugno sul mento nel film *Il grande Lebowski*. Il protagonista si ritrova in volo sulla città, felice. *Federica* ripropone a se stessa quel momento perché deve rielaborare il lutto, ritrovarsi con *Paola* ancora una volta felice, ma lei sa.

“Lo so.”

“Come lo sai?”

“Perché ormai è tardi!”

Volevamo un mondo sul numero due, volevamo che fosse un dentro e un fuori da se stessi, volevamo le due facce della stessa moneta. *Paola* e *Federica* cresciute insieme.

Quello che conosciamo è frutto della ricostruzione di *Federica*. Con lei faremo un viaggio attraverso la felicità, l'amore, la leggerezza, ma anche il dolore, il senso di colpa e la solitudine.

Giù dal *Tandem*, esiste un mondo, oppure è solo immensità buia? Esiste un sopra e un sotto, come un dentro e un fuori?

Io assisto ad una guerriglia urbana che corrisponde alla lotta interiore che vivono le due amiche tra la regola e la disobbedienza. Una dinamica dello Spazio, del Suono per raccontare un movimento dell'anima.

“Spero sempre che finisca presto.”

Una discesa verso un inferno di suoni metallici e corpi che si accasciano. L'ingresso di *Mitia Karamazov* nella casa del padre, descritto come una furia che sposta il mobilio.

“Io mi ricordo noi due e le risate.”

“Io le orecchie che fischiavano per il silenzio.”

“Eravamo in quel posteggio di periferia...”

Pedalare sul *Tandem* attraverso il *Tempo* di *Paola* e *Federica*, prima o dopo con e senza *Paola*.

“Ma quando è successo”

“Dopo.”

“Dopo cosa? E io dov'ero?”

I luoghi sono anche persone e il Tandem può trasformare il punto di vista sia dello spettatore sia quello di chi è in scena. *Ciccio, la Prof Maria...?*

“Non mi avevi detto che Ciccio è il tuo migliore amico!”

La pistola è un oggetto assurdo in mano a due ragazze. Gira, passa da l'una all'altra.

“Mi sento un bersaglio.”

“Scappa! Se ne vedi una vuol dire che ce ne sono 10, 100, 1000 in giro.”

E' un oggetto che non riesce a trasformarsi di senso. Una pistola uccide punto e basta. Sentire uno sparo, vedere un corpo cadere è definitivo. Non ci sono parole, ma grida. Non ci sei tu, ma tutte quelle persone. *Paola* si rialza, spinta dal desiderio di *Federica* e ricompono dal momento prima che tutto accadesse.

“Vuoi tornare indietro?”

“Mi piacerebbe andare a mare.”

Le piacevano i dolci ed era grassa. La persona più sola e grassa che abbia mai conosciuto.

“Ma chi? Maria, la Prof? Parlami di lei.”

“Da quando ho saputo, penso solo a come ci può essere riuscita. Come ha fatto a impiccarsi, dove ha appeso la corda, quanto doveva essere resistente quella corda?”

“Si è impiccata nella casa del padre. L'hanno trovata solo dopo qualche giorno. Hanno riconosciuto la sua macchina mezza scassata posteggiata in paese.”

“Promettimi che sarai un adulto puro come il ragazzino che sei.”

“Mi faccio le canne.”

“Non me ne frega niente dei tuoi peccati. Prometti!”

“Lo prometto, Maria.”

Un giorno l'abbiamo incontrata davanti il teatro. Eravamo noi due. Ricordo il giorno del funerale, che poi non era un funerale. Chi si ammazza non ha diritto alla messa.

Sul tuo volto spesso leggo le sue parole:

“Tu sei scemo solo a metà.”

“Smettila di essere il mio grillo parlante!!!”

“Sei tu che me l'hai chiesto.”

**Attore: (poesia dell') essere o non essere?**

**Non c'è problema**

di Enea Tomei

Questo è ciò che penso oggi di me stesso: io sono un 'attore-persona'.

L'attore-persona è un'equazione algebrica, un

problema geometrico, una formula chimica, una legge termodinamica, una lucciola nel deserto.

Non finge veramente ma è, forse fingendo (anche a), se stesso.

Non posso accettare la dicotomia tra sensibilità e fantasia. Tra commozione e finzione. Entrambe divengono una sintesi in cui l'attore-persona identifica il suo agire. La persona (essere) e il lavoro (non essere in quanto persona ma essere in quanto lavoro) diventano la stessa cosa. Essere il lavoro, essere lavoro, essere quando lavoro e non essere quando non lavoro pur continuando ad essere in quanto persona (e quindi a non essere perché privo del lavoro che *mi fa* essere). La fantasia diviene reale, la commozione diventa fantastica.

