



PUBBLICO E DANZA: ANDATA E RITORNO
(PASSANDO, ANCHE, PER LA TOSCANA)

elena di stefano

teatri di vita

PUBBLICO E DANZA: ANDATA E RITORNO
(PASSANDO, ANCHE, PER LA TOSCANA)

Elena Di Stefano

PUBBLICO E DANZA: ANDATA E RITORNO
(PASSANDO, ANCHE, PER LA TOSCANA)

Teatri di Vita

© 2003 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: luglio 2003
Seconda edizione: marzo 2014
ISBN 978-88-907466-5-9
www.teatridivita.it

INDICE

7 Prefazione

PARTENDO DALLA DANZATRICE, SPETTATRICE (E CURIOSA)

- 11 Premessa
- 13 Artista e spettatore, andata e ritorno
- 14 Il pubblico per l'artista
- 18 L'artista per il pubblico
- 20 Il pubblico e l'artista per i mediatori
- 26 Pubblico e danza, andata e ritorno
- 26 Il pubblico
- 29 La danza

PASSANDO LA PAROLA AGLI AUTORI

LA DANZA E IL PUBBLICO PER I COREOGRAFI TOSCANI

- 35 Passando la parola agli autori
- 40 Rosanna Cieri
- 43 Giorgio Rossi
- 57 Arbus
- 59 Michele Arena
- 73 Angela Torriani Evangelisti
- 78 Micha van Hoecke
- 87 Roberto Castello
- 101 Bianca Papafava
- 102 Julie Ann Anzilotti
- 111 Virgilio Sieni
- 124 Kinkaleri
- 125 Keith Ferrone
- 135 Marcello Valassina
- 137 Paola Vezzosi
- 138 Alessandro Certini
- 139 Nota

PREFAZIONE

Continua la riedizione dei primi ebook di Teatri di Vita, usciti a partire dal 2000: cinque volumetti raccolti sotto il titolo di collana *La biblioteca dello spettatore*, pubblicati esclusivamente in pdf e scaricabili gratuitamente dal sito. Dopo *Lo spettatore in ballo*, a cura di Stefano Casi e *I riti del seminario* di Cecilia Gallotti, ecco *Pubblico e danza* di Elena Di Stefano, a cui seguiranno *Nuovo teatro e formazione dello spettatore* di Elisa Piselli e *Lo spettatore: una risorsa per il marketing o per il teatro?* di Valentina Tarantino.

Nonostante si tratti di testi di molti anni fa e che quindi scontano l'inevitabile distacco dall'attualità (questo è del 2003), si tratta di materiali di ricerca e studio ancora in gran parte attuali, soprattutto nell'approccio e nella metodologia, e portatori di analisi, intuizioni e informazioni tuttora utili e stimolanti per chiunque voglia approfondire gli argomenti trattati. A cominciare, appunto, dalla danza contemporanea italiana e dal suo rapporto con il pubblico, come in questo testo, impreziosito dalle testimonianze e riflessioni inedite di molti coreografi operanti in Toscana, una delle regioni più attente e vivaci sotto questo profilo.

PARTENDO DALLA DANZATRICE,
SPETTATRICE (E CURIOSA)

PREMESSA

“L’autovalutazione non è mai un criterio di verità” (Umberto Galimberti)

C’era una volta la danza. E c’era un pubblico. Oggi continua ad esserci la danza, e continua ad esistere il pubblico. Tuttavia, da qualsiasi punto di vista si affronti l’argomento, ci troviamo davanti ad un mosaico complesso e frastagliato. In primo luogo, per parlare della danza in rapporto al pubblico, o del pubblico in rapporto alla danza, bisognerebbe a rigore parlare e delle danza e del pubblico, e poi dei due insieme. Infatti è un poco come per una coppia: se ne può sì parlare, ma si sta pensando sempre alle due persone che la costituiscono. Così per la danza ed il pubblico. Perché la danza e perché il pubblico, soprattutto oggi.

Potrà sembrare banale, ma qualsiasi osservazione e riflessione su un fenomeno che ci circonda non può, tanto meno oggi, prescindere da uno sguardo attento e amplificato alla realtà in atto. Se possiamo riassumere in complessità e mutamento le dinamiche fisiologiche della nostra attualità, dobbiamo accettare categorie odierne di analisi e di interpretazione come la pluralità e la giustapposizione, di fronte ad una realtà che si presenta in ogni suo aspetto tanto evidente ed invasiva quanto sfuggibile ed evasiva.

Sono l’abbondanza, la molteplicità e la varietà dei fenomeni e delle manifestazioni ad offrirci ogni giorno tutto e il contrario di tutto, costringendoci ad un processo senza sosta di selezione e difesa, di assorbimento e restituzione. Rendendo un compito sempre più urgente quanto faticoso l’interpretazione del quotidiano come stile di vita, la scelta costante come metodo di affermazione, la possibilità di guardare e la capacità di vedere come un esercizio non affatto scontato, in una dimensione di costante sopraffazione di segnali nella quale siamo chiamati a convivere.

Ecco che una prima e precisa sensazione è che non bastino più due occhi per uno sguardo, ma la molteplicità dei punti di vista come chiave di lettura più

verosimile o semplicemente più ricca, perché altrettanto frastagliata e simultanea di ogni fenomeno che ci circonda.

Quanto segue è una riflessione su cosa possa significare, oggi, affrontare l'argomento della danza e dei suoi possibili pubblici. Si tratta di un tentativo di lettura, con l'invito ad ampliare sempre le prospettive possibili, seguendo attentamente il flusso evolutivo dei nostri tempi.

Senza seguire particolari direttive logiche di esplorazione e di senso, si privilegia un percorso di giustapposizione e di confronto tra alcune possibili chiavi di lettura di un fenomeno, in questo caso del proporre una forma artistica che chiamiamo danza, e del proporsi a riceverla: la danza e il pubblico, oggi. E il fulcro di questa riflessione è probabilmente il rapporto reciproco e imprescindibile tra i due volti di una stessa medaglia, in ogni fase di quel processo di scambio che è l'incontro tra la danza e il pubblico. E che dura molto di più di quanto non sembri.

ARTISTA E SPETTATORE, ANDATA E RITORNO

Ho danzato per alcuni anni, pochi per appartenere definitivamente al rango degli artisti, abbastanza per leggerne il mondo dalla parte di chi sta sulla scena. Per gli stessi anni ho professato la vocazione parallela di spettatrice assetata e curiosa, che continuo ad alimentare e a coltivare. E' un po' come guardarsi allo specchio. Anche se, inevitabilmente, non si riesce mai a realizzare quel sogno impossibile di scendere all'improvviso dal palcoscenico, mentre si sta danzando, e sedersi in poltrona a guardare come ce la caviamo. Il famoso vedersi da fuori (se stessi, il lavoro, la messinscena, le suggestioni) resterà sempre, per fortuna, un magnifico illusionismo onirico. E non c'è riproduzione che tenga, dal momento che, soprattutto nella danza, l'attimo già trascorso non lascia alcuna scia.

Artista e spettatore, dunque. O meglio, artista e interlocutore. Una coppia che dovrebbe sempre andare a braccetto. Sappiamo che il fare artistico, quale che sia, trova ragion d'essere nella sua costituzionale controparte: il destinatario. Altrimenti, resta uno sforzo abbandonato a metà. Ma l'artista ed il suo spettatore, oltre ad essere almeno due persone diverse a raccontarsi qualcosa, uno al di qua e uno al di là della scena, sono anche le due facce che ognuno dei due porta con sé, a prescindere dal ruolo di cui è investito. Infatti l'artista, in questo caso il danzatore, o ancor più il coreografo, in ogni momento dell'atto creativo (l'invenzione, i tentativi di pervenire alla forma appropriata, le prove, le esecuzioni ed i continui ritocchi e migliorie, l'atto del rappresentarsi) compie un continuo processo di "andata e ritorno", tra sé, il segno creato e l'altro: colui, coloro e ciò che sta dall'altra parte, che accoglie, riceve, elabora e rimanda quel segno (lo spettatore, il destinatario, l'interlocutore, la platea, l'intenditore, il profano). E' come un processo di verifica che attimo dopo attimo attraversa ogni idea, ogni passo, ogni frammento costruito, ogni prodotto confezionato, appunto, per "andare in scena", al di là della forma prescelta e della tipologia del contesto di destinazione (per intendersi, dallo

spettacolo nella sua concezione classica, alla performance, all'installazione, al videoclip).

Viceversa anche lo spettatore, in ogni fase che lo porta a rivestire il suo ruolo, elabora un parallelo processo di “andata e ritorno”: da quando acquisisce l'informazione a quando elabora il processo decisionale che lo porta, con tutte le variabili del caso, a scegliere di andare ad assistere a quella manifestazione artistica. Poi durante l'atto della fruizione, quando nell'assistere mette in moto tutti quei meccanismi di domande risposte e flussi di pensiero e di suggestioni che hanno, dall'altra parte, l'artista in senso lato (l'autore, gli autori-esecutori, il lavoro, i messaggi). Infine nel dopo, a breve e a lungo termine, quando dal commentare al sedimentare, al ricordare o al dimenticare nel tempo l'esperienza fatta, il dialogo continua.

La danza e il pubblico dialogano sempre insieme, dunque, prima, durante e dopo l'atto di scambio artistico. E soprattutto dialogano le persone, gli individui, le personalità che hanno condiviso, al di là o al di qua della scena, un'esperienza, e che sono stati e sono, essi stessi, o la danza o il pubblico. E' un processo più complesso e indefinito, a vederlo da questa prospettiva, quello che s'instaura e si evolve tra una danza e un pubblico (l'artista e la persona, l'opera e lo spettatore). E come ogni processo complesso, si dirama in molteplici direzioni ed è costituito da differenti punti di vista. In primo luogo, dal punto di vista dell'artista (l'artefice della proposta), in secondo luogo da quello dello spettatore (il destinatario della proposta) e parallelamente dal mosaico di mediatori a vario titolo (i decisori e mediatori della proposta). Nonché dai codici e dai linguaggi che permettono e costituiscono il processo di comunicazione che mette in contatto le due controparti di una conversazione.

Tentiamo di ripercorrere gli stadi possibili, con le relative implicazioni, del rapporto tra pubblico e danza, interpretato come processo evolutivo e dinamico e non come rapporto di forza statico tra due controparti il cui incontro si esaurisce nel solo atto del consumo artistico.

IL PUBBLICO PER L'ARTISTA

C'è chi sostiene che, in un certo modo, siamo tutti degli artisti. Nel senso che ognuno di noi avrebbe in sé una componente creativa e una capacità istintiva di penetrare in maniera non codificata lampi di realtà. La differenza starebbe allora nella consapevolezza, o piuttosto nella capacità di restituire intuizioni,

vibrazioni, visioni o sguardi, in forma appunto creativa, attraverso l'utilizzo di un linguaggio, di una tecnica, di un codice. Magari con la capacità di farne non soltanto una ragione ma una possibilità di vita, tentando di interagire con la società attraverso un ruolo, in qualche misura, di 'comunicatore'. Con la propria concezione di comunicazione, espressione o dialogo con il resto del mondo.

Non è certo questa la sede per provocare l'eterno quanto affascinante dibattito su cosa siano l'artista, l'arte e il loro rapporto con la società o con i sistemi di riferimento e di organizzazione civile e culturale che ogni civiltà si è data, col passare degli anni e dei secoli. Quello che invece potrebbe non nuocere, è riflettere da capo sul ruolo o i possibili ruoli dell'artista oggi, a prescindere dalle forme di espressione e dai settori di attività. Forse anche per un fisiologico riemergere di un simile interrogativo, che magari si manifesta non tanto sotto forma di dibattito, quanto attraverso i quotidiani e crescenti ostacoli che continuamente si frappongono tra desideri e necessità operative di un artista e le effettive possibilità del suo operato, in genere frutto di continue e spesso spossanti contrattazioni, quando non di riduttivi compromessi. Il fatto inquietante in una simile realtà dei fatti, forse non così nuova, non sono tanto le dinamiche – appunto eterne – di pratica, professione e gestione della propria arte in relazione alla società, sotto le sue più varie spoglie. Per fare un esempio, dai massimi pittori di tutti i tempi ai primi teatranti d'Europa e a tutti i loro successori, la ricerca e la necessità di sussistenza, materiale e artistica, hanno sempre costituito non soltanto motivo di scambio con i benefattori di turno, ma spesso anche stimolo creativo alla stessa arte. Certamente i tempi cambiano, e forse quelli attuali con troppa fretta e con una disorganicità che sfugge a se stessa, ma i mecenati o i facoltosi signori di una volta si chiamano oggi istituzioni pubbliche, fondazioni bancarie, o altro ancora. Basta poi rovistare tra le memorie o le lettere di artisti di ogni epoca e arte, per sorprendersi di quanto, sotto molti e spesso inimmaginabili aspetti, davvero si potrebbe affermare che non sia cambiato niente.

