



Devastación II, 2015 ©Soledad Córdoba

Essere (o non essere) attore oggi

di Benedetta Rizzi

L'attore sembra oggi diventare la cellula che nutre di realtà la finzione dell'organismo teatrale, nel confine sempre più labile tra interprete e personaggio.

Gli spettacoli Amleto+Hamletmachine di Roberto Latini, Pinocchio di Antonio Latella e Bestie di scena di Emma Dante riflettono in modo esemplare questo cambiamento.

Oggi sembra difficile dare una definizione univoca dell'attore all'interno della scena: è una figura che si è trasformata e sta evolvendo, e che non si riduce più a un mero interprete, ma si trova a essere inserito nella scena come uomo, e forse è proprio da qui che nasce la difficoltà di definirne l'identità. *Amleto+Hamletmachine* di Roberto Latini, *Pinocchio* di Antonio Latella e *Bestie di scena* di Emma Dante, per quanto differenti nel genere e nell'argomento, offrono una riflessione sulle caratteristiche del performer.

L'attore oggi diventa soggetto della scena: la richiesta registica spesso è di essere presenti sul palco in modo totale, con corpo e mente. Il bravo attore fa suo il messaggio del personaggio che interpreta, assorbe e si lascia assorbire completamente da ciò che accade in scena. Per questo, affinché il lavoro risulti efficace, deve crearsi una stretta relazione tra spazio interiore e spazio scenico, e il 'sé' può diventare un nutrimento per il personaggio.

L'atto creativo dunque non si consuma con la messa in scena, ma vi è una continua ricerca anche al di fuori, in un percorso individuale alla ricerca della verità. Lo sforzo non è solo mentale e psicologico, ma spesso è richiesto un importante lavoro fisico, come è evidente in *Bestie di scena* di Emma Dante dove la performance inizia ancor prima della messa in scena, in un tempo passato e sospeso, con un *training*. Anche gli attori del *Pinocchio* di Latella sono sottoposti a un importante sforzo fisico durante tutto lo svolgimento dello spettacolo: per lo spettatore diventa difficile capire quanto lo sforzo sia legato al personaggio e quanto invece all'interprete in prima persona, allo stesso tempo vittima e carnefice, complice dell'evoluzione della scena.

Nel suo *Pinocchio* Latella inserisce una digressione sul ruolo dell'attore: "quanto e in che modo si deve indossare la pelle del personaggio?" La trasformazione della scena va di pari passo con la trasformazione dell'attore; tutto diventa drammaturgia e l'attore è un tuttofare sul palco che crea il suono, la musica, oggetti, luci e atmosfere differenti davanti agli occhi dello spettatore. Anche in *Amleto+Hamletmachine* di Latini è tutto palesato: il prodotto è anche il meccanismo di produzione stesso.

L'attore è quindi colui che interpreta, rielabora, riflette, crea, agisce e reagisce. Il confine tra personaggio e interprete diventa così sottilissimo e la questione sembra toccare i limiti dell'umano. Quanto l'uomo è disposto a farsi coinvolgere, a rischiare e mettersi in gioco, nella vita professionale e in quella personale?

EDITORIALE

CELLULE DI REALTÀ. L'ATTORE SMASCHERATO

Qual è l'identità dell'attore contemporaneo? Quale il suo ruolo nella messinscena? Pur nella diversità di spettacoli e di generi teatrali, è possibile individuare una comune linea di tendenza? Al centro del secondo numero di DOC è la figura dell'attore. Abbiamo preso in esame alcuni degli spettacoli più discussi della stagione milanese (*Pinocchio* di Antonio Latella e *Bestie di scena* di Emma Dante), passando per due speculari banchi di prova da *one man show* con il classico (*Amleto + Hamletmachine* di Roberto Latini e *Amleto FX* di Vico Quarto Mazzini), fino a interrogarci sul ruolo del performer nei linguaggi del corpo (con *Attend, Attend, Attend* di Jan Fabre e la vetrina sulla danza proposta dalla Sala Fontana). Ne è emerso un quadro variegato in cui tuttavia si riconosce un *fil rouge*: l'attore non è più semplice interprete che veste i panni di un personaggio, ma è egli stesso protagonista, in quanto persona, dell'azione teatrale. Il confine tra persona e attore, d'altra parte, è da sempre sfuggente, come mostra la sua origine etimologica (il termine latino *persona* significa infatti "maschera, personaggio"). Sulle scene di oggi è in atto un progressivo smascheramento dell'attore che porta elementi di realtà all'interno della finzione. Un tratto comune agli spettacoli presi in esame, ma che sembra plasmare profondamente il contemporaneo.