L'attore-persona è mistica in azione, è immagine del (suo) mondo. Come ogni uomo non ha scissioni psicologiche ma (semplicemente?) io interiore (incosciente) che, emergendo, dialoga con l'io cosciente. Come ogni uomo inventa (se stesso) ogni giorno, così l'attore-persona inventa e crea (se stesso) ogni giorno.

L'attore-persona è (semplicemente?) colui che ricerca se stesso, studia se stesso, conosce se stesso.

*Quanto è pesante essere se stessi?*

L'attore-persona non è un regolamento amministrativo, una tassa statale, una disposizione del codice civile, un proverbio locale, un paramento sacro. L'attore è energia certa dei dubbi che lo

attraversano, pensiero permanente che trasloca in continuazione la sua mente, emozione che pascola nel suo cuore transumando.

Tutto occupa l'attore quotidianamente e non lo lascia respirare, o lo lascia respirare ma non lo fa mangiare, o lo fa mangiare ma gli mette sete, o lo disseta e gli toglie il sonno.

L'attore-persona è un'occupazione (a volte abusiva) di se stesso: attore e persona.

Un tizio che supera il significato dato nel ventesimo secolo, figura ormai classica e quasi antropologica dell'attore (un tizio che agisce di fronte a un pubblico) e forza il significante dentro abiti contemporanei (un tizio che è con persone-pubblico) e che invece di armarsi contro queste persone-pubblico, ricerca il dialogo, il confronto, lo scontro e l'empatia.

*La verità della vita per essere vera deve mentire?*

La creazione (poesia) è propria dell'attore-persona. In libertà.

La libertà è condizione imprescindibile di qualsivoglia pensiero e azione.

Se non c'è libertà, non c'è verità.

Sono libero se prendo decisioni incondizionate, indipendenti e consapevoli.

Se abito la libertà, la verità mi abita. Io attore-persona (tizio) creo, in libertà e veramente, e ricreo in me l'umanità. Intesa nel senso di individualità propria e individualità dell'umanità, di tutte le individualità che

compongono l'umanità. In un costante divenire, in costante mutamento di me e dell'umanità che è in me. Questa spiritualità è la conoscenza di ciò che mi abita, soggettivamente e oggettivamente. La conoscenza, lo spirito di ciò che sono come essere umano e dell'umanità in me contenuta. Soggetto e oggetto del proprio essere e del proprio divenire (fare). Questa impresa epica quotidiana è la mia filosofia, la mia azione: il mio essere persona e attore. Io dico infatti: “sono attore” e non “faccio l'attore”. L'attore-persona è un solitario, che si ritira in se stesso per ritrovarsi, in dialogo con una comunità (compagnia, pubblico, relazioni) in cui getta se stesso per perdersi. Soltanto in questa accezione egli può considerarsi libero e in dialogo con la collettività. Spogliato di ogni etichetta – mitico, schiavo, di corte, drammatico, cittadino, borghese, di giro –, egli è nudo, indipendente, autonomo, re.

Non c'è scissione tra me e altro da me, tra soggetto e oggetto, tra uomo e umanità.

Io sono attore (persona). Io sono umanità.

L'attore, essere attore, non è (solo) un mestiere, una pratica.

Attore è: agire il proprio sé, nell'unione di soggetto (io) e oggetto (umanità, altro da me). In dialogo costante, nel divenire del dialogo.

Agire l'umanità è l'impresa quotidiana, è lo spirito e la filosofia di tale esistenza, nel suo divenire, nel suo farsi corpo e voce, pensiero e azione, concetti in

costante relazione tra loro nell'unità dell'essere attore. Essere attore per non essere attore. La distanza, l'allontanamento, l'eccesso e lo straniamento sono pratiche necessarie a che io mi conosca come altro da me.

L'impresa quotidiana è il saper rientrare in me, in possesso di me. Scindermi e ricompormi.

Essere umano.

L'attore-persona è un infinito-fin(i)to.

L'attore-persona è una (geo)grafia emotiva.

L'attore-persona è l'attore (con)temporaneo.

L'attore-persona (se) è un umanista, curioso intellettualmente, fortemente sensibile (allora) è un artista. (Altrimenti) è una persona.

*Scritto tra Roma, Sabaudia e Sonnino, da solo e in compagnia.*

## **Dei supplizi, del tempo, di me**

di Licia Lanera | Fibre parallele

Scrivere o parlare del mio lavoro, o meglio, della mia (nostra) modalità di fare teatro, di come comincia, di quando finisce, ecc. mi riesce molto complicato.