L'aspetto invece inquietante, e sul quale meriterebbe davvero soffermare l'attenzione e incentrare le responsabilità, a mio avviso con la massima urgenza, è lo spostamento sempre più rischioso dei limiti di un simile sottile e, per sua natura, dinamico e alterno equilibrio. In altri termini è il crescere delle barriere più che degli ostacoli, intendendo per ostacoli quei limiti e quelle difficoltà che sono in sé superabili, per barriere invece limiti e difficoltà non abbattibili, almeno con le proprie forze e con i mezzi e le capacità oggettivamente a disposizione. Fuor di metafora, se il problema degli scarsi se non irrisori fondi

pubblici deputati agli interventi culturali sono anch'essi un'eterna croce, gli andamenti precipitosi che negli ultimi decenni e persino anni o mesi si stanno verificando, in Europa e nel mondo, non dimostrano soltanto un fenomeno passeggero quanto un campanello di allarme ormai da tempo scattato. Per fare un esempio tra tutti, e dei più insospettabili fino a poco tempo fa, le maggiori istituzioni d'opera rischiano in molti paesi occidentali il fallimento, si ricorre ovunque al sostanzioso ridimensionamento di personale ed attività, e non per un lungimirante e tempistico intervento di risanamento, destinando magari i fondi liberati a migliori investimenti culturali, quanto piuttosto per pura emergenza senza ritorno. 'Precipitante defezione di risorse': questa potrebbe essere la diagnosi del malato-cultura, oggi. E, notoriamente e "darwinisticamente", laddove i grandi annaspiano, i piccoli difficilmente vivono meglio. Tanto più seguendo l'imbuto delle risorse – e delle attenzioni - che un po' ovunque si va sempre più restringendo progressivamente dal settore della cultura, a quello dell'arte, dello spettacolo e, infine, della danza.

Tornando dunque all'artista per concentrare l'attenzione sulla sua posizione, e nella fattispecie sulle visioni che l'artista della danza può avere del pubblico, potremmo affermare che la specificità del suo punto di vista risiede, anche, in una questione di ruoli, oltre che di sostanza. Così immaginiamo di interrogarci adesso dalla parte di chi ha scelto di mettere fantasia, visioni, interpretazioni ed interrogativi di un'esperienza totalizzante in progress (la propria vita) al servizio della creazione, decidendo di raccontarla nel suo linguaggio – quello della danza, in senso lato - ed esponendosi a condividerla con i suoi collaboratori, ovvero gli strumenti 'umani' di espressione, e con tutti gli altri, ovvero i suoi interlocutori.

Intendiamo dunque come artisti sia gli autori o coreografi che gli interpreti o esecutori - l'esecutore, soprattutto nella danza, è sempre interprete, in qualche misura anche autore -, ovvero i danzatori, o altri collaboratori coinvolti in prima persona nella creazione.

Immaginando a grandi linee e in successione logico-temporale le fasi del processo creativo, possiamo distinguere la controparte del pubblico in:

- il pubblico immaginario: il pubblico che si vorrebbe e il pubblico che non si vorrebbe (proiezione di sé e del proprio lavoro),
- il pubblico virtuale: il pubblico durante il processo creativo (immaginazione, prove, allestimento),
- il pubblico reale: il pubblico durante il processo esecutivo (la rappresentazione, prima, durante e dopo),
- il pubblico reale e virtuale: il pubblico come presenza che accompagna, sia

fisicamente che mentalmente (gli estimatori e i conoscitori, che siano presenti o meno; i bacini di utenza e le tipologie di spettatori, presenti e potenziali; il prossimo, indefinitamente, sia come presenza casuale che come speranza e stimolo al procedere, sempre).

Come si vede, la differenza di fondo è tra il pubblico come categoria astratta, che interagisce con la sua presenza nella sfera dell'immaginario, dell'emotività, dell'immaginazione e della proiezione di sé, ed il pubblico come categoria concreta e tangibile, che si manifesta attraverso l'atto assoluto della presenza contestuale. In altri termini, potremmo affermare che il pubblico per l'artista ha una duplice dimensione, che in quanto tale investe il suo lavoro molto di più di quanto non appaia ad entrambi. In ogni artista la presenza 'virtuale' di un pubblico abita infatti sia nella dimensione razionale della previsione, soprattutto soggettiva ma per certi versi anche oggettiva, sia nella dimensione emotiva del subconscio, come presenza comunque significativa. Una tacita presenza che si complementa con quella 'reale' del pubblico-spettatore, al quale più si dà importanza ed ascolto, perché visibile, tangibile e talvolta misurabile.

Sarebbe interessante a questo punto esplorare quale grado di incidenza abbiano, per esempio, queste due famiglie di pubblico per ogni artista: se una platea calorosa o critica abbia un ruolo maggiore sullo sviluppo del lavoro di un artista, rispetto a quella più discreta ma forse più severa platea che tacitamente consiglia e condanna, o rassicura e conforta, nel processo interiore senza termine che è ogni percorso artistico. Come sarebbe interessante interrogarsi su quale rapporto possa esistere tra quel pubblico immaginario che abita dall'interno della soggettività un processo creativo ed il pubblico effettivo che si va poi, attraverso quel processo, ad incontrare. Ovvero quanto l'immaginazione della tipologia di spettatore ideale che, per quanto nebulosa, opera in fase creativa, vada poi ad incidere sulle scelte artistiche e gestionali, come per esempio l'orientamento o la vera e propria scelta, laddove possibile, degli interlocutori ottimali ai quali proporre il proprio lavoro o quella data creazione. Così come, viceversa, verrebbe da chiedersi quanto l'incontro reale con uno e molti pubblici, con le aspettative e le sorprese correlate, possa andare a trasformare anche quel tacito pubblico interiore, interagendo attivamente in un processo di evoluzione della propria arte e del proprio concetto o desiderio di comunicare. Ancora una volta, in un processo continuo e dinamico di "andata e ritorno".

Dal punto di vista dell'artista, si potrebbe dunque riassumere e ribattezzare la questione in: il pubblico che è in noi, ed il pubblico che è fuori di noi.

L'ARTISTA PER IL PUBBLICO

Se fosse vero che tutti siamo, in qualche modo, artisti, altrettanto e ancora più vero è che tutti siamo spettatori, non soltanto nel senso metaforico del quotidiano, ma anche nel senso effettivo dell'esperienza di assistere alla proposta di manifestazioni artistiche, in genere in seguito a un atto consapevole di scelta, voluta o indotta.

Soffermandoci per adesso sull'aspetto più personale e soggettivo dell'essere "pubblico", dobbiamo anche in questo caso stabilire una differenza di significato e di ruolo, definendo lo spettatore, potremmo dire, 'a pieno titolo', utile al gioco di ruoli che stiamo simulando per comodità della nostra riflessione, dallo spettatore generico e onnicomprensivo. In effetti, se nel caso dell'artista il compito era facilitato dal fatto che, a prescindere dalle possibili considerazioni, esiste ed è in qualche modo tangibile una professione di artista, nel caso dello spettatore si tratta di un ruolo non identificativo e del tutto transitorio, di cui siamo tutti più volte investiti nell'arco della nostra esperienza, artisti compresi.

Più che mai in questo caso, dunque, si tratta davvero di un punto di vista, e strettamente connesso ad un tipo ben preciso, per quanto variegato e mutevole, di esperienza - trovarsi ad assistere ad una manifestazione artistica -, insieme ai meccanismi soggettivi e sociali che precedono e seguono quell'esperienza.

Le questioni piuttosto da porsi, potrebbero essere: il consumatore medio come si pensa rispetto alla danza? E come si comporta, e come si colloca o non si colloca rispetto alla proposta che gli viene offerta? E soprattutto, come percepisce il rapporto con la sua controparte: gli artisti, lo spettacolo, il prodotto al quale è ammesso, l'esperienza alla quale è invitato? Le domande e gli spunti di riflessione sarebbero, e sono, infiniti, finendo necessariamente per addentrarsi nel mare magnum della fenomenologia del pubblico, con i molteplici ambiti di studio a questo connessi, vecchi e nuovi. Ma sorvolando ancora su questi aspetti del problema, e tornando a fatica a concentrare l'attenzione sul singolo individuo che vogliamo immaginare dall'altra parte della ribalta, tentiamo di esplorare le possibili presenze in gioco nel processo stavolta del consumo culturale, e nella fattispecie del consumo dello spettacolo in danza (intendendo per spettacolo in danza ogni più vario genere di rappresentazione artistica che utilizzi il linguaggio prevalentemente della danza).

Immaginando delle fasi in sequenza logico-temporale, questa volta del pro-

cesso di fruizione della danza, possiamo individuare tre stadi evolutivi e a loro volta ciclici.

- L'ante o la maturazione della motivazione: la fase che precede l'esperienza del consumo vero e proprio di una proposta artistica. In questa fase nello spettatore ancora in potenza si innescano i meccanismi della percezione dell'informazione, ricercata o acquisita casualmente, quindi dell'intenzionalità verso una possibile esperienza. Lo spazio fisico di questa fase è sia esteriore – gli stimoli e le fonti dell'informazione – che interiore – l'immaginario e l'immaginazione chiamati in causa e messi in atto. Durante questa fase il prodotto artistico già esiste, anche se virtualmente e sull'onda della suggestione e della fantasia individuale, eventualmente alimentata da memorie personali o narrazioni amicali, oltre che dai segnali dello stesso prodotto recepiti attraverso i canali informativi (dalle immagini alle critiche, a quant'altro).

- L'atto o il consumo dell'esperienza: la fase in cui si concretizza l'intenzione, voluta o indotta, di fruire di un'offerta artistica. Questo è il luogo e il momento dell'incontro tra l'immaginazione precedentemente elaborata, e la realtà della proposta. E' il massimo apice dell'esposizione reciproca, dell'incontro tra artista e spettatore, che qui si compie, anche oggettivamente. Qui si vestono i panni dello spettatore, e vestendo tale ruolo s'impongono più o meno coscientemente dei meccanismi di disposizione alla ricezione: s'innescano una vera e propria attesa che come in ogni rito viene soddisfatta nel breve giro di uno spazio fisico e temporale prestabilito. Presentandosi all'appuntamento, si consuma l'atto della presenza contestuale, si attua lo scambio, si materializza il dialogo già aperto nella fase di prefigurazione soggettiva. Questa è la fase dell'attivazione materiale, della partecipazione fisica e dell'azione consapevole e reciproca tra spettatore ed artista. In questa fase sono lo spazio e la realtà esterna a manifestarsi, a incidere e a innestarsi nell'immaginario soggettivo, del prima del durante e del dopo.

- Il post o la rielaborazione e sedimentazione dell'esperienza: la fase che succede all'atto della fruizione diretta della proposta artistica è forse la più significativa. E' forse questo lo stadio in cui effettivamente si compie l'esperienza. E' il punto d'incontro finale tra l'immaginazione fantastica che precedeva la fruizione, la realtà effettiva dell'incontro avuto, e la sensazione poi recepita, quindi l'idea che di tale esperienza ci siamo costruiti, e che in quanto tale resta dentro di noi. Questa è dunque la fase in cui si rielabora l'accaduto, in cui si collocano dinamicamente dentro il personale universo soggettivo i segnali e le suggestioni ricevuti, andando a posizzarli nella mappa interiore di senso che ognuno porta con sé. A questo punto si è sovrapposta una nuova realtà

interiore, e il sedimentarsi dell'accaduto, in ogni suo aspetto, andrà poi ad interagire con il seguito delle esperienze, personali e di spettatore, sia attraverso la memoria che attraverso la rimozione.

Come si vede il dialogo tra lo spettatore e l'artista, tra la persona e il prodotto artistico, sia quello specifico incontrato che quello astratto e in potenza, è un dialogo assai più duraturo, articolato e complesso del solo atto contestuale della fruizione dello spettacolo. E soprattutto si manifesta chiaramente il carattere ciclico del processo di fruizione culturale, in cui l'incontro e lo scambio abitano ben oltre il momento della pura rappresentazione. Così come accade in un rapporto d'amore, nella persona s'innescano e si succedono i momenti del desiderio, del consumo, del gustare e del prefigurare o rimuovere un nuovo incontro, tenendo sempre ben presente di fronte a sé, materialmente o virtualmente, la controparte di un dialogo a lungo termine.

Evidentemente l'incontro tra spettatore ed artista vive in una duplice dimensione, sia interiore che esteriore, attraverso lo scambio tra un mondo soggettivo e un mondo condiviso, tra l'Io e il Mondo, la sfera interiore e la realtà esterna. E si tratta sempre ed altrettanto evidentemente di un vissuto sia individuale che collettivo, in cui ogni fase del processo motivazionale e dell'esperienza stessa si realizzano attraverso una dinamica costante d'interazione, consapevole ed inconsapevole, tra sé e gli altri, come del resto in ogni atto di vita che compiamo e riconosciamo. Ed è qui che subentrano le infinite variabili che incidono sulle modalità e le dinamiche di consumo, volta per volta. Sono infatti sempre una somma di fattori e di condizionamenti che determinano le possibilità di incontro tra il singolo spettatore e la proposta di turno.

Così anche nel caso dello spettatore, potremmo riformulare la questione in: l'aspettativa artistica che porto dentro di me, e quella che scopro fuori da me.