Pinocchio di Antonio Latella

Le sabbie mobili di Pinocchio

di Stefano De Luca

Siamo al Piccolo Teatro Strehler di Milano, in scena per la regia di Antonio Latella una delle favole più conosciute degli ultimi cento anni, *Pinocchio*, di Carlo Lorenzini, in arte Collodi. Sul palco il tavolo da lavoro su cui nascerà il burattino, una vecchia macchina del tuono e soprattutto un gigantesco tronco mobile, a simboleggiare il celebre naso di legno o forse (si scoprirà in corso d'opera) qualcosa di più inerente alla sfera dell'eros. La scenografia può dunque sembrare cruda, essenziale nella sua concretezza, ma l'incessante cadere, come neve, di piccoli trucioli di legno dona un volto fiabesco, eccezionale nella sua dolcezza, all'interpretazione di Latella. Ed è forse proprio l'equilibrio tra favola e realtà il centro della sua messa in scena: Antonio Latella ci mostra un Pinocchio con addosso il legnoso fardello – il ceppo che si rivelerà poi essere nient'altro che il suo alter ego, Lucignolo – di essere un “bambino-burattino” euforico e affamato. Il naso di Pinocchio infatti, più che per le bugie, si allunga e si accorcia per la fame, per l'insoddisfazione, per la costante ricerca di accettazione da parte degli adulti. Il viaggio di Pinocchio avviene su diversi piani simbolicamente connotati ed è caratterizzato dall'incontro con differenti personaggi, più o meno vicini all'originale di Collodi: da Mangiafuoco ai personaggi della Commedia dell'arte, dal Grillo parlante alla Fata Turchina, rappresentante di una maternità ambigua, con riflessi cupi, persino mortiferi. E ancora: il Gatto e la Volpe, il Paese dei Balocchi con musiche martellanti e la trasformazione di Pinocchio in asino, umiliato psicologicamente e sessualmente. Insomma: un turbinio di simboli e personaggi, di parole destrutturate (“ma-ma..ma..mamma!” esclama a più riprese Pinocchio), e loop verbali (il Grillo che scandisce i km) fino all'assordante suono prodotto dalla lastra metallica della macchina del tuono. Elementi molteplici e sovrabbondanti che appesantiscono (come il ceppo Pinocchio si porta appresso) la già lunga durata della rappresentazione: difficile uscire dal teatro senza pensare di essersi persi qualcosa, un po' insoddisfatti e frastornati, quasi accusati nella nostra impotenza, dal quel tronco che, nel finale, penetra il sipario e sfonda la quarta parete, puntando minaccioso sulla platea.