Accolgo l'invito per osservare io stessa la strada che a volte percorro senza guardare.

Ci sono due vite. La mia e quella del mondo intorno.

Quando mi capita di rivedere per caso i video dei nostri vecchi spettacoli, o ne rivedo le foto, mi sembra di sfogliare un album di famiglia. Ritrovo in ogni parola, gesto, sentimento, musica, quello che io ero a quel tempo; rivedendo alcune scene, metto a fuoco avvenimenti della mia vita privata avvenuti in quegli anni, le mie paure legate a quel pezzo di vita, riesco perfettamente a misurare il grado di felicità che avevo in quel periodo. Una volta, un critico a cui non era piaciuto *DURAMADRE* mi disse tra le tante cose: “questi non siete voi, è una triste imitazione di qualcos’altro”. A parte il suo giudizio (a mio parere discutibile) la cosa che mi fece impazzire fu la frase: “non siete voi”. Niente come quel lavoro parlava di noi, della nostra deflagrazione, di un periodo di grande tristezza, di mutismo perenne, di ferite profonde. Ma i critici, si sa, non sempre “afferrano il concetto”, impegnati come sono a fare citazioni e a trovare analogie con questa o quell’altra opera.

Insieme a questo aspetto privato si interseca quello della vita intorno a noi, quindi l’aspetto che io non posso chiamare in altro modo che politico. Non mi interessa il teatro che guarda al teatro. Lo detesto. Se il teatro non guarda alla vita, alla società, non ha a mio parere senso di esistere, mi annoia.

Il ponte che lega le nostre crepe personali alle crepe di una società forma il nostro spettacolo.

*LO SPLENDORE DEI SUPPLIZI* è uno spettacolo felice. Lo eravamo noi calmi felici.

*LO SPLENDORE DEI SUPPLIZI* parte da una crisi di coppia (quella mia e di Riccardo, brillantemente superata) per arrivare a parlare della fine dell'ideologia nella società dell'oggi. Volevamo lavorare su delle miniature, su delle piccole storie di piccoli personaggi. Abbiamo cercato quali fossero i prototipi di una società che perde i pezzi, che involge nella sua evoluzione. Quindi dopo la coppia, appunto specchio della nostra involuzione, abbiamo scelto il giocatore di slot machine, la badante dell'est ed il vecchio razzista ed il vegano simbolo di una sinistra imborghesita.

Queste quattro figure, incastrate nella riflessione foucaultiana del supplizio pubblico, cioè delle esecuzioni pubbliche viste come teatro, come spettacolo del dolore, ci hanno portato a scrivere quattro storie di supplizi privati che per l'occasione, grazie al teatro, vengono resi pubblici. E' il nostro spettacolo più divertente, ma è quello che ha l'epilogo più tragico. Non c'è speranza. Finisce con la morte di un personaggio e altri due che esultano. Il pubblico ride per la grottesca esecuzione, proprio come oggi ride di fronte alla propria distruzione.

*LO SPLENDORE DEI SUPPLIZI* è uno degli spettacoli più belli che abbiamo fatto perché abbiamo avuto il

coraggio di prenderci il tempo, tanto tempo. Per buttare giù e ricostruire, per ascoltarci ed ascoltare.

In questo momento storico prendersi il tempo è la cosa più difficile. L'idea di non avere mai tempo mi fa orrore, mi terrorizza. La corsa è cattiva consigliera ed io non posso che augurarmi, per il mio nuovo lavoro, un'infinità di passeggiate.

## **Nient'altro che un gioco**

di Gianni Farina | Menoventi

estratto da [Lo Straniero n°141 - marzo 2012](#)

Credo che una buona dose di incoscienza sia alla base di tutti i nostri lavori, e non potrebbe essere altrimenti dal momento che la coscienza stessa è il bersaglio di ogni nostra fatica.

Il tema del controllo, della manipolazione e soprattutto della consapevolezza di questi tentacoli invisibili sono un chiodo fisso che ci punzecchia fin dal primo spettacolo, In festa.

In questo lavoro c'è un semaforo a dettare tempi, stati d'animo e azioni alle figurine in scena. La massima aspirazione di quel progetto consiste forse nel suscitare un senso di smarrimento all'avvento della tanto attesa luce verde.