IL PUBBLICO E L'ARTISTA PER I MEDIATORI

Lo stesso carattere di ciclicità, di processo continuo di 'andata e ritorno' e di dialogo a lungo termine, riveste il rapporto tra i mediatori e gli artisti, da un lato, e tra i mediatori e il pubblico dall'altra. In un'analisi condotta sul sistema-danza italiano nell'ultimo ventennio, per mediatori ho inteso una categoria vasta e disomogenea che comprendeva le tipologie di soggetti del più vario genere che con differenti finalità, prospettive ed interessi, operano nel settore della danza, trovandosi nella posizione di duplice dipendenza, con gli artisti

da un lato e con le istituzioni dall'altro. Tra le quali tipologie facevo rientrare, con leggere forzature ma per funzionalità di ruolo o di dinamiche, enti di promozione, soggetti di circuitazione, festival e teatri, operatori, critici, media e sponsor. Nel caso invece di una più specifica riflessione su pubblico e danza, limitiamo l'identificazione dei mediatori con i programmatori e gli organizzatori, od operatori, che hanno a che fare con l'organizzazione e l'ospitalità dello spettacolo in danza, ovvero coloro che hanno un ruolo più diretto, seppure a vario titolo, di intermediazione tra artisti e pubblico, e con un buon margine di responsabilità di scelte.

E' superfluo e banale sottolineare la relazione d'interdipendenza che sussiste tra artisti, organizzatori e pubblico, per quanto, estremizzando il ragionamento e forzando le logiche, un artista ha sempre la possibilità di scendere in strada e mostrarsi a un pubblico che, in maniera naturale, si formerà sempre. Mentre in assenza degli artisti non c'è spettacolo che si possa fare e organizzatori e spettatori resterebbero nel migliore dei casi a guardarsi negli occhi. Così come, semplicemente, non esiste un pubblico se non c'è un motivo per venire a vedere qualcosa. Mentre possono invece darsi casi di spettacoli di fronte a nessuno spettatore. Così si potrebbe dire che gli artisti, alla fine, oltre ad essere indispensabili, la fanno comunque franca... Mettendo da parte gli scherzi, sta di fatto che, concentrandosi adesso in particolare sui programmatori, o direttori artistici di teatri, festival e manifestazioni varie, il fattore pubblico è un ingrediente determinante e fondante del loro lavoro e del loro ruolo. Una controparte che corrisponde a quella degli artisti. Questo implica una delicata posizione di duplice intermediazione funzionale e negoziazione, in senso lato, da parte di un responsabile artistico di teatro. Perché da una parte dovrà ottimizzare i rapporti con gli artisti, nel migliore dei casi ospitandoli in un contesto 'preparato' e ricettivo, oltre alle restanti regole di accoglienza che prescindono dall'aspetto del pubblico. Mentre sul versante del pubblico, l'organizzatore dovrà tendere ad ottimizzare la sua relazione con gli spettatori, intuendo le potenzialità di frequentazione, e allo stesso tempo stimolandole e sviluppandole o, nei casi più fortunati, mantenendole in vita. Si tratta dunque di un costante e duplice ascolto, nel quale si gioca un fondamentale ruolo propositivo, quindi di pura responsabilità, oltre che di sensibilità, coscienza e capacità di svolgere in maniera appropriata il proprio lavoro. Senza sconfinare in implicazioni che esulano da questo ragionamento, cerchiamo di ripercorrere anche in questo caso le tappe consequenziali della duplice relazione che sussiste tra mediatori ed artisti, e tra mediatori e pubblico, nell'accezione ristretta, seppure vaga, che abbiamo dato a 'mediatori'.

Innanzitutto si potrebbe affermare che in questo caso è più evidente, e conaturata allo specifico ruolo, la distinzione tra un pubblico potenziale (quello che potrebbe esserci) e un pubblico reale (quello che c'è). Infatti un organizzatore durante lo sviluppo del proprio lavoro nel corso del tempo e attraverso le scelte, dovrà evidentemente tenere conto di una potenzialità di pubblico, sulla quale si incentrerà il lavoro di informazione, comunicazione, promozione e proposta, e quindi quella gran parte di lavoro che prima precede e poi segue ogni spettacolo ospitato. Ma allo stesso tempo l'attenzione e l'eventuale attivazione di misure saranno poste costantemente al pubblico reale, ovvero alla misura e alla conoscenza delle presenze effettive, del numero, delle caratteristiche e dei relativi 'perché'. Si potrebbe quindi affermare che in questo caso, sia nella sfera dell'immaginario che della presenza contestuale, procedono in parallelo un pubblico potenziale – una proiezione funzionale e un'incognita costante – e un pubblico reale – una presenza incidente e una costante minaccia di defezione, o speranza di conferma e/o di crescita. C'è poi un altro aspetto di cui tenere conto: che anche l'organizzatore, al di là della veste e dell'identificazione con la persona fisica del direttore artistico o con la pluralità di collaboratori attivi nell'accoglienza, ha sempre un rapporto sia impersonale e indiretto che personale e diretto con il pubblico e gli spettatori, avendo a che fare parallelamente con un'entità collettiva e in qualche misura astratta, o comunque non conoscibile nel suo insieme, e con delle singole individualità concrete, le persone fisiche che frequentano le proposte, conosciute o non conosciute.

E' poi evidente che, all'interno stesso dell'organizzazione di spettacolo, sarà percepito e concepito in maniera differente il fattore del pubblico, per esempio dagli addetti al marketing, o alla comunicazione, o al botteghino, o all'accoglienza, e così via. Resta valido il fatto, in ogni caso, che il pubblico per un programmatore significa anche i clienti, mentre gli artisti restano un prodotto che si offre loro e che ha un costo. A prescindere dalle filosofie e dalle modalità con cui lo si fa. L'interesse non può dunque non vertere anche sulla dimensione quantitativa del fattore 'pubblico'.

Ma tornando alle fasi del processo di mediazione nel quale entrano in gioco sia gli artisti che il pubblico, potremmo così schematizzare le tappe, ovviamente mantenendo il registro dell'astrazione adottato finora.

Gli artisti per i mediatori:

- il contatto: nel rapporto tra un mediatore e un artista (il singolo o la compagnia) c'è evidentemente una fase precedente alla rappresentazione dello spettacolo, in cui s'instaura o si rinnova il rapporto tra le due parti e si pren-

dono gli accordi. Dal momento in cui è preso l'accordo al momento dell'ospitalità, per entrambe le parti inizia la fase di comunicazione e promozione verso il pubblico.

- l'ospitalità: segue la fase dell'ospitalità e dell'attuazione dello spettacolo. E' in questa fase che si attua l'incontro di fatto tra i tre soggetti: artista, organizzatore e pubblico; ed è in questo incontro a tre in cui ognuna delle parti può giocare da valore aggiunto alle altre, e in cui si manifesta la caratteristica univoca di ogni appuntamento (un incontro, un contesto, un'atmosfera, una riuscita dell'evento, una particolarità di fruizione, un inizio di memoria).

- la memoria o il ritorno: successivamente all'appuntamento che si è consumato, il dialogo prosegue, o come memoria che sedimenta da entrambe le parti (nonché nell'esperienza vissuta dagli spettatori), o come nuovo contatto e relazione per successive ospitalità. In questa fase può incidere anche la risposta del pubblico, così come la strategia artistica e formativa della direzione verso l'audience del proprio teatro o manifestazione, laddove ci sia una ricorrenza nel tempo (una stagione teatrale, un festival).

C'è però un paradosso da segnalare, quando si entra nel merito delle programmazioni artistiche. Per un direttore di teatro o di una manifestazione ricorrente negli anni, credo si verifichi inevitabilmente una sorta di dilemma tra il rinnovare di anno in anno, o quasi, l'invito ad un'artista per il quale si nutre stima e fiducia, nonché una pura affinità di gusto, che pure fa parte delle cose, e invece dovere modificare ogni volta l'assortimento e la varietà del cartellone, non solo quanto a titoli ma anche come presenze artistiche da proporre. Per non dire del parallelo dilemma se concedersi il piacere dell'autore di comprovato valore, o aprire lo spazio a un buon margine di nuove scommesse, per quei – pochi – programmatori che si pongono anche questa opzione di scelta. Ma se per il programmatore, come in altro modo anche per il pubblico, il problema è 'relativo', nel senso che ovviamente sussiste un rischio artistico e allo stesso tempo di abitudine demotivante, invece la questione appare più drammatica per gli artisti. Costatazione che si aggrava considerando poi la situazione di pressoché costante e crescente emergenza in cui si trovano ad operare gli artisti della danza, tanto più le compagnie strutturate che implicano costi più onerosi, e quando manca o langue o agonizza un 'mercato' del settore. Per cui, laddove coincidono già rari sodalizi artistici con alcuni programmatori – in genere 'coraggiosi' e determinati –, un simile dilemma non è da sottovalutare dal punto di vista degli artisti, perché a ogni 'piazza' (in gergo) che non viene riconfermata, non è affatto automatico che ne corrisponda una nuova, e così via. Del resto ci sono anche programmatori

che amano proporre ogni anno al proprio pubblico un nuovo lavoro dell'artista prediletto, mentre altri a volte si aggrappano per comodità anche alla scusa che non si può ripetere sempre lo stesso autore. Tra le scelte più serie, ossia una progettualità articolata nel tempo e costruita con logica, basti citare per tutti (o meglio, tra i pochi) il caso delle residenze e co-produzioni di danza attivate dal Teatro Comunale di Ferrara, come nel caso del rapporto pluriennale con la compagnia belga di Wim Wandekeybus, o della relazione artistica con Virgilio Sieni. E questo genere di relazioni hanno, evidentemente, una forte ricaduta in termini di pubblico, se non forse dal punto di vista quantitativo, certamente dal punto di vista qualitativo, non fosse altro che per il non trascurabile fatto che offrire l'opportunità di conoscere e seguire in Italia un artista portatore di una tendenza della danza, oltre ad un arricchimento culturale può stimolare una serie di processi di assimilazione anche linguistica, come già si sta verificando. E questo, a mio avviso, significa anche incidere sulla cultura di un paese. Ma ci allontaniamo dal nostro focus di attenzione. Il pubblico per i mediatori:

- la seduzione: nella fase di promozione di una nuova stagione o rassegna, un programmatore attua un processo di comunicazione verso l'esterno, con tutte le implicazioni del caso: oltre alle procedure puramente informative, i progetti con le scuole, gli incontri con il pubblico e le cosiddette 'attività collaterali' di vario genere. Tale fase si potrebbe riassumere come il momento della seduzione, dalla cui bravura dipende l'efficacia dell'effetto, ma i cui effetti saranno ugualmente vani se alla base non c'è una sostanza degna, appunto, di sedurre (la cosiddetta 'qualità del prodotto', che io preferirei definire come valore del lavoro, o della proposta).

- la proposta: siamo ancora una volta, e da un altro punto di vista ancora, all'incontro diretto tra spettacolo e pubblico. Per l'organizzatore, questa è un po' 'la prova del nove', dalla riuscita dell'incontro dipenderà l'acquisizione o l'incremento della stima e della fiducia degli spettatori, o la diffidenza e la delusione. Una somma di reazioni singole, che si tramuteranno in frequenze o assenze future. Da non trascurare il valore e l'incidenza del passaparola, attraverso il quale verrà nella fase successiva veicolata l'opinione positiva o negativa - con i relativi effetti di mobilitazione o meno -, non soltanto verso lo spettacolo visto e l'artista in questione, ma anche verso il luogo, il contesto, il tramite, la mediazione: l'affidabilità e il valore, o meno, di chi promuove la proposta.

- l'approvazione: in questa fase, ovvero nella successione degli incontri e nel rinnovarsi della partecipazione del pubblico, si misurano e si giocano l'ap-

provazione o la disapprovazione di fondo verso l'insieme delle proposte, quindi verso il lavoro del programmatore, oltre che nei confronti dei singoli spettacoli e autori, per quanto ogni risposta collettiva sia sempre una somma di risposte individuali, e quindi i margini dell'incognita restano imprevedibili e molteplici, anche perché, nella sua somma, il pubblico non è mai lo stesso. E' qui che nascono le abitudini o le disabitudini di frequentazione, individuali e collettive.

Inutile ribadire la ciclicità di un simile processo. Possiamo chiudere questo terzo punto di vista affermando che per i mediatori il pubblico rappresenta contemporaneamente una tensione ideale alla quale tendere continuamente, e un referente funzionale dal quale non potere prescindere: una certezza, che non può venire meno (e che talvolta si può rischiare di dare per scontato che ci sia). Ultima constatazione è la centralità assoluta delle dinamiche di comunicazione in ogni fase della relazione tra l'organizzatore ed il pubblico, prima, durante e dopo lo spettacolo, ma, per altri aspetti, anche con gli artisti. Nel caso dei mediatori, potremmo dunque parafrasare la presenza del pubblico, e degli artisti, prima e dopo l'atto dell'esserci, in: gli ingredienti che vorrei avere, e il risultato che ho.

