



TEATRO AKROPOLIS
Testimonianze ricerca azioni
volume quarto
A cura di Clemente Tafuri e David Beronio

Sul lavoro del Teatro delle Moire

È difficile parlare del proprio lavoro perché spesso le parole tradiscono il senso profondo delle cose e imbrigliano qualcosa che è non è fisso ma in movimento. Però è anche uno sforzo che val la pena di fare, perché ci costringe a ripensare e a tentare di nominare il proprio percorso. Il mestiere di teatrante (se di mestiere si tratta), per come ci è capitato di avvicinarlo e attraversarlo, non si trova in un altro piano rispetto alla vita e proprio per questo è soggetto a continue trasformazioni. Se ci riferiamo alle esperienze delle avanguardie degli anni del Living Theatre e alla frase di Julian Beck: «Non si tratta più di *fingere* la vita ma di *esserla* », fatte le debite differenze, ci rendiamo conto che quella lezione è ancora nuova e non è affatto scontata. Per quanto ci riguarda, se pensiamo a questa eredità, ne troviamo eco nel nostro mettere in discussione la questione della rappresentazione e dell'interpretazione e nella ricerca costante di spazi di libertà. L'atteggiamento che viene prima e sta alla base di qualsiasi tentativo di creazione è cercare di difenderci dalla continua offensiva di un sistema politico e teatrale che non ha nulla a che vedere con la cosa artistica, e che anche quando si pone a sostegno di qualche progetto, lo fa nei modi e nei tempi che tendono, forse inevitabilmente, a limitare la libertà espressiva. Ma è dentro questa realtà che siamo immersi e proviamo quindi a inserirci dentro le crepe che ogni sistema ha, provando a sfruttarne le debolezze, per poter preservare la nostra facoltà di pensare, di operare, di scegliere in modo autonomo.

Interessati a seguire le nostre ossessioni attraverso qualsiasi codice si riveli opportuno, ricercando anarchicamente diverse possibilità di comunicazione, nel

tempo abbiamo frequentato molte modalità ed esperienze di creazione e di rappresentazione, così che le nostre produzioni non si possono ricondurre ad alcuna categoria o definizione, se non inserirle in una dimensione di ricerca. Il nostro lavoro è stato sicuramente segnato dal nomadismo, dovuto alle precarie e non agevoli condizioni produttive, in cui ci siamo trovati ad operare per molti anni, che ci hanno però stimolato all'invenzione di forme spettacolari nuove, aperte, che potessero essere agite in contesti non teatrali e urbani, e proposte in formati differenti. Questa duttilità della forma e la moltiplicazione delle esperienze hanno permesso un'amplificazione della potenza della nostra presenza, della nostra capacità d'ascolto e di cogliere l'imprevisto.

Lavorare sulla scena, riflettere sull'estetica e sulla poetica implica, a nostro avviso, una riflessione sull'etica e quindi anche sulla politica. Per fare questo, ci serviamo soprattutto del corpo, inteso come punto nodale di lettura della cultura, delle convenzioni, nel suo significato sociale, politico e per la sua potenzialità eversiva. Convinti che il corpo sia l'elemento della scena che possa farsi migliore veicolo per una critica nei confronti del nostro tempo, attraverso il nostro lavoro, cerchiamo ribaltamenti e stratificazioni di sensi, sabotaggi dei cliché, cortocircuiti, interrogandoci sui meccanismi di rappresentazione, sui rapporti di potere e sul progetto sistematico di infantilizzazione e al tempo stesso di sessualizzazione della società.

Ci interessa riflettere su come i corpi e i comportamenti propinati e promossi dalla società dello spettacolo e dai media tutti, siano diventati strumento di controllo e di repressione delle libertà e delle identità personali. Ed ancora, su come i limiti che il corpo ci impone e ci manifesta e che rinviano alla fragilità e alla finitudine della vita, siano sempre più rimossi, per imporre un nuovo mito, quello della volontà disincarnata e onnipotente; l'illusione che attraverso la "domesticazione" del corpo ciascuno possa diventare ciò che vuole, controllando non solo l'aspetto fisico, ma anche le sensazioni, i desideri e le reazioni emotive. Ed è soprattutto attraverso i nostri due corpi che questo si realizza, due corpi la cui identità di genere si fa spesso ambigua: un corpo maschile comico, bambinesco, elegante, buffo e malinconico come un clown triste, e un corpo femminile eccessivo, segnato, infantile, ferito, crudele, ferocemente ironico. Tutti questi aggettivi sono quelli che abbiamo scoperto nel tempo o che il tempo e le esperienze hanno impresso sui nostri corpi, sono le nostre possibilità, quelle a cui ci appoggiamo, sono la forza della nostra presenza. I nostri due corpi si fanno dunque discorso.

L'eccesso, l'ironia, il tragi-comico, la deformazione, la maschera, intesa come caratterizzazione estrema della figura o come camouflage, e una certa crudeltà sono tutti segni rintracciabili nelle nostre produzioni, spesso attraversate da un sentimento di malinconia.