Passa il tempo ma Orwell è sempre in agguato, a ricordarci costantemente che, fino al momento dell'uscita definitiva da questo sistema cognitivo, la nostra percezione della realtà sarà solo un effetto ottico, l'ennesimo spettacolo – di dubbia qualità tra l'altro – che è iniziato con l'ipertrofia della coscienza – autocoscienza tiene a precisare Nietzsche – la quale ha lasciato in eredità all'uomo la capacità di mentire, di farsi manipolare, di poter scegliere una linea evolutiva rapidissima e fatale a scapito di un lento abbandono alle derive del casuale.

Vogliamo sperare però, vuoi per presunzione, vuoi per sospetto ottimismo, che l'uscita dal sistema, l'uscita dal teatro sia non solo possibile, ma direi quasi alla nostra portata.

*SEMIRAMIS* è il secondo progetto, che si focalizza sul presunto vertice della piramide sociale, per scoprire in realtà che tale vertice non esiste. “Pietà per i politici” scrive Enzensberger, perché sono le vittime sacrificali di questa commedia della coscienza; non c'è nessun pastore per questo “gregge”, il manipolatore non esiste; è questa la condizione veramente ridicola: siamo condizionati costantemente ma non esiste nessun burattinaio se non l'umanità nel suo insieme. Ecco dunque la regina assira che si ribella al suo stesso dominio e che finisce per morire – dal ridere ovviamente – alla vista del proprio impero.

Qui c'è un primo tentativo di inclusione del pubblico all'interno della cornice teatrale; l'impero che fino a un attimo prima si credeva popolato da ombre, da morti, da presenze evocate dalla magia del teatro, non è per niente magico, non è assolutamente fittizio e non è una convenzione della nobile arte che tutto può. Il regno è ovviamente la platea, che prende coscienza del proprio ruolo solo nel momento in cui viene apostrofata.

Questa è la cifra che da allora abbiamo cercato di coltivare con più rigore, cercando di spingere l'evento teatrale sempre più vicino alla tua sedia, benevolo lettore. Ecco, l'ho proposto anche qui, ti ho chiamato in causa direttamente, mio benevolo in sommo grado, prometto di non farlo più.

Questo vizietto, che consiste appunto nel ribadire che lo spettacolo ri-guarda lo spettatore, lo contempla, lo prevede come elemento determinante e determinato, è il punto centrale del tentativo di creare una frattura nei contesti dell'esperienza teatrale in primo luogo, che cerca però di allargarsi il più possibile per lasciare traccia nel quotidiano abitare la socialità.

L'improvviso scarto contestuale, la rottura costante delle cornici e l'infrazione delle regole del gioco mette in discussione il ruolo del giocatore-spettatore, che rischia di perdere traccia dei confini fra questi contesti e, non sapendo più dove

collocarsi, deve reinventarsi un ruolo per continuare a giocare.

Questo complesso meccanismo non è una nostra invenzione ovviamente, c'è chi sostiene che fosse il giochino preferito da Epimenide e che il Paradosso sia il naturale sviluppo verbale di questo alternativo modo di pensare alla realtà, cioè pensarla come a un labirinto di contesti in cui “far finta di” essere qualcuno in tutte le situazioni, plasmare una nuova identità per ogni cambio di inquadratura, far finta di vivere insomma.

*INVISIBILMENTE* si fonda su una trappola simile: ridere delle disgrazie altrui in quanto testimoni di un qui e ora evidentemente artificiale, per scoprire però di essere inclusi nel sistema, essere determinati da uno spettacolo il cui scopo principale è quello di prevedere le reazioni del pubblico e di palesarle a grandi lettere su uno schermo apparentemente onnisciente.

*Postilla* tenta invece di costruire una cornice estremamente solida e la richiesta fatta allo spettatore è molto alta (c'è quindi chi non accetta i termini del gioco e rifiuta l'ingresso): vendere la propria anima al Diavolo in cambio della visione di uno spettacolo. Come autori, non siamo in grado di ideare una performance equiparabile alla generosa scelta di chi accetta e firma; niente può eguagliare la buona volontà dello spettatore determinato a tutto

pur di assistere all'evento, quindi la scelta stessa diventa lo spettacolo e il tour infernale si conclude con la rappresentazione dell'atto di firmare questo maledetto patto. Il contratto scenico, la cornice più ingombrante che ci sia, diviene la scena madre dello spettacolo.