L'unico tratto comune che coincide da tutte le prospettive (tra prassi e tensione, in tutti quanti i tre punti di vista, degli artisti, del pubblico e dei mediatori) è la presenza o l'assenza della singola persona. Accogliere l'invito e rimandare un messaggio. Come un invito a cena: la cena può essere la stessa (gli ingredienti) ma a seconda di chi verrà e di chi non verrà, la cena sarà stata diversa: durante, e dopo. E la stessa cena, oltre a non potere mai venire esattamente uguale, sarà ancora diversa la volta successiva, con differenti invitati; o se anche con gli stessi, la serata e il suo ricordo, e quanto verrà innescato, saranno differenti. Per tutti. Un'esperienza che viene vissuta, con reciproci e non misurabili effetti. In breve, l'unicità assoluta di ogni esperienza.

PUBBLICO E DANZA, ANDATA E RITORNO

Finora abbiamo ripercorso, tra realtà e astrazione, i processi che s'innescano e si ripetono, mai uguali a se stessi, nelle singole esperienze, rispettivamente, di creazione, fruizione e offerta artistica. Così, immaginando la danza, ci siamo in qualche modo immedesimati nell'artista, nello spettatore, nel programmatore. Provando adesso a spostarci dall'individuale al collettivo, tentiamo semplicemente di passare in rassegna, come una rapida carrellata che scorre al ritmo e con la logica (o la non-logica) di un videoclip, alcuni tra i molti, forse infiniti aspetti e angolature che hanno a che fare con un così vasto e mobile argomento: il pubblico e la danza, ovvero con le due inafferrabili entità che chiamiamo pubblico e danza.

IL PUBBLICO

Il pubblico è una categoria dall'identità complessa. Qualsiasi approccio all'argomento è un punto di vista non esaustivo, ma a carattere indicativo.

I pubblici si sovrappongono e sono trasversali. Non si è mai spettatori una sola volta.

Il pubblico, in quanto espressione della domanda culturale da un lato, e soggetto pagante dall'altro (anche se non sempre), incarna la compresenza e la frizione tra cultura e mercato, la controparte economica e la controparte socio-culturale dei prodotti e dei processi culturali.

Il pubblico incarna altresì il dibattito tra attrattiva ed efficacia delle leve di marketing o della leva del prodotto artistico, ovvero l'incidenza o meno delle

strategie di attrazione del pubblico e l'indifferenza o meno rispetto alla qualità e al valore del prodotto.

Possiamo parlare di 'spettatori consapevoli' (più o meno autonomi e spontanei, o indotti e trascinati nella fruizione), 'spettatori occasionali' (indotti casualmente o sporadicamente, senza particolari motivazioni di fondo) e 'non-spettatori' (che non sentono il bisogno, il desiderio, la curiosità, l'attrazione, o che non ne hanno casualmente l'occasione).

Tra i molteplici fattori di differenziazione del pubblico in molti micro-pubblici, possono esserci: forme artistiche differenti a cui rispondono (e talvolta corrispondono) pubblici differenti, ma anche comuni; attrazioni al prodotto o alla tipologia di prodotto, in relazione, per esempio, a: linguaggi, codici, identità, immaginario, registro, stili, orizzonti tecnici, stilistici e di riferimento, tribù, sub-culture, contaminazioni. Si potrebbe formulare una 'teoria degli input'.

Per ogni atto di fruizione lo spettatore affronta inevitabilmente aspettative e barriere, attraversando un processo di apertura o di chiusura.

Nel rapporto di fruizione si attiva uno scambio di valori, al di là delle forme (identificazione, trasporto, suggestione, riflessione, conflitto, disagio, incomprendimento, impermeabilità, inquietudine).

La 'formazione del pubblico' è un non-sense. Non si può formare un'attitudine motivazionale sulla quale incidono infiniti fattori variabili. Non si forma un'entità astratta costituita da una somma sempre differente di individui sempre diversi. Non si forma una scelta, tutt'al più si può indirizzare, ma allora non è più una scelta.

E poi, 'formare' a cosa? Piuttosto si potrebbe parlare di riattivare il gusto dell'ascolto (che attraverso gli altri è sempre verso se stessi) e di stimolare il desiderio della scoperta.

E' necessaria una forte motivazione per attivarsi ad andare a vedere uno spettacolo. Alcuni fattori incidenti hanno un ruolo maggiore sulla componente motivazionale, tra cui la dimensione sociale della fruizione, in compagnia (coppia o amici), la gratificazione sociale dell'esserci all'evento, il potenziale attrattivo del contesto. Da non sottovalutare la condizione di stanchezza e

molti altri fattori che non è facile scavalcare, anche di fronte al più agguerrito e appassionato degli spettatori.

Si potrebbero individuare tre dimensioni principali nello stimolo al consumo culturale: il piacere sociale, l'arricchimento intellettuale, l'esperienza emotiva. Le tre dimensioni sono tre volti complementari del processo di scambio Io-Mondo sul quale si fonda l'atto di vita, nella sua dimensione sia quotidiana che esistenziale. I bisogni emotivi, educativi e sociali sono e restano soggettivi.

In termini analitici, le spinte al consumo culturale – e i cosiddetti 'profili del consumatore' - si potrebbero scomporre in: variabili socio-demografiche (oggettive): sesso, età, titolo di studio, occupazione, reddito, nucleo familiare; variabili motivazionali (soggettive): fattori emozionali, ricerca di intrattenimento, soddisfazione personale, valenza educativa, differenziazione sociale, prestigio sociale, occasione mondana, interesse personale; fattori incidenti (casuali).

Non sono quantificabili il ruolo e la potenzialità dei media, vecchi e nuovi, tanto meno nell'ottica delle odierne forme di "lettura" e percezione/ricezione dell'informazione: la saturazione come condizione di base dalla quale deve emergere un segnale dal tapis roulant del resto dei segnali; le nuove dinamiche neuroniche dei meccanismi di selezione; le nuove dinamiche di attenzione, soglie di tolleranza, capacità di ascolto.

Nelle forme della fruizione incide fortemente la specificità generazionale.

Non si può astrarre un pubblico dai contenitori e dai contesti di destinazione (fisici, relazionali, culturali, geografici, sociali, di tendenza). Neppure, dalle forme e dai formati della fruizione (dal vivo, mediatici, su supporto, nell'immaginario).

Oggi sotto la nomenclatura di 'pubblico della danza', una stessa sera in uno stesso teatro, ubicato in una città medio grande e che abbia attivato un'attenta strategia di marketing, possono rientrare: abbonati vecchio stile, turisti, allievi delle scuole di danza, studenti di varie fasce di età, relativamente pochi 'cultori della materia', appassionati e professionisti. Forse, qualche spettatore casuale.

Ovviamente, non c'è una risposta all'improbabile domanda: 'chi è il pubblico della danza'. Anche perché non c'è una risposta alla domanda 'chi è il pub-

blico', né 'cos'è la danza'. Molte risposte sì, e sempre diverse. Esistono molti pubblici, anche della danza (reali e potenziali). Esistono molte, infinite danze, come esistono molti, infiniti spettatori.

Sta di fatto che (ancora) oggi “una cultura di danza diffusa in Italia non esiste”. A volerne individuare i motivi di fondo:

- un gap culturale (un'ormai stratificata e recidiva 'disattenzione' e 'dimenticanza' della danza sia come linguaggio artistico e comunicativo che come patrimonio storico e culturale, nel passato come nel presente);
- un soltanto parziale fattore storico (uno scollamento di codice e contenuti tra i protagonisti e i potenziali fruitori);
- una responsabilità artistica (un diffuso ed eccessivo margine di autoreferenzialità ed “autismo” degli artisti, ma in parte anche del pubblico);
- un'incapacità organizzativa (scarsa mediazione consapevole ed intenzionale, scarsa sensibilità e cultura in materia).

La precondizione di fondo per qualsiasi genere di messinscena in danza è un canale di comunicazione e, seppure banalmente, un desiderio – e un'intenzione - di comunicare. La precondizione per un qualsiasi spettatore di danza è di avere il desiderio di essere spettatore, anche della danza.

Forse l'unico modo sarebbe di potenziare la presenza della danza (quella vera, non il surrogato televisivo) nell'immaginario collettivo condiviso. Soprattutto, attraverso maggiori opportunità di dialogo tra le parti: “tu” (artista e prodotto) e “loro” (pubblico e destinatario/fruitori), ma anche tu-persona e loro-società civile, al di là dei contenitori e dei contesti prestabiliti.

LA DANZA

Finché non stabiliamo qual è oggi il grado di specificità della danza nello spettacolo dal vivo, alla luce del panorama multidisciplinare e degli sconfinamenti in corso, non si potrà individuare, né parlare, di pubblico della danza. Probabilmente è impossibile, oltre che poco sensato.

Ogni danza è fatta a sua volta di identità più sottili: quello che passa dell'artista, al di là della forma, la cifra personale.

Anche per gli artisti ci sono molteplici fattori incidenti, variabili e soggettivi, oltre che oggettivi: tra i primi, il narcisismo (da cui il bisogno di conferme, la sfida verso se stessi, un insieme inscindibile di arroganza e insicurezza, coraggio e timore, certezza e panico). E' come uno stato differente e costante di infanzia matura.

Il paradosso dei paradossi della danza, e della sua fruizione: è per eccellenza il linguaggio e il medium leggibile per tutti e appartenente a tutti (un corpo in movimento), ma all'assenza teorica di barriere di comprensione (non sono richieste nessuna lingua, nessuna cultura musicale o drammaturgica; l'universalità del gesto), corrisponde la presenza di fatto del maggior numero di barriere di avvicinamento, e di fruizione (atteggiamenti diffusi sulla difensiva, tra timidezza, timore e distrazione, supposto disagio o disinteresse; 'incomprensione').

Spesso il pubblico del teatro si annoia a vedere la danza, e spesso il pubblico della danza si annoia a vedere il teatro. Però, certi tipi di danza e certi tipi di teatro. E soprattutto, certi spettacoli.

Il pubblico, lo spettatore, il consumatore, il fruitore. 'Fruire': un'etimologia e un senso profondo che talvolta si rischia di smarrire. Ma anche destinatario. 'Destinare', altra etimologia, altro senso originario.

Il cosiddetto 'autismo della danza' non è soltanto un fantasma dei recenti predecessori di appena un paio di decenni fa, ma anche un rischio latente di molta 'iper-contemporaneità': laddove prevale – o non c'è altro che - un atteggiamento forzato, un accanimento alla provocazione a tutti i costi, che evidentemente e inevitabilmente si perde nell'insignificante. Non resta alcun segno.

La danza è trasversalità: ecco perché sfugge a identificazioni ed etichette. Risulta difficile incanalarla in un po' dovunque, e oggi più che mai. Così, anche il suo pubblico.

Anche la necessità e il bisogno della danza sono soggettivi. Qualsiasi azione non può che essere specifica e mirata, dalle strategie promozionali alla diffusione dell'informazione, all'induzione della domanda, alla socializzazione al consumo.

L'unica speranza, o l'unica ricetta, è la capacità di parlare allo spettatore di oggi. Perché l'unica molla che tenga è l'aspetto comunicativo ed emotivo dell'esperienza, la 'partecipazione partecipe', l'immedesimazione, o meglio, la condivisione. Solo da qui, il rapimento, l'interesse, la curiosità.

Il modo per non sbagliarsi, o per non sbagliarsi troppo – per non ingannarsi e per non ingannare –, è cercare di leggere e sapere leggere tra i processi in atto (quelli che ancora si vedono, e di cui già si vedono le conseguenze) e i processi in evoluzione (quelli che s'intravedono e di cui ancora non si vedono le conseguenze). L'immaginazione come prevenzione, la constatazione come frustrazione.

Dobbiamo imparare a convivere con uno scenario in costante e spesso imprevedibile evoluzione. La stasi non è per questi tempi, anche se potrebbe essere la maggiore provocazione, e fermarsi il modo migliore per muoversi.

La domanda è: come si vuole fruire oggi? Chi, come e perché? Di cosa c'è bisogno? Di cosa potrebbe esserci desiderio?

In generale, c'è meno disponibilità ad esporsi (artisti, pubblico, mediatori). Perché il 'trucco' è nel rapporto tra il 'dire' e il 'dare'. E' sempre più faticoso prendersi delle responsabilità. La sensazione è che si abbia meno voglia, o capacità, di giocare (facendo sul serio).

Infine, l'interrogativo su pubblico e danza potrebbe essere così riassunto:

'Non vai a vedere la danza, perché':

- non sai cos'è
- sai cos'è ma non t'interessa
- non ci hai mai pensato
- non ne hai avuto occasione
- non ne hai la possibilità
- non vai a vedere spettacoli in generale
- hai paura che non ti piaccia
- ti annoia, o non ci capisci nulla
- ci sei andato o ci vai, ma non ti piace
-

Il pubblico è una variabile. La danza, pure.

E' un po' come la strada: non sai mai cosa succederà, chi passerà, chi tornerà a passare e chi non ci passerà mai più. Non sai persino se ci sarà quella strada. Il pubblico da qualsiasi parte è come un frammento di strada, una variabile spazio-temporale sulla quale ogni influsso sarà sempre estremamente relativo, è una casualità indotta, che si materializza nell'attimo, ogni volta diverso e per sua natura transitorio. La danza, in fondo, è esattamente la stessa cosa.