SGUARDI #1 PINOCCHIO | di Antonio Latella

Una favola per dire addio alle favole

di Arianna Guaglione

Fare un figlio non vuol dire amarlo, rivela Geppetto a Pinocchio. Una scena di crudo realismo, quasi cinematografica conclude la sconvolgente riscrittura del regista Antonio Latella del famoso romanzo collodiano, in scena al Piccolo Teatro di Milano. Geppetto, serio, seduto a un tavolo, sta mangiando. Pinocchio entra in scena. È vestito di tutto punto. Non è più un burattino, ormai è un adulto e deve affrontare la realtà: suo padre non l'ha mai voluto, né gli ha mai voluto bene. Un Pinocchio “tutt'altro che per bambini”, recitano le note di regia. Il merito di Latella è proprio quello di aver scovato il lato più vero della favola, presentandone gli aspetti più profondi e contraddittori, che fanno parte della nostra quotidianità. La storia di Pinocchio è infatti quella di ognuno di noi: è il racconto di come si cresce e si diventa adulti, abbandonando ogni fantasia infantile per guardare in faccia la realtà così com'è. Al contrario, all'inizio dello spettacolo, tutto è magico e fantastico: Pinocchio ‘nasce’ sul tavolo di Geppetto in un'esplosione festosa di trucioli. Fin dall'apertura della pièce emerge il delicato e complesso lavoro degli attori. Ognuno di loro non è un semplice esecutore: attraverso l'esplorazione delle possibilità del corpo e della voce, ogni attore crea con maestria un proprio, irripetibile personaggio. Christian La Rosa dà vita a un Pinocchio esuberante, iperattivo che grazie all'energia esplosiva dell'infanzia trasforma tutte le storture della vita in giochi e capovolte. Balbetta, come un bambino che impara a parlare, usa un linguaggio fatto più di suoni che di parole e sembra incapace di trattenere la sua energia. La storia di Pinocchio è quella di un viaggio iniziatico verso la vita, attraverso il dolore e la morte: il burattino si trova ben presto a fare i conti con la fame insaziabile, con la solitudine, con i sensi di colpa. Così la vicenda precipita fino al momento decisivo della sua impiccagione. Tutto cambia, le luci diventano fredde. Siamo nell'oltretomba simboleggiato dai grandi e maestosi uccelli impagliati. L'esperienza della morte della fata Turchina cancella definitivamente il lato infantile di Pinocchio. E infine, tutta la fantasia della prima parte è risucchiata dal buco nero della scena finale, geniale intuizione del regista napoletano. La cruda realtà prende il sopravvento sulla favola. Prima o poi, come Pinocchio, si diventa grandi, si abbandonano i giochi infantili con cui i bambini si nascondono la verità per costruirsi una migliore: anche noi spettatori siamo chiamati a tavola, seduti composti e vestiti da adulti, a guardare in faccia la realtà.

SGUARDI #2 PINOCCHIO | di Antonio Latella

Nel girone della Dante, tra Michelangelo e Schiele

di Alessandra Pasina

Al Piccolo Teatro Strehler il pubblico viene accolto da un cerchio di saltellanti attori: quattordici individui (sette uomini e sette donne) che con la loro perfetta sincronia militare e con i loro movimenti, quasi a esplorare lo spazio scenico, attirano da subito l'attenzione degli spettatori. Il legame che i performer creano tra scena e sala è fortissimo e sottolineato dalla luce, che illumina indistintamente palco e platea. Stessi movimenti, uguale ripetizione, un solo respiro. Il gioco collettivo viene interrotto dalla prima temeraria “bestia di scena” che ha il coraggio di affacciarsi sulla ribalta iniziando a spogliarsi, forse accaldata dagli esercizi, le camminate e i movimenti appena conclusi. Corsa dopo corsa il gruppo si scioglie e si ricompone, fino a lasciare libero il centro del palco e

allinearsi piano piano nell'angusto proscenio. Qui i corpi si placano e la nudità arriva pacata e leggera, quasi timida. Non un ginocchio, una mano o uno sguardo simile all'altro. Imbarazzati i performer si coprono i genitali: i corpi diversi sono accomunati dagli stessi gesti. La calma apparente viene rotta da uno dei primi meravigliosi elementi di disturbo, rumori o oggetti che verranno ‘lanciati’ in scena durante tutto lo spettacolo: una piccola tanica d'acqua legata a una catena diventa pretesto per fare del gruppo una comunità, che solidale si copre vicendevolmente le ‘vergogne’ durante la bevuta.

Uno a uno gli attori tornano sul proscenio e ogni volta che un oggetto miracolosamente spunta dalle quinte è un affannoso andirivieni, alla ricerca di qualcosa di invisibile oltre

la scena. Questi numerosi stimoli a cui vengono sottoposti i ‘primitivi’ interpreti diventano, grazie all'uso e all'interpretazione che ne fanno gli attori stessi, richiami a temi sociali del tutto attuali: convenzioni e costrizioni, canoni e istinto animale (ormai represso e quasi sparito), estetismo ed erotismo. Ed è proprio uno di questi argomenti a regalare una delle immagini più affascinanti dello spettacolo. Dopo lo scoppio di alcuni petardi il tema della paura emerge prepotentemente: davanti ai nostri occhi si apre un affascinantissimo e ipnotico inferno michelangiolesco, dove a governare è il chiaroscuro dei corpi colpiti dalla luce.