*L'UOMO DELLA SABBIA* mira invece a mutare e smontare continuamente l'inquadratura, come fa lo stesso Hoffmann del resto, traducendo in linguaggio scenico il gioco che l'autore tedesco propone in tutte le sue opere, il gioco cioè con i propri strumenti, quelli della scrittura. L'esempio del viziato riportato prima è farina del suo sacco, non del mio; è lui che apostrofa repentinamente il "benevolo lettore" sbalzandolo fuori dalla narrazione in cui era immerso. Non è Brecht, che nega l'accesso, che non sospende l'incredulità; Hoffmann ti fa entrare e uscire continuamente dall'opera e alla fine, inevitabilmente, il lettore sovrappone i piani e disorientato accetta la confusione tra mondo interno e mondo esterno. Principio Serapiontico lo chiamava Hoffmann, Magritte invece lo battezza La condizione umana.

Termino con *PERDERE LA FACCIA* per cercare di chiudere il cerchio sulla questione inerente al nostro lavoro che più mi sta a cuore, e che abbiamo tentato di approfondire maggiormente: gli scarti contestuali e il ruolo dello spettatore. Questa ricerca pone un

grosso ostacolo al nostro lavoro: la cornice di partenza è sempre la stessa, il Teatro. L'ospite entra in sala e non può far altro che fruire dell'opera, l'inquadratura è sempre la medesima, sia essa fisicamente costituita dagli stucchi di un arcoscenico barocco, sia dal metallo impolverato di un locale underground. Qui, ogni volta, sta per avere luogo una rappresentazione dichiarata.

La scommessa, vinta per pochi secondi soltanto, consiste nel partire da un'altra situazione – evitando la deriva situazionista possibilmente – e dare un'altra prospettiva alla prima inquadratura. Lasciar scorrere la prima scena (l'unica scena, in qualche modo) come se teatro non fosse. Per fare questo, abbiamo forzato la rappresentazione in modo tale da farla diventare un inganno. La finzione teatrale diviene manipolazione mediatica. In altre parole, si è reso necessario fornire informazioni false al pubblico. Qui si ritorna al punto di partenza del presente scritto; la mistificazione chiude il cerchio del controllo e del condizionamento, è la punta dell'iceberg che fa leva sulla limitazione cognitiva intrinseca all'uomo e sull'assegnazione forzata di un ruolo, di un'identità.

Con un modestissimo tributo alla Morante e al coraggiosissimo glottologo Gabriele Costa, concludo chiedendomi se Epimenide, a differenza di noialtri, rinchiuso con pochi intimi nell'oscurità di una grotta, non cercasse di svelare il mistero più misterioso di tutti i misteri misteriosissimi, incitando:

*“Dentro e fuori, ragazzi, tutto qui. Io non sono singolare, io sono più ruoli che possono esistere contemporaneamente. Forza, provate a inquadrare il mondo da tutte le prospettive possibili in un colpo solo, forza. Pitagora, calmati, perché gridi tanto!? Quel problemino di geometria, in sostanza e verità, non è nient’altro che un gioco!”.*

Gli autori, come artisti, marcano i propri limiti, di tempo, di spazio, di denaro. Denunciano le difficoltà, le impossibilità, le sottrazioni proprie e dei sistemi in cui le loro creazioni si realizzano. Connettono l'interno e l'esterno, lo sguardo da vicino e da lontano alla ricerca costante di chi li guarderà. Coinvolgono nella propria vicenda creativa le esistenze a margine, evocando un tempo arcaico, mistico, tragico. Giocano con grandezze diverse, ricercando l'enormità del sentire umano nel teatro che si fa minimo, banalmente compilativo, luogo di memorie, ricordi, oggetti di affezione. Resistono alle logiche del sarcasmo, del cinismo del nostro tempo per restituire tempo per sé stessi e per lo spettatore, restituirgli libertà, distrarlo dalla quotidianità e riempire quel luogo pubblico – che è il teatro – di tracce intime, farne un luogo privato, molti luoghi privati. Si muovono nei labirinti personali, creando mappe da fonti, autori, dalla vita e man mano da fatti banali, fluenti e sparpagliati, di cui tessono la trama. Ciò che fanno su di sé si traduce in invito, in prospettiva per chi vedrà il lavoro. *Tonificano la vigilanza critica.*

un progetto di Triangolo scaleno teatro  
[www.triangoloscalenoteatro.it](http://www.triangoloscalenoteatro.it)  
in collaborazione con NucleoArt-zine  
[www.nucleoartzine.com](http://www.nucleoartzine.com)

a cura di Roberta Nicolai e Ludovica Marinucci  
progetto grafico Valeria Loprieno  
immagine di copertina Enea Tomei

installazioni contributi  
danza TDV8  
poesia incontri  
video autori  
teatro festival  
artisti musica  
performance