PASSANDO LA PAROLA AGLI AUTORI:
LA DANZA E IL PUBBLICO PER I COREOGRAFI TOSCANI

Toscana ridens...

La Toscana è stata da sempre un po' una terra d'adozione, e una terra fertile. Così nell'ultimo ventennio hanno attecchito e sono cresciute, con tenacia e determinazione, alcune tra le più rappresentative compagnie italiane di danza d'autore, e continuano a fiorire germogli, quasi cullati e allevati da questa grande madre. Perché è evidente che niente è casuale. Così questa terra solare e aperta, e ricca di micro-mondi, insenature e identità, oltre ad essere ospitale e confortevole, ha mostrato negli ultimi anni una particolare sensibilità alla realtà artistica non solo monumentale ma anche viva e vegeta, approntando misure e strumenti sia per salvaguardare il cosiddetto 'patrimonio tangibile', con gli infiniti esempi di beni storico-artistici che la Toscana racchiude, sia per sostenere il cosiddetto 'patrimonio intangibile', quella realtà pulsante e vitale che si manifesta attraverso gli innumerevoli artisti che abitano questo territorio. E così, svestendo l'abito della retorica, dalle leggi ai progetti regionali, dalla diffusa attenzione all'apertura al dialogo, non si può negare che qui meglio che altrove, seppure con i ben noti limiti di portata nazionale, sia possibile sviluppare un percorso artistico, come dimostrano i fatti. Si guardi appunto alla nostra realtà di danza. E' ben noto a chi conosce il settore coreutico che, per quanto attiene alle contribuzioni ministeriali, tolta la grande fetta romana e tolta la quota parte di destinazione emiliana, volta a sostenere la compagnia di danza di maggiore mole nazionale, la parte da leone la fa decisamente la Toscana, con le sue molte compagnie d'autore, e non funghi sorti da un anno all'altro, ma realtà radicate e longeve, la cui mole di lavoro si mantiene intensa e costante attraverso il corso degli anni. E questa apparente ovvietà acquista subito il valore di un merito inestimabile, per chi appena

conosce le condizioni di affatto scontata sopravvivenza nelle quali sono chiamati a convivere quanti abbiano intrapreso il mestiere dell'arte, tanto più dello spettacolo dal vivo, e infine della danza, nel nostro paese, ma di questi tempi in condizioni affatto rosee anche nel resto d'Europa. Questo non è un panegirico, ma una semplice constatazione di fatto.

Dispiace sinceramente di non avere potuto, almeno per il momento, allargare il giro di voci ad autori e realtà di altre parti d'Italia che pure rappresentano la danza italiana della nostra attualità, con un sostrato storico e identitario di almeno un ventennio. E che esistono e lavorano, non in molte ma in numero sufficiente e rappresentativo per potere affermare senza alcuna ombra di dubbio che la danza contemporanea italiana esiste, eccome se esiste, se per contemporaneo intendiamo, senza pudori né false ipocrisie, "in questo momento, oggi in Italia", parafrasando Giorgio Rossi, perché "contemporanei significa oggi, essere qui oggi, presenti". E se qualcuno avesse il coraggio di azzardare il contrario, risponderei a nome di tutti "però esistiamo". E questo, oggi giorno, non è davvero poco.

E a titolo di cronaca va detta l'ultima scintilla, in ordine di tempo, che da qualche mese appena si è accesa nella toscana che danza, e che promette di non essere affatto transitoria. Dal mese di marzo scorso si è costituita, per volere delle compagnie toscane e con la complice attenzione dell'istituzione regionale, l'ADAC, Associazione Danza Arti Contemporanee, un raggruppamento non di natura corporativa ma di rappresentanza fattiva d'interessi condivisi, che riunisce le dodici compagnie, storiche e giovani, sostenute dall'ente regionale, alle quali si andranno ad aggiungere altre realtà del panorama coreutico e teatrale regionale. L'ADAC è nata con il duplice intento di favorire concretamente la messa in rete delle risorse regionali, riattivando i canali di dialogo operativo tra i soggetti toscani che a vario titolo hanno un ruolo nel sistema teatrale dello spettacolo dal vivo, e di alimentare un più vasto dibattito culturale sulla nuova scena contemporanea, con l'intento di incidere sulle principali necessità che attengono non soltanto al settore coreutico, ma al complessivo panorama teatrale e delle arti contemporanee.

Infine altre due peculiarità che attengono alla realtà della danza toscana. La prima è che, a dimostrazione della natura ospitale e fertile di questa parte d'Italia, si potrebbe affermare che ai relativamente pochi autori toscani 'doc' (Virgilio Sieni, Alessandro Certini, Julie-Anne Anzilotti, Angela Torriani Evangelisti, le giovani compagnie Motus, Adarte e Francesca Selva, e Bianca Papafava, Arbus, ed altri ancora da varie parti della regione), corrispondono quasi altrettanti 'adottivi', provenienti dall'estero (Micha Van Hoecke dal Bel-

gio, Keith Ferrone e Charlotte Zerbey dagli Stati Uniti) e da altre parti d'Italia (Giorgio Rossi dal Trentino, Raffaella Giordano e Roberto Castello dal Piemonte, Michele Arena dalla Sicilia).

La seconda peculiarità da segnalare è che per questa assortita famiglia di firme della danza, possiamo parlare di autori, di coreografi che hanno costruito la propria compagnia, chi più chi meno stabile e numerosa, ma anche di interpreti che amano salire sulla scena in prima persona, ognuno a suo modo, oltre che, in parte – e chi più, chi meno – organizzatori di se stessi. Questo, oltre ad essere forse un ritratto della dimensione-tipo della nostra attuale realtà coreutica, significa avere una visuale a trecentosessanta gradi delle problematiche, una complessità di gestione e una completezza di dimensione, con i suoi alti costi in termini di impegno emotivo e mentale, oltre che materiale e logistico. Così a me, che da alcuni anni li seguo, li frequento e in parte inizio a conoscerli, piace pensarli come persone, prima ancora che come autori - quali li ritengo a pieno titolo – che, rispetto al mondo degli spettatori, hanno accesso anche al mondo che si schiude dall'altra parte della ribalta, oltrepassando quotidianamente quel limite, nel senso originario di 'limen', 'confine', che separa due visuali e due realtà, attraverso il gioco della finzione e la dimensione del rito. E che viene abitato da entrambi i versanti, anziché da uno solo, in un ribaltamento delle parti che costituisce la materia prima sulla quale si edifica ogni giorno il senso motore di ogni identità d'autore, nei linguaggi della scena. E la dimensione di vita di ogni artista. Proprio come guardarsi allo specchio, e allo stesso tempo abitarci dentro.

Quanto segue è la raccolta dei contributi che gli autori interpellati hanno gentilmente fornito, rispondendo a più di un appello che è stato rivolto a tutte le realtà raggiungibili, e a cui non tutti, ma la stragrande maggioranza, ha risposto. Gli interventi sono riportati in ordine cronologico. La forma è varia, e volutamente, e in parte spontaneamente. Infatti non è stata impresa facile in primo luogo per gli impegni che più o meno costantemente gravano su ognuno. Così ciascuno ha scelto una forma, accogliendo l'invito a contribuire con la massima libertà di espressione e di misura. Chi, per svariati motivi, ha preferito essere raggiunto per scambiare una conversazione, ha fornito, 'suo malgrado', una più corposa intervista, che ho ritenuto di trasmettere integralmente, per il valore in fondo 'storico' di testimonianza, perché ritengo che essendo talmente raro trovare espressioni di un pensiero d'autore della danza, sotto qualsiasi forma, apportando tagli e selezioni di materiali avrei privato il lettore di un frammento di patrimonio che non aveva motivo di restare chiuso in un cassetto. Forse qualcuno me ne vorrà, ma mi assumo in pieno la re-

sponsabilità magari un po' erroneamente giornalistica, forse semplicemente anacronistica, di dare piena voce a ognuna di queste identità, volendo approfittare di un'occasione e di uno spazio in fondo così rari, in cui potere esprimere pubblicamente delle opinioni, tanto più in materia di danza.

Soltanto alcuni punti, vorrei segnalare, che sono emersi in comune da più voci interpellate, e volutamente interrogate su alcune questioni di fondo. Altre costanti, sono invece emerse spontaneamente, e per questo motivo mi sembra che meritino attenzione, perché termometro di una realtà diffusa. La prima 'sorpresa' è stata che, a discapito di quanto si vada spesso dicendo, e lamentando, che in Italia non c'è un pubblico della danza, pressoché tutti i protagonisti affermano e testimoniano il contrario. Il pubblico della danza in Italia c'è, e sarebbe anche molto vario. Ed oltre ad esserci materialmente, è anche molto presente agli autori, che dimostrano di prestare un grande 'ascolto' al pubblico, sotto varia forma. Quanto ai 'gusti' e alle perplessità, la categoria di spettatori che quasi tutti aborriscono, è quella degli 'addetti ai lavori', la cui diffusa mancanza di spontaneità e di predisposizione all'esperienza scevra da pregiudizi, risulta ormai intollerabile, e soprattutto viene ignorata. All'opposto, viene premiata e apprezzata la spontaneità dello spettatore occasionale, cosiddetto 'impreparato' e così l'innocenza e la spontaneità fatta persona, ovvero il pubblico dei bambini, con cui oramai ognuno si trova regolarmente a che fare. E oltre al piacere e alle soddisfazioni che derivano dalla platea dei giovanissimi, ne emerge anche un grado di comprensione spesso sorprendente, che raramente si ritrova nel pubblico adulto.

Quanto al ruolo della critica, si afferma quasi all'unanimità che la vera critica, tanto più di danza, oggi non esiste, anche e soprattutto per problemi oggettivi, e c'è chi si spinge a sostenere che non ci sia mai stata; piuttosto se ne constata la scarsissima incidenza in termini di catalizzazione della partecipazione di pubblico, e persino della funzione di comprensione del lavoro di un autore o di una compagnia. E' dunque molto sentita e diffusa 'la critica alla critica'. Sul tasto dolente delle responsabilità, si registra la diffusa opinione che in grande parte sia a carico degli organizzatori e dei programmatori, dal cui lavoro di preparazione del pubblico nel tempo, e di consapevolezza dei contesti e delle proposte adeguate, dipende quasi per intero l'affluenza di pubblico, o la totale catastrofe.

Parallelamente, va riconosciuto un buon margine di autocritica e di consapevolezza della propria dose di responsabilità artistica, anche dovuta alla stratificazione e alla molteplicità delle esperienze. Un valore che emerge poi a più riprese e in differenti contesti, è la sincerità. Emerge come registro di quasi

confessione, che talvolta sfiora i toni della denuncia, ma anche come affermazione di vulnerabilità, e desiderio di chiarezza. Da non sottovalutare poi che gli stessi autori affermano che in veste di spettatori ciò che più apprezzano sulla scena è la sincerità di fondo, ed il suo opposto è ciò che li spinge a sfuggire o a provare un reale disagio fisico di difficile sopportazione. Tra i paradossi riconfermati, la constatazione che chi studia danza non ne fruitisce, ovvero gli aspiranti danzatori e talvolta già i professionisti sono coloro che notoriamente non vanno a vedere danza, quasi fosse ‘un mondo a parte’.

Infine, e lo constato non senza una sottile rabbia che poi cerco di placare convincendomi che sia inevitabile, trasuda un po’ da tutti, in chi tra le righe, in chi dal tono della voce, in chi sul finale della conversazione, una certa amarezza che talvolta viene a galla, un po’ rassegnata e un po’ battagliera, più che battagliera superiore allo stato delle cose, come una crosta da sopravvissuti sulla quale ormai scivola un po’ tutto, perché alla fine si riesce ad andare avanti, con determinazione ed onestà. E la maggiore conferma, della quale vado un po’ fiera perché da anni, nella mia personale e modesta esperienza, l’ho sempre caparbiamente sostenuto, è che questi signori, e signore, giovani e meno giovani, che giorno dopo giorno hanno a che fare con tutti i meandri di ciò che significa fare spettacolo, e facendo spettacolo fare la propria arte, oggi, hanno un tale sapere e una tale conoscenza e soprattutto consapevolezza di come funziona questa macchina poderosa e ambigua, eppure affascinante, che avrebbero non solo molto da dire e da raccontare, ma soprattutto da suggerire, più che da insegnare, a chi si occupa, o pretende di occuparsi della gestione del sistema dello spettacolo dal vivo, e della danza. E anche questo non è un panegirico, ma una constatazione di fatto.

ROSANNA CIERI

Motus Danza, Monteriggioni, Siena, contributo inviato il 26/3/03

“Grazie. Semplicemente grazie”

Le ragazze di Motus hanno soprattutto una cosa in comune: la grinta. La loro è una delle voci femminili della toscana in danza, ed è difficile che dopo essersi trovati a dibattere un argomento insieme, tu possa uscire senza avere saputo, a piena voce, cosa loro ne pensano. Perché, dote non comune, amano parlare chiaro.