Con questa immagine ancora negli occhi ritorniamo a indagare la scena che si trasforma nuovamente: questa volta corde tremolanti calano dall'al-

to alcune scope e la scena intera sembra quasi un richiamo alla pittura di Schiele, un'animazione del suo *Nudo femminile* del 1910. Ma non è questa l'ultima delle suggestioni che la Dante ha pensato per le sue *Bestie di scena*. Dopo aver indossato tutte le maschere richieste dalla regista, i performer, sul finale, rimangono nudi sul proscenio. Qualcosa è cambiato in loro: non hanno più paura di mostrarsi, hanno imparato, anche senza difese, a fronteggiare il pubblico, che, a sua volta, si riflette in loro. Crolla il personaggio, crolla la finzione. Le cannonate di vestiti che invadono la scena non li smuovono di un passo, sicuri di non volersi più coprire per abbandonarsi alla verità.

BESTIE DI SCENA | di Emma Dante

Personaggi in cerca d'attore

di Elena Perota

Explois di virtuosismi tecnici, finte riscritture o recitazioni vuote e didascaliche. Talvolta a teatro si ha la sensazione di essere inondati da una serie indefinita di stimoli (senza tuttavia riuscire a tornare a galla), o al contrario non riceverne alcuno. Non accade lo stesso quando si ha la fortuna di essere spettatori di personalità come Roberto Latini e Gabriele Paolocà (Vico Quarto Mazzini), in scena al Teatro Litta e al Teatro Sala Fontana di Milano con due innovative riscritture dell'*Amleto*. Entrambi, soli sul palcoscenico, interpretano il Principe di Danimarca e allo stesso tempo gli altri personaggi della tragedia shakespeariana: Claudio, Ofelia, Gertrude, Orazio, Bernardo. La forza travolgente del mondo interiore dei due interpreti e la loro onestà performativa è tale da arrivare fino allo spettatore dell'ultima fila senza filtri, e riuscire a coinvolgerlo per tutta la durata della narrazione senza perdere la sua attenzione nemmeno a luci accese, dopo gli applausi. Anche il contributo registico è notevole: entrambe le riscritture sono colme di citazioni, anche se utilizzate in modo differente. Mentre la versione di Latini rimanda ai grandi colossi del teatro avanguardista, e per questo, forse, non è facilmente comprensibile da tutti, la versione di Paolocà attinge a un repertorio più pop in cui si racchiude la sua forza comunicativa. Come si evince dal titolo, *Amleto FX* (Fox estended) si serve dell'opera shakespeariana per inscenare un dramma estremamente attuale; è la società liquida di Bauman, in cui regnano l'individualismo e la solitudine; è la realtà consumistica fatta di relazioni deboli, veicolate sempre di più dai social media e dai rapporti economici; è la crisi dei valori, della famiglia tradizionale, disintegrata dai tradimenti e dalla superficialità. Tra sketch comici, intermezzi musicali e videochiamate a Ofelia su Skype, allo spettatore è inviato un chiaro e oneroso messaggio sociale che non può essere ignorato, ma che non incrina il piacere della fruizione perché mascherato da un sottile velo di ironia.

AMLETO+DIE FORTINBRASMASCHINE | di Roberto Latini
AMLETO FX | di Gabriele Paolocà - Vico Quarto Mazzini