Nel nostro lungo peregrinare fuori dagli spazi deputati al teatro, in strada, in spazi non convenzionali, sentivamo la necessità di incarnare, di indossare delle maschere forti e immediatamente riconoscibili. Questo ha riguardato soprattutto il nostro lavoro relativo alle icone pop, dai personaggi dei cartoon di disneyana memoria alle star del cinema o della musica pop (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Michael Jackson), che per noi hanno un respiro tragico, veri e propri miti del contemporaneo. Nei contesti urbani si ha a che fare con un pubblico colto all'improvviso, non "teatrale", non abituato a frequentare gli spazi e i codici del teatro e, quindi, in un primo livello di relazione si realizza una sorta di reciproco riconoscimento e di empatia tra noi e gli spettatori, consentendoci una comunicazione immediata, attraverso la quale far passare dell'altro e lasciare al pubblico delle domande.

Il nostro lavoro su queste icone non intende nobilitare il pop, ma è la ricerca di una comunicazione differente e più ampia, attraverso delle proposte che, per quanto strutturate, abbiano dei margini di apertura all'imprevisto, restituendo la freschezza del gesto improvvisativo, e contemolino la messa a rischio del performer.

È un lavoro che si muove in una zona di confine, che ha bisogno di misura perché l'estrema popolarità delle figure, lo mettono a rischio di trasformarsi in una sorta di disneyworld o nell'ennesima imitazione della star. Col tempo abbiamo approfondito questa traiettoria di lavoro che ha avuto il suo culmine con la figura di Elvis Presley. Elvis è un'apparizione che fa toccare con mano il valore insostituibile del teatro nel creare una presenza e con la sua rapsodia di gesti misurati e centellinati fa emergere con chiarezza le diverse stratificazioni che compongono il mito.

Accanto a questo lavoro in maggior parte dedicato alla performance e all'urbano, grazie all'acquisizione di uno spazio dove poterci installare, abbiamo avviato da qualche anno un percorso di ricerca che è sfociato nella "Trilogia sull'infanzia", avvalendoci della complicità di altri attori e performer e dell'autore Renato Gabrielli, in qualità di dramaturg, che per la prima volta ha prestato la sua competenza ad un progetto che per lo più fa a meno di una drammaturgia scritta, privilegiando una scrittura scenica di corpi, azioni, immagini, suoni e luci. Fanno

parte di questa trilogia *Never Never Neverland* (2010), *It's always tea-time* (2011) e *PlayRoom* (2012).

Procedendo nel lavoro abbiamo sviluppato via via una sorta di “metodo”, per il quale potremmo parlare a grandi linee di fasi. Una prima fase di raccolta e lettura/visione dei materiali testuali e visivi e talvolta di ascolto di materiali sonori che ci interessa attraversare, lasciandoci la libertà di aprire ad altre visioni e letture per assonanza, per rimandi. Una seconda fase in cui stiliamo una serie di temi/istruzioni e domande personali da porre ai performer ai quali è richiesto di rispondere con un'improvvisazione. Una terza fase in cui i materiali d'improvvisazione, ripresi in video, sono riesaminati e analizzati. Una quarta fase in cui si comincia a scrivere la drammaturgia scenica. Una quinta fase in cui la si sperimenta, la si mette “alla prova”, con varie aperture a pochi spettatori. È chiaro che in questo tipo di procedimento i materiali letterari non si trasformano necessariamente in materia di scrittura per lo spettacolo, ma si depositano sulla nostra carne e nei nostri pensieri; sono qualcosa con cui entriamo in contatto e di cui siamo carichi quando affrontiamo il lavoro in sala.

Nella “trilogia sull'infanzia” non ci occupiamo di bambini, ma abbiamo cercato di accostarci in modi diversi al mondo o modo infantile e alle contraddizioni e ambiguità presenti nell'essere adulti. Per questi tre spettacoli abbiamo messo a punto un lavoro sull'improvvisazione che scaturisce da una serie di domande o temi che Attilio ed io prepariamo prima di entrare in sala, ma che col tempo possono anche essere suggeriti dall'esito delle improvvisazioni stesse. I temi e le domande non sono solo attinenti alla questione che ci interessa indagare, ma vanno anche in altre direzioni, alla ricerca della massima libertà espressiva, di un agio e di una qualità fisica che il performer deve trovare nel lavoro. Le domande hanno spesso carattere personale per cui viene richiesta una grande disponibilità e apertura. Tutto questo però, sia chiaro, non ha nulla a che vedere con lo psicodramma. Il livello del lavoro è tale per cui l'improvvisazione è già un'elaborazione, una trasfigurazione della risposta, insomma c'è una sorta di oggettivazione di quella che è l'esperienza personale. A questo proposito abbiamo trovato interessante anche adottare, a volte, quella che abbiamo definito la “restituzione” e cioè far provare a ripetere a tutti gli attori l'azione scaturita dall'improvvisazione di uno di noi, che è anche un tentativo per allontanarsi dalle prospettive necessariamente ristrette dell'ego.