“La nostra compagnia porta avanti, da qualche anno, un progetto di ricerca di linguaggi del corpo, mirato alla produzione di spettacoli di impegno sociale. Questa scelta ha impatto sia sul contenuto (il messaggio che arriva al pubblico) ma anche e in maniera determinante sulla "forma" (il linguaggio gestuale che veicola il messaggio). D'altra parte la scelta di argomenti di attualità, se da una parte incuriosisce il pubblico, trattando tematiche di cui ha sentito parlare, pone serie difficoltà sul piano artistico della realizzazione. Intanto, è necessario mantenere una dimensione poetica della narrazione, coadiuvata dall'uso del simbolo, per non scadere in una semplice trattazione giornalistica. Poi è importante che il linguaggio corporeo stimoli emozioni, che sono lo strumento più importante per rendere efficace il messaggio. Dal punto di vista tecnico, l'uso dell'ironia, del paradosso e i continui colpi di scena, permettono di mantenere viva l'attenzione e di rendere "gradevole" l'insieme. Noi usiamo spesso l'espressione "prendere per mano lo spettatore" che rende abbastanza l'idea su come affrontiamo il rapporto con il pubblico. Questo non significa accondiscendere a mode o tendenze, o, ancora, cercare il consenso. Significa semplicemente condurre la riflessione laddove vogliamo e con gli strumenti che riteniamo più idonei, senza porsi al di sopra di chi guarda. E il pubblico (che, come si dice, non è scemo) se ne accorge. Di questo abbiamo qualche conferma perché, dopo gli spettacoli, ci capita di ricevere delle mail, da parte di sconosciuti che ci scrivono col cuore ancora gonfio di emozioni. Riporto quella più intensa, a titolo di esempio. E' stata scritta il 5 aprile 2002, giorno successivo al debutto dello spettacolo Se è femmina uc-

cidetela e non ti nascondo che, per noi, è stata una emozione altrettanto forte: “Grazie. Semplicemente grazie. Ho visto il Vostro spettacolo ieri sera e volevo farVi i miei complimenti più sinceri. Grazie a chi mi ha commosso con le sue lacrime per l’infibulazione. Grazie per la riflessione suscitata dal sapore di morte del burka. Grazie per l’odore dell’incenso, per la storia delle indio, per le foto proiettate. I Vostri corpi parlano e mi emozionano tanto con grandi idee originali. E la cosa più bella: una cascata di speranza e d’amore nel finale. Bravi davvero. Aspettando il prossimo appuntamento, Vi saluto con affetto. Anna”

Se anche una sola persona prova sinceramente quello che è scritto in questa lettera, per noi l’obiettivo è raggiunto. Abbiamo regalato alla danza un nuovo spettatore.

Per meglio spiegare quello che facciamo e quale sia la nostra ricerca artistica, riporto qui di seguito una descrizione delle problematiche legate al nostro lavoro (...). Penso sia utile a chiarire, anche perché il rapporto con il pubblico non può essere scisso dalla forma/contenuto del lavoro artistico. Del resto chi, tra gli artisti, non si è posto il problema: "a cosa serve la mia arte?"

‘Negli ultimi anni in Europa si è sviluppato un filone internazionale di ricerca che coniuga la pratica artistica all’etica e alla denuncia sociale. Molte realtà artistiche il cui lavoro è improntato su tematiche sociali e politiche confermano la tendenza di un impegno sempre più incisivo dell’arte in direzione di una riflessione planetaria su disagi, sfruttamenti, guerre, povertà. Questo orizzonte nell’arte – in realtà già inaugurato a piene mani negli anni Sessanta - pone alcune domande lecite e doverose. L’arte contemporanea può investirsi di un ruolo etico e ideologico solitamente baluardo della politica e dell’impegno sociale? E’ un’esigenza partorita dalla crisi dei valori, dal vuoto di contenuti nella cultura o si sta avviando un fenomeno di moda, una stagione artistica del “politically correct” destinata poi ad esaurirsi come tutte le mode? Il confine tra l’arte tout court e un’arte di pura denuncia è spesso confuso. Il rischio rimane quello di creare opere troppo esplicite nei loro contenuti e nelle loro dichiarazioni da divenire omologhi dei reportage televisivi o fotografici. In questo caso l’arte coinciderebbe con la pura informazione. Se invece l’arte mantiene nell’impegno etico e sociale quella dimensione peculiare del fare artistico che esprime la dimensione del reale attraverso le sue figure significanti (come, ad esempio, il simbolo) – conservando l’aura di poesia e di spiritualità tipiche dell’arte - non si verificano sovrapposizioni e confusioni nei diversi contesti. Rispetto all’estero l’Italia è ancora ai margini di questa tendenza, anche se sempre più giovani sposano le cause dell’arte “engagé”,

specialmente coloro che sono impegnati nella ricerca di nuovi linguaggi.’
E’ in questa direzione che MOTUS danza ha diretto la propria ricerca artistica, raccogliendo la sfida di individuare una dimensione etica, nel senso proprio di ethos, di avere o cercare una dimora, un luogo a cui o da cui parlare e che motivi il perché del proprio parlare. Non è solo un problema di contenuto o di tema, ma piuttosto il processo di costruzione, il modo di lavorare, la stessa modalità produttiva. È sempre il linguaggio e la creazione artistica a permettere un sentire, ma occorre allora che le forme della creazione, la coreografia, la scena, la drammaturgia, la regia, il lavoro dei ballerini e degli attori, che l’insieme di questi mestieri divengano procedimenti necessari a ciò che si vuole narrare, e sarà questa necessità a far precipitare poi i contenuti in forme utili.

E’indubbiamente difficile affrontare questo argomento in poche righe e mi scuso per la lungaggine. Sarebbe però interessante creare un progetto di studio e di monitoraggio ben più ampio su questi temi. Per parte mia, sono pronta a dare una mano.”

GIORGIO ROSSI
Sosta Palmizi, Camucia (AR), intervista del 18/4/2003

“Io voglio incantare, e chi non sa, è più facile da incantare”

Quando il treno si ferma alla stazioncina di Camucia, ti sembra per un attimo di essere piombato in un altro tempo. Ma non perché ci sia qualcosa di antico o di ormai passato, è piuttosto quello strano silenzio da piccola località della campagna, quei due soli binari, uno verso nord e uno verso sud, come se bastasse mettere il primo piede fuori dalla carrozza del treno per avere la misura del posto in cui sei arrivato. Bastano poche decine di metri per arrivare all'ufficio di Sosta Palmizi, dove Giorgio mi aspetta scusandosi subito per la presenza dei suoi bambini, che invece ci accompagneranno apportando un tono di calore familiare alla nostra chiacchierata. Gli occhi attenti di Giorgio non si distraggono un attimo, pur tra cullamenti e accudimenti vari. Credo che sarebbe impossibile parlare con Giorgio senza che si appassionasse a quello che va dicendo, perché non è il genere di persona che può esportare un suo pensiero senza interpretarlo con la giusta misura, e spontaneità. La sua simpatia è gentile, e da ogni sua espressione emana un vissuto così stratificato e sempre vivo, che genera quella forma di rispetto assoluto che si prova davanti a chi per anni ha praticato una forma d'arte, e ha costruito un'identità.

E. Ti sembra che ci sia qualcosa di diverso nel pubblico italiano rispetto al pubblico che puoi trovare all'estero?

G. La prima grande differenza è che ogni paese ha un pubblico diverso. Con Cortile abbiamo avuto la fortuna di girare, non dico il mondo, ma dalla Sicilia a in cima alla Norvegia e da Praga a Vienna a Lisbona, e devo dire che le reazioni erano sempre diverse, dove magari in un punto ridevano in un altro non ridevano, oppure dove vedevi che si emozionavano magari in un altro posto non si emozionavano. Per esempio mi ricordo in Cina, per proprio esagerare, che con Rapsodia per una spalla ridevano per una cosa che in Italia passava assolutamente indifferente, era il rapporto con la donna e per loro il fatto di portare in spalla una donna era grande onore, erano applausi. Tu hai a che fare con la cultura con cui ti scontri.

L'altra cosa è questa, che in Italia dipende da dove uno va a fare lo spettacolo. Per dire, l'altra sera ho danzato Balocco ad Arezzo in occasione di questo convegno organizzato dall'Università di Arezzo col Comune di Arezzo su Carolyn Carlson, c'è stata tutta una giornata di studio, e in sala c'erano centoventi persone al novanta per cento addetti ai lavori, cioè danzatori dall'Isola Danza, critici, studiosi, professori universitari, ed era completamente diverso che avere danzato Balocco, che ne so, in un cortile a Genova, in un quartiere popolare, con la gente attaccata alla finestra.

Tra l'altro su questa cosa del pubblico, non so adesso tutti i miei colleghi, ma quando si danza, si suona, si recita, tu senti un po' lo sguardo, e senti anche un po' che tipo di sguardo c'è. Per esempio l'altra sera, detto proprio banalmente, lo sguardo che io avevo addosso era: 'ma guarda, ha le tette, ma guarda, ha le ciccione, ma guarda è gobbo, ma guarda è pelatino, ma guarda, non tiene l'equilibrio...'. io sentivo questa cosa. Invece altre volte diventa una sintonia totale: 'ma guarda, è umano'. E allora c'è un'emozione, una commozione da parte mia che immediatamente s'instaura con questo pubblico. Poi c'è anche una cosa, c'è stato un passaggio nella mia vita fondamentale rispetto al pubblico, che una volta cercavo il successo del pubblico cosiddetto 'colto'. La cosa è questa, che non può esserci un pubblico di più o un pubblico di meno. La cosa fondamentale, secondo me è non giudicare il pubblico, e lasciare che il pubblico se vuole ti giudichi, ma tu non giudicarlo. Perché io quello che ho visto tantissimo, e l'ho fatto anch'io, e mi sono escluso penso per anni, come tutt'ora fanno un sacco di miei colleghi, è che 'non capiscono, non sono all'altezza...', lo stesso pubblico quando a me diceva 'io non me ne intendo'. Poi uno va a vedere cosa hanno detto i grandi pittori, i grandi scrittori, i grandi poeti, che l'opera deve essere il massimo comprensibile.

Penso che la musica di Beethoven può essere capita, più che capita essere presa, perché poi è un fatto di fruirne e di avere uno scambio di energia, perché è un fatto di sensazioni che tu dai alle persone. E' chiaro che se uno fa parte di un mondo della provocazione, come potrebbero essere i Kinkaleri, per esempio, è giusto che loro hanno attuato un proprio ambito e loro fanno parte di quell'ambito lì, giustamente loro scelgono il pubblico e il pubblico li sceglie, è un fatto anche reciproco, se no diventa tutto piatto, diventa tutto uguale. Sto solo dicendo che i Kinkaleri creano il loro ambito, il loro ambiente, il loro progetto, la loro realtà, gli arrivano le persone, quindi è segno che la gente c'è. Poi si parla sempre di dimensioni di nicchia, piccole, perché, ripeto sempre, siamo veramente uno zero virgola zero zero uno per cento della gente che viene a vedere i nostri lavori, anche quelli che hanno tra vir-

golette successo tra di noi. Anche se cominci ad avere due, trecento persone a replica, se vai in una città come Pisa e hai duecento persone, quanta gente c'è tra la città e l'indotto intorno, hai trecentomila persone, e cosa sono duecento persone? Sono lo zero virgola zero zero uno per cento. Però sei contento. Se ne hai due, è lo zero virgola zero zero e uno zero in più per cento. Però credo che alla fine sia questa la cosa che conta, che ci sia lo scambio, perché credo che la danza è così anche perché è colpa della danza. Cioè la danza ha ammazzato la danza.

E. Qualche responsabilità c'è, su questo non c'è dubbio...

G. Oltre alle Istituzioni che non sono state in grado di scegliere, però la danza non si è mai posta il problema di dire: 'ma io però che sto facendo? È contemporaneo?' Ma nel vero significato della parola. In questo momento, oggi in Italia? Infatti io penso ai miei colleghi e dico, guarda, se tu oggi non ci sei è un problema tuo, non un problema del Ministero, della Regione o del Comune. Poi ognuno a modo suo, perché poi non mi metto a discutere, o a giudicare o a entrare nel merito di quello che ognuno di noi fa, però esistiamo. Abbiamo una progettualità, abbiamo una capacità di scambio, e siamo dei sopravvissuti. Io guardo alla mia generazione, io ho quarantatré anni, se guardi quella generazione lì, fine anni Cinquanta inizi anni Sessanta, ce n'erano decine e decine e decine agli inizi degli anni Ottanta. Siamo rimasti in pochi. E poi per svariate ragioni.

Faccio un esempio, gli Efesto vinsero il Bagnolet, in Francia tutti quelli che hanno vinto Bagnolet, ora, dirigono dei grandi teatri. Per loro, come si può dire, colpa delle Istituzioni? Sicuramente le Istituzioni non li hanno aiutati, cioè il terreno su cui dovresti crescere, il paesaggio su cui dovresti essere visibile, non c'è. E loro probabilmente erano un'orchidea fragile. E sono spariti. E questo è un dato di fatto, non è un giudizio.