Charron, sono tuo padre

di Giada Vailati

Una spessa coltre di fumo inonda la platea del CRT Teatro dell'Arte di Milano. *Attends, Attends, Attends...* (*Pour Mon Père*) sta per iniziare. Le nuvole bianche si muovono creando figure che nascono e muoiono fluttuando nell'aria e portando gli spettatori in un mondo altro, lontano e lisergico. Alta è l'aspettativa di fronte a uno spettacolo creato per un solo performer dal tanto discusso Jan Fabre, l'artista che ha sconvolto i teatri di tutto il mondo con la regia di *Mount Olympus* (e non solo): durata 24 ore, in scena 27 interpreti. Una grande responsabilità pesa sulle spalle di Cédric Charron, storico danzatore della Troubleyn: i movimenti che sembrano spesso gratuiti e la mancanza di incisività nei testi lasciano il performer nelle sole mani della propria forza scenica e interpretativa. In gioco c'è un tema delicato, ovvero il viaggio finale di un padre traghettato dallo Charron-Caronte verso il mondo dei defunti. Il figlio non è pronto a lasciarlo andare, lo vede di spalle e gli paga le diverse fermate con monete d'argento. Il percorso si svolge con la stessa sequenza di azioni: movimenti danzati durante il tragitto, monologo al microfono appena raggiunta la fermata, offerta al padre dell'obolo per "cantare il suo desiderio" successivo. Peccato che questa ripetizione, invece di far scattare emozioni, si riduca a un pacchetto di immagini prive di forza. Allo stesso modo i testi, anche quando recitati con urla ad effetto, rivelano la loro debolezza contenutistica. Nella danza ritroviamo svariati cliché dell'immaginario di Fabre: il performer si trasforma in felino, in un viandante stanco supportato solo dal proprio bastone, in un essere umano che adempie ai propri bisogni sessuali (come poteva mancare d'altronde?), in un figlio che parla desolato a un padre sempre più evanescente. Unica scossa sorprendente arriva nel momento in cui la drammaturgia sbatte in faccia al pubblico che il tanto compianto padre non è altri che Fabre stesso, dio dell'interprete che ha creato a propria immagine e somiglianza. Il senso di vuoto permane tuttavia fino alla fine, quando il fumo si dissolve - insieme allo spettacolo - così come è comparso, mentre Charron con un brillante trucco fonetico finale esplica il proprio (ovvio) ruolo di Caronte. Forse che questo rifugio di Jan Fabre in una pièce tanto moderata riveli un sentore di estenuazione nel mettere alla prova le capacità cognitive e di sopportazione del proprio pubblico?

ATTENDS, ATTENDS, ATTENDS... (POUR MON PERE) | di Jan Fabre | con Cédric Charron

Roberto Latini, uno nessuno e centomila

di Alice Cheophe Turati

Al centro della scena il performer e un'armatura seduta su una sedia a rotelle conversano, quasi fossero due anziani in un salotto, della vita e della morte che essi stessi incarnano. Così si conclude *Amleto+Die Fortinbrasmaschine* di Roberto Latini, in scena al Teatro Litta di Milano. Riscrittura di una riscrittura, il testo è liberamente ispirato a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller, opera a sua volta influenzata dall'*Amleto* di Shakespeare. Latini sul palco è "pirandellianamente" uno, nessuno e centomila, passando da un ruolo all'altro quasi senza che lo spettatore se ne accorga. È Amleto, Ofelia, re Claudio ma contemporaneamente è anche Roberto che, con l'utilizzo della terza persona singolare, non recita una parte ma porta il proprio pensiero e la propria esperienza nella creazione del personaggio.

Lo spettacolo è ricco di citazioni dei grandi registi avanguardisti che frastornano ed esaltano gli spettatori: dagli elementi estrani del teatro politico di Brecht alla crudeltà di Artaud per finire con le marionette di Kantor. Un fortissimo flusso energetico creato dall'attore che agisce con estrema vitalità sulla scena, coinvolge imprescindibilmente il pubblico nell'azione, come se fosse un rituale a cui tutti partecipano attivamente. Tuttavia le ricerche scelte drammaturgiche rendono lo spettacolo di difficile comprensione se non si è a conoscenza delle opere alle quali il regista fa riferimento. Ogni elemento che si presenta sulla scena è indipendente e ha una storia da raccontare, come la "spada di Damocle" che pende, non soltanto metaforicamente, sopra la testa dei personaggi al centro della scena o il candido abito

che il performer, sospeso su una piattaforma aerea, stringe - è Ofelia o forse il suo spirito che, esposto all'aria emessa da un grosso ventilatore, svola fino a poi cadere nel silenzio. Così è continua la fatale alternanza di vita e morte, essere e non essere, l'uno vincolato all'altro. Ecco che il defunto Amleto fa il suo ingresso rappresentato da un altoparlante col quale l'autore dialoga cercando un approccio anche fisico. Latini si sposta da un microfono all'altro come in un continuo divenire e la sua stessa voce, calda e graffiata viene amplificata, distorta e alterata. Il testo perde di significato per lasciare spazio al suono che prende corpo davanti agli spettatori.