Domandandoci cosa significhi per noi lo stare in scena e che tipo di presenza cerchiamo, il tentativo è quello di indagare una verità dell'esserci, una presenza "essenziale", un attore che si affranchi dall'interpretazione e dalla rappresentazione e che comunichi a partire da quello che è e che, pur assumendosi eventuali "personaggi" o meglio dire "figure", dialoghi con essi in uno scambio, alla ricerca di una sostanza corporea che si incarni nell'altro in un continuo travaso di informazioni e umanità. Un corpo scenico senza certezze, spaesato, impotente, anche fallimentare, che lascia aperta quella zona dove forse può incontrare davvero lo sguardo dello spettatore.

Crediamo che il problema della rappresentazione abbia a che fare con il posto del contemporaneo nella società, con il rapporto conflittuale con la tradizione, con il senso della ricerca nell'arte e con il ruolo delle politiche culturali. Questo porta con sé anche un discorso sulla comunicazione e la fruizione e apre domande sul rapporto con il pubblico, al quale si cerca spesso di offrire un filo narrativo che agevoli la comprensione dell'opera, generando un meccanismo che, in un certo senso, nega in partenza ogni possibilità di godere del progetto artistico.

Quello che possiamo senz'altro dire come risultanza dei nostri ultimi lavori e esperienze, è che non inseguiamo un teatro di rappresentazione, ma piuttosto un teatro di *ri-creazione* e di *sottrazione*. Il nostro tentativo è la ricerca di un linguaggio personale e il suo confronto con la scena, sperimentando modi per realizzare una comunicazione con lo spettatore, che passi attraverso ovviamente il corpo e i sensi, ma per vie misteriose e non necessariamente legate ad una comprensione razionale.

In questi ultimi anni abbiamo portato più a fondo la nostra ricerca sull'uso di oggetti ed abiti, che sono perlopiù di recupero, usati, scartati a cui noi diamo nuova dignità e vita. Il precipitare nella scena di oggetti appartenuti al nostro passato, alle nostre famiglie, agli amici e ai performer che collaborano con noi, porta con sé inevitabilmente un dato di memoria, la ricerca di un possibile ricongiungimento tra passato e presente, non per una sorta di nostalgia ma perché solo guardando a ciò che è stato, è possibile capire ciò che è.

Nella "trilogia" si rintraccia quindi un filo rosso non solo dovuto alle tematiche, seppur affrontate in modi e coloriture differenti, ma anche in questo gusto per l'invenzione a partire da poche e apparentemente povere cose. È da qui infatti che siamo partiti per la costruzione di *Never Never Neverland*, dove la scena si presenta come un'isola piena di abiti e oggetti con i quali gli attori attivano un

gioco di continui travestimenti. In *It's always tea-time* gli oggetti sono al servizio di una tavola continuamente apparecchiata e sparecchiata dove si consuma un rituale visionario e in *PlayRoom*, troviamo degli oggetti provenienti da un passato indefinito, si prestano alla rielaborazione di frammenti di memoria. I tre lavori sono, inoltre, vagamente ispirati a romanzi per l'infanzia e rispettivamente alla pièce teatrale di James Mathew Barrie, *Peter Pan* e ai romanzi *Le Avventure di Alice Nel Paese Delle Meraviglie* di Lewis Carroll e *Il Signore delle mosche* di William Golding e in tutti vi è quasi la totale assenza di parola oppure, come capita in *Never Never Neverland* o in *PlayRoom* i testi e le canzoni sono tutti rigorosamente in playback.

In questo lungo e intenso percorso c'è stato un avvicinamento o forse una discesa verso una qualità via via più drammatica che è culminata nell'ultimo dei lavori *PlayRoom*, che abbiamo il piacere di portare a Genova, per il quale ci siamo immersi in una zona oscura, dove la questione non è tanto mostrare la crudeltà infantile o degli adulti, ma dove piuttosto quella stessa crudeltà è messa alla prova.

Con *PlayRoom* abbiamo proseguito la ricerca sul suono e sul playback utilizzando una banda sonora costituita perlopiù da dialoghi in lingua originale di alcuni film, con cui gli attori interagiscono a volte facendo proprie le parole, a volte reagendo ad esse. Il suono è il quarto attore, presenza altrettanto importante e strettamente connessa all'umore e alla temperatura di quanto accade in scena.

Una delle questioni fondamentali che ci siamo posti realizzando questo lavoro era capire in che modo tre adulti potessero trovare una qualità per cui a tratti riuscissero ad apparire come dei bambini, senza ovviamente recitare dei bambini. Un giorno ci siamo accorti che questa qualità cominciava ad emergere, ma senza cercarla in modo programmatico, solo grazie al continuo lavoro anche in direzioni apparentemente distanti. Alla fine non è mai questione di ispirazione ma solo di lavoro, di accettazione di piccole sconfitte e di pazienza.

Alessandra De Santis
per Teatro delle Moire