E. E' la legge del darwinismo...

G. Tra l'altro loro a un certo punto, per dire, avendo un lavoro veramente bello, girarono parecchio nei circuiti dove giravano i Momix, gli Iso, Moses Pendleton, il mercato, la Coop li prese per una tournée di un anno e mezzo, però poi alla fine non ce l'hanno fatta, sono stati consumati, usati. Ognuno poi ha le sue storie. Però il pubblico l'avevano, erano molto usufruibili. Gli Efesto, loro avevano un rapporto fantastico col pubblico, perché ciò che facevano era immediatamente recepibile. E questo è difficile spiegarlo, è difficile capirlo. Poi gli Efesto si sono divisi, il Ministero gli ha tolto le sovvenzioni...

E. La critica secondo te incide sul rapporto con il pubblico, su affluenza, non affluenza, sull'immaginario che poi si crea di un artista, di una realtà? Io personalmente sono molto scettica, a parte il fatto che i critici sono anche loro dei sopravvissuti...

G. No. Perché non esiste più la critica, fondamentalmente. Non è mai esistita nella danza, la critica. Sono esistiti degli studiosi che ti sanno dire delle date e dei momenti storici, ma non è che ti sanno fare un'analisi. Se tu vedi nella pittura, ma perché lì gira il denaro, tu hai critici che sono in grado, anche, veramente di fare diventare un genio un deficiente, però sono in grado, come dire, di giustificare. Una delle cose scritte che abbiamo più belle su di noi, le ha scritte Baricco a Raffaella [Giordano], quando Baricco non era nessuno, e che ne so, Stefano Benni, amici, musicisti, gente così, oppure ragazzi che poi hanno lavorato con noi, tutta gente così, o intellettuali. No, la critica non c'è, purtroppo. E' sempre stato un problema, ma perché non c'è il terreno su cui possa crescere. Comunque quei pochi che hanno scritto delle cose interessanti su di noi, è la critica teatrale. (...) Anche perché la critica di danza, anche lei, non è diventata contemporanea. Rimane sempre legata a dei modelli classici, comunque dei modelli superati, al massimo arriva a Cunningham, poco più in là, si fa sempre un parallelo. Oppure ogni tanto, sai chi? Delle persone, in provincia, che vedono dei tuoi lavori, che poi ne parlano, che non è male, ogni tanto tu hai dei giovani, non so, sul Gazzettino Veneto, L'Alto Adige, o che ne so, il Secolo Decimonono lì a Genova, scrivono delle cose mica male, ogni tanto. Poi saranno lette da io lui e due tre amici, perché poi la gente legge i giornali, ma non le legge le critiche di danza. Anche l'altro giorno qualcuno di noi ha detto, 'ma come, Danza e Danza non ha messo il calendario', e ho detto, guarda, sicuramente non è un problema solo organizzativo, perché ci stiamo rimodellando, però non credere che se siamo su Danza e Danza avremo più pubblico, anzi, è probabile che se uno magari pensava di venire, lo vede su Danza e Danza e non viene... sto scherzando, però non incide assolutamente. Il pubblico che viene a vedere gli spettacoli, viene: perché il teatro ha del pubblico, perché il direttore artistico è in grado di creare delle relazioni con il pubblico, e perché piano piano ognuno di noi singolarmente, in modo soggettivo, si è creato il suo pubblico, per passaparola. Sul sito, mail, queste cose qua, e quelle funzionano. Anche lì, questa cosa ad Arezzo, che c'erano centoventi persone, erano tutte persone che venivano da fuori. C'era Carolyn Carlson, si è sparsa la voce, ed è arrivata gente da Napoli. La gente viene, noi spesso abbiamo fatto delle repliche per le scuole, e ogni tanto arriva qualcuno, 'volevo vederlo', due tre persone, quindi abbiamo anche un pubblico così.

E. Tu hai sempre fatto, negli ultimi anni, lavori anche per i bambini. E' stata una scelta voluta anche di comunicazione artistica, o comunque per ampliare il raggio di attività? E cosa ti danno i bambini?

G. Devo dire che è capitato delle volte che abbiamo fatto delle robe per i bambini così, molto marginali, ma alcune persone e organizzatori han detto: 'ma guarda che il tuo lavoro andrebbe anche per i bambini' e quindi me l'anno fatto fare per i bambini, e si è cominciato con Pasatua, che ha nove anni, e lo sto facendo tutt'ora per i bambini, vado a farlo anche in Inghilterra, in America, per i bambini. E poi mi hanno prodotto uno spettacolo che è proprio stato fatto e pensato per i bambini, che è Spara alla pioggia. E' uno spettacolo che ha avuto un grande successo con i bambini ma molto meno con gli organizzatori, quando andammo a "Colpi di scena", a Faenza, davanti a cento organizzatori per il teatro dell'infanzia, senza un bambino in sala, il verdetto fu: 'questo non è uno spettacolo per bambini'.

E. E chi l'ha detto? i bambini...?

G. No, i direttori. Però per fortuna Roberto De Lellis aveva una serie di persone che avevano fiducia in lui, poi un po' di organizzatori sono venuti con i bambini, tanti che erano lì sono venuti a vederlo con i bambini, e hanno visto che l'alchimia che ha il lavoro sui bambini non è la stessa che ha sugli adulti. Perché gli adulti pretendono sempre di capire loro che cos'è per i bambini.

Per esempio l'altro giorno ho fatto *Pasatua*, e *Gli Scordati* per i bambini, e gli ho detto: 'guardate, non c'è storia'. Detto questo, i bambini guardano quello che succede e quello che c'è. Se quel che c'è ha un'energia che può appartenere, nella quale possono riconoscersi, loro ci stanno. Poi è facile dire questo, perché delle volte basta andare in scena e fare due pernacchione, che loro si divertono un mondo. Però li perdi, secondo me. Quando uno guarda ci sono vari livelli di comprensione di ciò che vedi. Hai in mente "Il cielo sopra Berlino", dove i bambini vedevano gli angeli? Perché i bambini sanno vedere quello che gli altri non sanno vedere. E se tu hai un'anima che si avvicina alla loro energia, loro ci stanno subito. Noi *Gli Scordati* lo abbiamo fatto per la prima volta [per i bambini] tre giorni fa a Castelfranco di Sopra, quindi un paesino sopra Figline Valdarno, un paesetto di semi-collina, semi-montagna, erano centocinquanta scatenati, ma sono entrati nell'energia.

E. Comunque i bambini delle periferie e dei paesi sono molto più vivaci dei bambini di città...

G. Perché si muovono, è il fatto semplicemente che si possono muovere, che hanno un rapporto con la natura, gli alberi, la terra, il vento, l'aria, in città sono tutti fermi, bloccati. Le emozioni che io ho avuto con i bambini, raramente le ho avute con i grandi. Perché hannouno sguardo così senza filtri, senza giudizi, e riescono a incantarti.

E. Poi magari a volte ti dicono delle cose talmente immediate e semplici...

G. Sono crudeli, anche. (Qui interviene Tommaso, il figlio più grande di Giorgio, avrà una decina di anni: 'babbo, tu sei andato a uno spettacolo dove c'erano i vecchietti, sotto, che in platea [e mima l'addormentarsi] invece sopra c'erano i ragazzi giovani che facevano [e mima lo scalmanarsi...]) E' vero, a Bologna, Piume, eravamo nell'abbonamento Gold e quindi vuol dire che questi avevano la media dei settant'anni, in un teatro da mille posti con la platea di settecento posti, e due balconate, in quella che costava meno hanno buttato sopra quei quaranta, cinquanta giovani, e tra noi e loro: il sonno. Comunque io penso che cercare di avere successo nella competenza, tra virgolette, del pubblico colto, intellettuale... io ho visto a volte delle cose non so a Roma, o a Milano, o all'estero, che delle volte è anche fastidioso, perché il peggior pubblico, secondo me, è quello che lo pratica. Perché sono troppo immerso nel mio lavoro. Io voglio incantare, e chi non sa, è più facile da incantare. Perché è un po' un trucco. Io ho lavorato con un prestigiatore, so i trucchi, e se lo vedo, non mi fa più nessun effetto. Perché si da sempre un valore... bisogna andare sempre più avanti, ma avanti rispetto a cosa? A chi?

E. Comunicare qualcosa ad una persona che non se l'aspetterebbe mai è la cosa più meravigliosa di questo mondo...

G. Esatto... e poi non è un fatto di lauree o di qualifiche, che poi tra l'altro vengono un sacco di persone laureate a vedere il lavoro e si divertono moltissimo. L'importante è che ci sia una conoscenza, è chiaro che se tu arrivi da un pubblico 'ammaestrato', tra virgolette, che va spesso a vedere la danza, che quindi comincia a gustarla, però deve avere sempre l'interesse di andare, no? Faccio un esempio: a Parma noi tutti gli anni siamo andati sempre, ormai c'è un pubblico consolidato, ha visto tutti i nostri lavori, ha visto anche i lavori di Virgilio Sieni, di Certini, di Abbondanza-Bertoni, di Raffaella, di altri, è chiaro che arrivano e quindi si ricordano, allora intendono la citazione che tu magari puoi fare, però non è che quello è il solo codice per goderne di più, perché poi arriva uno nuovo e magari se lo gode di più. Ti faccio un esempio per tutti. Pina Bausch io l'ho seguita in modo appassionato per dieci anni, le

prove, la compagnia, il lavoro, le persone, tutto. Adesso la vedo e sono più disincantato, anche perché ho avuto un'esperienza così forte tra i venti e i trenta anni, e adesso la vedo, mi è capitato quattro anni fa, per me è una grande Maestra, non è che dico 'ah, Pina Bausch non è più quella di una volta'. Io, non sono più quello di una volta. Capito...? Poi, sì, probabilmente io la vedo e sicuramente c'è meno dramma in quello che fa, c'è una compagnia meno forte, anche, però uno deve rendersi conto che guarda le cose a tanti strati, ci sono tanti livelli, e non è che tu puoi dare un giudizio unico, tu devi guardare le cose in modo complessivo, come le storie dell'uomo, che scavi la montagna e ci sono tutte le epoche, e cos'è? una era migliore una era peggiore? tu eri in quell'epoca lì, e adesso sei in un'altra. E lì, secondo me si sprecano sempre un sacco di parole sulle cose. Poi, ripeto, una come Pina Bausch, che viva sempre, che lavori sempre. Uno anche come Béjart, uguale, perché io mi ricordo che quando lo vidi la prima volta, avevo diciassette anni, rimasi folgorato, e oggi me ne guardo bene dal parlare male di quello che lui ha fatto. Che poi, ripeto, la danza si è uccisa da sola, perché ha passato tutto il tempo a parlarsi male addosso, come se te tu su di te dici: 'ah ma faccio schifo, questo dito che brutto, questa mano...' però sei sempre tu...

E. ... autoreferenzialità...

G. Eh, guarda, quella è una catastrofe. E alla fine non ci si pone la domanda: ma hai pubblico? Guarda che questa è la prima domanda che uno si deve porre, a prescindere dal fare una cosa per il pubblico. Non è che tu fai una cosa per il pubblico, ma al pubblico interessa quello che fai? Non è un fatto solo tuo privato? Guarda che spesso succede questo. Non è poi una questione di dire, io quello che faccio interessa. Lo vedi. E' un riscontro immediato...

E. Poi magari ci sono operazioni molto discutibili, però vedi i teatri stracolmi...

G. Ma lì perché c'è il conformismo, ma quello è un altro problema. Ma quello stesso pubblico lì, di fronte, che ne so io, senza fare altre citazioni, che ne so, a Spartaco di Michele e Antonella [Michele Abbondanza e Antonella Bertoni] impazzirebbe ugualmente. Il problema è di dare a Michele e Antonella l'opportunità di fare Spartaco davanti allo stesso pubblico.

E. Questo credo sia uno dei veri problemi...

G. Noi nell'abbonamento balletto del Teatro di Cesena, che è un abbonamento di ottocento persone, eravamo insieme al flamenco e al balletto classico. Siamo arrivati noi con Gli Scordati, il pubblico si è seduto e devo dire

che dopo due minuti ci è stato subito. Perché comunque la gente sa riconoscere se ciò che sta vedendo ha forza, perché poi il problema è quello, che non c'è ascolto.

E. Prima dicevi che quando vai a vedere spettacoli hai per forza una serie di filtri, ma tu riesci a goderne? E ti stimola di più andare a vedere cose che hanno a che fare con la danza o ti arricchisce, ti incuriosisce di più, che so, il teatro, la musica, l'arte contemporanea, altre forme di linguaggi? Se hai la possibilità di scegliere, cosa ti attira di più?

G. Tutto. Poi devo dire, se mi identifico, perché poi è quello il fatto. Il teatro è un fatto soggettivo, poi uno può dire che c'è un margine di tolleranza, di competenza, e oltre la competenza c'è la magia, e uno entra in quella magia lì, perché può capitarti di vedere cose fatte in modo assolutamente amatoriale e commuoverti, se c'è stato chi ha capito come, e poi cose superprofessionali e non c'è niente, c'è una confezione vuota, ben fatta ma vuota. Devo dire che io vengo da una scuola di circo e di mimo e sono capitato nella danza, non per caso, perché poi probabilmente quello era il mio destino. Devo dire che io guardo le persone, non guardo le strutture, e qualsiasi cosa io vedo, guardo la persona: che anima ha, che faccia ha, come si muove, che cosa esprime col suo movimento perché il movimento è carattere, è anima, è personalità, è storia, è racconto, è evocazione.