AMLETO+DIE FORTINBRASMASCHINE | di Roberto Latini



Emergenze: crescere artisti sulla scena di oggi

Intervista a Virginia Spallarossa - Déjà Donn 

di Silvia Nigretti

Come   nata l'idea di intraprendere un percorso artistico per D j  Donn ?

Il punto di partenza   stata un'esigenza, un bisogno profondo di far parlare il corpo dando vita e forma a tutto ci  che non trovava altre modalit  di espressione. Non   stata quindi una scelta razionale: ho da sempre saputo qual era il mio desiderio e la mia proiezione sulla mia vita futura. Non ho mai avuto dubbi.

Quali sono stati i tuoi studi accademici? Come   stato, dopo gli studi, affrontare il mondo lavorativo?

Fin dall'inizio i miei genitori hanno creduto nel mio progetto di vita e mi hanno dato la possibilit  di realizzare il mio percorso formativo professionale, prima alla scuola del Teatro alla Scala e successivamente a l'Académie de danse Princesses Gr ce a Montecarlo. Tutto ci  che   venuto dopo lo devo a questo, alla mia caparbit  e alla volont  di continuare ad andare avanti anche lottando contro le mille difficolt  che questo lavoro porta con s . Solo adesso posso dire di avere sudato e di essermi guadagnata tutto ci  che ho realizzato. Essere un danzatore professionista oggi non   facile, soprattutto in un paese che fatica a comprendere che questo sia un lavoro; non lo   stato neanche per me vent'anni fa, ma vedendo ci  che succede oggi, credo che oltre alle difficolt  evidenti a tutti, la situazione sia pi  grave anche per la perdita di molti punti di riferimento.

Come prendono vita i progetti? In che luoghi create gli spettacoli?

D j  Donn , la mia compagnia, ha una storia di vent'anni;   nata a Praga e si   trasferita successivamente in Italia. I progetti che scrivo cercano di intrecciare il nostro passato, ancora presente, con un presente che sar  futuro. Questa scelta nasce dall'idea di creare sempre uno scambio diretto, profondo e fondamentale tra i danzatori storici della compagnia e i ragazzi pi  giovani; questa osmosi permette a tutti di crescere, rigenerare e proiettare in modo potente il lavoro e la nuova identit  di D j  Donn . In questo momento la nostra sede operativa   lo Spazio MIL a Sesto San Giovanni (Milano); in altri luoghi, soprattutto teatri, arriviamo poi a finalizzare i lavori, per l'allestimento e il debutto.

Quale consiglio vuoi dare alle nuove generazioni di artisti?

Il momento in cui si esce da un'accademia   quello giusto per mettere tutto in discussione, per perdere le certezze e quindi studiare pi  di prima. Il consiglio che quindi potrei dare a un giovane artista   quello di non percorrere mai la strada pi  facile e veloce, perch  sar  solo pi  corta e senza uscita.

Intervista a Michele Altamura - Vico Quarto Mazzini

di Alessia Smorta

Com'  nata l'idea di intraprendere un percorso artistico per Vico Quarto Mazzini?

Il teatro   fatto di incontri tra esseri umani. All'inizio c'  stato quello tra me e Gabriele Paoloc , e poi i mille altri avvenuti in questi anni. Incontri artistici e personali. Abbiamo scelto di vivere 'alla provincia dell'Impero' per proteggere un processo di ricerca, limitare al massimo le difficolt  contingenti che una compagnia deve affrontare e concentrarci totalmente sulla creazione.

Qual   stato il vostro percorso accademico? Come   stato, dopo gli studi, affrontare il mondo lavorativo?

Io e Gabriele abbiamo studiato presso l'accademia di Udine e qui abbiamo avuto la possibilit  di utilizzare, nelle ore extracurricolari, spazi per prove e ricerche personali. Non si trattava solo di recitare, ma di organizzare una messa in scena occupandoci di tutti i suoi aspetti, dalla regia alle luci. Cos  abbiamo imparato ad arrangiarci. Questo per noi   stato fondamentale. Piano piano abbiamo capito cosa significasse portare avanti una contabilit , trovare date, scrivere il progetto per un bando, organizzare gli spostamenti.

Come prendono vita i vostri progetti? In che luoghi create gli spettacoli?

Vico Quarto Mazzini nasce nel 2010 con l'obiettivo di indagare i linguaggi del contemporaneo concentrandoci sul ruolo dell'attore, proprio come accade in *Amleto FX*. Non abbiamo una vera e propria casa teatrale, ne abbiamo tante. Al Kismet a Bari, a La Spezia con la Compagnia degli Scarti e molte altre case temporanee che si incontrano durante le *tournee*.

Siamo abituati a viaggiare leggeri: le compagnie della nostra generazione spesso non hanno possibilit  di mettere radici.

Quale consiglio vuoi dare alle nuove generazioni di artisti?

Trovo che sia fondamentale "re-stare umani" anche nelle difficolt , perch  solo cos  si costruiscono collaborazioni durature. Bisogna avere la consapevolezza, specialmente quando si   tentati di mollare tutto, che la rinuncia non   la strada giusta: perch  le scelte artistiche molto spesso corrispondono a scelte di vita e a investimenti emotivi personali. E sono queste le ultime cose a cui bisogna rinunciare.

Danzare mondi interiori

di Carlotta Poggi

Dove   possibile oggi incontrare le nuove generazioni di coreografi italiani? Una risposta la offre, anche quest'anno, il Teatro Sala Fontana con il "Fontana Danza Festival". A inaugurarli sono le "Serate Anticorpi Explo - Tracce di giovane danza d'autore". Come in una galleria di quadri, caratterizzati da toni di colori diversi e sfumature, da soggetti di forme poliedriche e da dimensioni eterogenee, anche in platea si ha l'impressione di essere immersi in un'aura nuova e cangiante. Tra le diverse proposte, molte fondono ideazione e interpretazione, portando in scena figure demiurgiche di creato-

ri-performer.   il caso di Barbara Berti e Olimpia Fortuni (in scena marted  28 marzo) che ci accompagnano e ci guidano per mano all'interno del loro cosmo interiore. Le due performer ci mettono di fronte a un mondo intimo, personale, rivelatore di sensazioni e stati d'animo. Flussi di movimento e parole mediate da un linguaggio semplice, articolato perch  in frasi dal complesso significato, sono il mezzo che Barbara Berti utilizza per comunicare con il pubblico, l'interlocutore con cui l'autrice si confronta. Barbara parla, racconta, sceglie un tono volutamente e sarcasticamente mono-

tono. Non porge indicazioni precise: sta a noi contribuire, munendoci di immagini e fantasia, al contenuto della sua favola. Dove pu  condurre il suono delle parole?

Sui meccanismi dell'empatia e sulle modalit  di connessione con lo spettatore lavora anche Olimpia Fortuni in *Soggetto senza titolo*. La performer fa capolino sulla scena con le sembianze di una figura informe, dal busto lunghissimo, simile a un personaggio dei cartoni animati. Il suo volto   nascosto dietro al buio di una maschera, mentre la sua forma elastica ed estesa muove

in modo fluido e continua a mutare. Olimpia   in continuo movimento, salta, rotola, cammina, corre. La sua instancabile trasformazione diviene un ciclo di metamorfosi perpetua. In entrambi i lavori il pubblico viene portato a percepire il turbamento delle danzatrici e a entrare in profonda connessione con loro. Senza accorgersene, lo spettatore si trasforma cos  nel testimone silenzioso di un vissuto.

I AM SHAPE, IN A SHAPE, DOING A SHAPE | Barbara Berti

SOGGETTO SENZA TITOLO | Olimpia Fortuni