Io sono legato a quello, quindi non riesco a vedere una roba di Cunningham senza non guardare queste facce di americani che sono lì che ballano, che sono queste facce serie, non riesco ad astrarmi e guardare l'architettura che mi si pone davanti, dopo un po' mi annoio. Oppure preferisco guardare gli uccelli che volano, sono delle coreografie molto più belle, molto più interessanti. Poi non entro nel ginnico, nel senso: ha fatto otto giri, oppure ha un *cou de pié* pazzesco, oppure, guarda che apertura... non me ne frega niente. Se io vedo una ballerina classica ballare, fai conto, Marcia Haydée, che non era per niente una bella donna, però è straordinaria, ha un romanticismo addosso che mi può interessare. Però non credo che reggerei un balletto dall'inizio alla fine, ma anche perché faccio parte di un'altra generazione, però "West Side Story" mi ha fatto impazzire, o "Hair", sono film che mi hanno marcato. Ma anche Pina Bausch, che ne so, DV8, Wim Wandekeybus, La La Human Steps, perché c'è energia, c'è performance, è quello che io in fondo guardo, cioè entro dentro, se riescono a uscire da là, se io ricevo qualcosa, è tutto lì, se si crea l'evento. Ripeto, è sempre un fatto soggettivo, l'oggettività in teatro, e in arte, non esiste. Però chiaramente, tante soggettività possono diventare oggettive. Leonardo era un genio, oggettivamente. Però c'è gente a

cui può non piacere assolutamente, e dici, perché? L'Accademia è un'altra cosa...

E. Secondo te è cambiato l'approccio del pubblico alla danza, in Italia, negli ultimi anni?

G. Certamente è migliorato moltissimo. Anche perché giocoforza le cose si muovono sempre, quindi a furia di dargli questo teatro trombone, da vario dramma neanche fatto bene, la gente vuole vedere un po' di movimento, anche perché il mondo sta diventando sempre più veloce. Sai che hanno fatto un calcolo che se va avanti così, il Teatro Regio non ha più pubblico, perché... muoiono tutti. E' una cosa tremenda, quella che ho detto, ma muore il pubblico, infatti loro sono disperati, cosa fanno? Continuano a portare i ragazzini a vedere le prove dell'opera, a fargli visitare il teatro, però poi a vedere le prime non andranno, perché non hanno senso. E finché il teatro è un fatto politico-impiccione, perché questo è, e i teatri, gli enti lirici e i teatri di tradizione, i teatri stabili non la smettono e cominciano a diventare contemporanei, contemporanei significa oggi, essere qui oggi, presenti. Ma non vuol dire che le persone di ottant'anni non sono presenti, per carità, sono presenti, però articolato, non ci sono solo loro. Io ora sono stato a Strasburgo, c'è questo Teatro dell'Opera dove fanno dalle robe dialettali, in lingua locale, alsaziano, ma anche spettacoli di compositori contemporanei, giovani, perché poi tu spesso vedi delle robe, ma hanno sessant'anni, quelli lì. Come se io che adesso ne ho quarantatre, tra sette anni mi diranno, 'vieni a fare una coreografia', che ne so, al San Carlo di Napoli, non so neanche se ci andrei, ma metti, se ci vado, dicono, 'ecco il giovane coreografo'. Ma che giovane coreografo! Ma io ho iniziato a ventitre anni, a lavorare... Quello è considerato giovane, ma che giovane!

E. Ma infatti si continua a sentire dei 'giovani coreografi italiani' che sareste te, Roberto Castello... ormai è storia...

G. Ma quando mai, se sono vecchio, ma guarda qua [i suoi due bambini] e li ho fatti tardi, anche...

E. E' assurdo... se non hai almeno cinquant'anni non hai nessun ruolo...

G. E poi quando arrivi a cinquant'anni, e visto che non hai mai avuto niente, visto che becchi il posto, non molli più niente. E questa è una cosa gravissima, perché poi chi prende l'osso, non lo molla. E vedo che bene o male, noi siamo una fortezza, Sosta Palmizi è una fortezza, una fortezza che si fa tutto, si pro-

muove, si organizza, si vende, allora la cosa interessante, la nostra, è che però è una fortezza aperta, dove, appunto, arriva uno come Massimo Mancini che poi trova risorse per i giovani, quest'anno aiutiamo cinque ragazzi a fare la coreografia. Senza averne assolutamente la necessità, perché poi il gioco è questo qua, che tipo a Roma tante compagnie hanno bisogno di giovani perché loro hanno più idee, non hanno più niente, e praticamente hanno bisogno del giovane e gli danno due lire, si prendono il borderò e se lo portano al Ministero. Io e Raffaella, solo io e lei, facciamo già quattro volte quello che ci chiede il Ministero e la Regione. E quindi che ce ne freggerebbe a noi di far fare, che so, venti, trenta repliche a dei ragazzi? Niente. Ma questo in un'ottica di come funziona in Italia, tutto comunque se solo interessato.

E. Infatti è un problema di mentalità profonda e radicata...

G. E' grave questo, questo è gravissimo. E' una cosa troppo radicata ormai in senso negativo. Per esempio lì a Brescia, sulla superstrada quella che fa la Brescia-Bergamo che poi fa la Val Canonica, a un certo punto ci sono migliaia di macchine, c'era una fiera, la gente rincorre la possessione, tutto ciò che è immaginazione e essere, non c'è, non c'è più, la gente è avere, avere, io ho, allora dove c'è l'oggetto, la gente va. La danza... pensa te, la cosa più effimera che c'è. Però è il colmo, perché tutti se lo portano addosso. Per dirti, l'altro ieri ero lì dal dottore a fare una visita e c'erano tutti vecchietti, tutti con il mal di schiena, e cosa fanno? Vanno dal medico, a prendere la medicina, l'oggetto, e invece loro risolverebbero tutti i loro problemi andando da un osteopata. Non magari tutti, però probabilmente facendo un po' di yoga o dello schiatsu, o agopuntura, cioè delle cose che agiscono a livello di energia sul corpo, e non di allopatia, e tutto questo poi si generalizza...

Sono molto lieto di quello che sta succedendo adesso in Toscana, pur non potendo partecipare, ma per fortuna c'è Massimo. Il fatto che non c'è più questa guerra tra polli destinati al macello. Come se, giusto perché hai bisogno di scaricare su qualcuno l'energia, visto che nessuno mi ascolta, parlo male dell'altro. Che poi ci sta bene anche un po', è sano, io lo vedo con Roberto Castello, Michele [Abbondanza], Raffaella [Giordano], siamo come dei fratellini, c'è l'orgoglio, però è sano (...), è un fatto anche di 'famiglia', chiaramente uno si riconosce negli ambiti, noi abbiamo un ambito che è sicuramente più vicino da altri, a livello di tipo di lavoro, perché lavori comunque sull'evocare, cioè usare altri modi per parlare della vita. In altri casi è tutto un altro modo di strutturare le cose, tutta un'altra appartenenza, per fortuna.

E. Io mi chiedo se per le persone che vengono a vederti, tu dovresti essere qualcosa che sentono che appartiene alla loro sfera di vita. Io stessa sono molto curiosa, mi piace andare a vedere davvero di tutto, molte volte devo dire che mi viene da scappare o mi viene il mal di stomaco, però sento che è una dimensione nella quale voglio entrare. Quello che io mi chiedo è quante persone lo sentono, è un fatto di stimolo, anche di curiosità... sono degli incontri, alla fine. Però mi sembra che non ci sia molta reattività, soprattutto nelle giovani generazioni, forse è anche un problema sociale...

G. Ma se parli di pubblico, guarda che non è vero. C'è quel limbo che è sempre stato, tra i quattordici e i diciotto anni, in cui non sono né carne né pesce, ma perché cominciano gli ormoni, fino ai quattordici sono stupendi, secondo me. Come lo spettacolo che abbiamo fatto a Castelfranco l'altro giorno, erano tra gli undici e i quattordici anni, ed erano stupendi [e mi racconta una serie di fragorosi episodi di 'dialogo' nel corso dello spettacolo] ... e io dico, siamo rovinati... e invece alla fine hanno seguito tutto, piano piano, e quando c'era confusione, ridevano, quando c'era da stare zitti, stavano zitti, ma poi rispondevano. Erano stupendi [e ridendo mi continua a raccontare le battute interattive tra 'danz-attori' e ragazzi...] poi lo spettacolo l'abbiamo ridotto a cinquanta minuti, e non un'ora e un quarto, ma belli, proprio, freschi, selvaggi, vivi. E soprattutto se tu ti sei tenuto con loro, loro ci sono. E ci sono con l'energia che mi piacerebbe che ci fosse negli adulti. Che poi arrivi giù, che ne so, come a un funerale, e vedi questa gente che ti guarda, come in televisione, che innanzitutto non si gira a guardare, perché non si fa... e tu passi e dici, ma come questa gente non si gira a guardare? Il pubblico si deve muovere, perché il movimento, le emozioni nel movimento, quello che fai è movimento... la platea deve essere movimento, se la platea è inchiodata è un disastro.

E. Sei propenso all'uso dei fischi e degli applausi? Pensi che sarebbe una sana pratica da riciclare?

G. Quello di fischiare se una cosa è brutta? Assolutamente sì. Ma guarda, sarebbe d'un sano che cominciasse la gente... Ma, la convenzione... io lo dico sempre ai ragazzini: guardate, può non piacere e se non vi piace io lo capisco benissimo, però rispettate magari chi lo sta guardando, e alla fine esprimete il vostro dissenso o assenso. E l'hanno fatto. Delle volte dei fischioni... ma va bene.

E. Però con gli adulti è dura...

G. Ma perché sono tutti bloccati. Però vedo che per esempio *Gli Scordati* è

uno spettacolo che sblocca, la gente si lascia andare. Anche Piume lo faceva, riusciva a smollare. Però è chiaro, quei due spettacoli sono fatti con un'idea e con una modalità, c'è comunque un approccio 'cabarettistico', però è un'arte nobile il cabaret e l'avanspettacolo, ma fatto in un modo contemporaneo, perché, ripeto, l'idea è contemporanea. Soprattutto oggi, affermare il fallimento e la debolezza, è un grande valore, in un mondo dove tutto è forte, tutto è bello, c'è la pubblicità con la donna strabica, tutta bella ma con un difetto, poi passa la macchina, perfetta: 'nessuno è perfetto'... c'è sempre il fatto che il difetto deve essere marcato fortemente, e non è un valore positivo, è sempre e comunque rispetto al canone della perfezione. C'è chi dice che la perfezione è un canone, un valore positivo, però viviamo in una società dove siamo un accumulo di merde... però ogni singolo oggetto è perfetto...

E. Quindi secondo te la situazione italiana non è molto diversa, a parte gli aspetti direttivi che purtroppo incidono molto, però come rapporto diretto col pubblico non la vedi molto diversa...

G. Ogni teatro e ogni città è diversa. C'è una diversità mostruosa. Perché l'Italia anzi, è incredibile, la Francia è molto più uniformata, come modalità. In Italia se arrivi in un teatro dove c'è stato un lavoro col pubblico, c'è il pubblico. Poi se c'è un rapporto con l'Università, il pubblico c'è. Se invece arrivi, ti faccio un esempio per tutti, al CRT di Milano quando c'erano delle persone come Massimo, Umberto e tanti altri che ora sono andati via, il teatro era pieno; nel giro di un anno li hanno mandati via tutti, e il teatro non ha più pubblico. Mi han detto che l'altro giorno c'era Baliani, che prima andava a lavorare con i Teatri d'Italia, Theatralia, e aveva il teatro pieno, è andato al CRT e aveva il teatro vuoto. Allora vedi che è proprio un problema di capacità di informazione e di persone, perché poi è sempre quello che conta, voglio dire, la commissione sì, ma chi c'è nella commissione? L'altro giorno ero a parlare con la responsabile della Fondazione Toscana Spettacolo, e lei diceva 'adesso abbiamo fatto tutto un lavoro sulla danza...' e io l'ho guardata negli occhi e le ho detto: scegliete gli spettacoli, mi raccomando, non prendete la lista degli spettacoli e delle compagnie sovvenzionate e mandateli in giro, è un disastro, però fate un lavoro, perché uno spettacolo va bene in un posto e non va bene in un altro posto (...)

E. Il problema è proprio conoscere il lavoro e anche il contesto...

G. Io sono andato e gli ho detto 'scegliete, informatevi...' perché, ripeto, la danza è stata uccisa dalla danza. Perché a mandare delle robe inguardabili, la

gente vedeva quella roba e diceva ‘che cos’è sta roba...’ e finiva lì. Ecco, però questa cosa devi aggiungerla. Che il pubblico che va a vedere gli spettacoli non è poi quello che va a studiare. Quando faccio i seminari, io arrivo, e dico, buongiorno, mi chiamo Giorgio, poi chiedo sempre a ognuno cosa ha fatto, e gli chiedo: avete visto dei miei lavori, o dei lavori di danza? Posso dirti che, adesso forse esagererei, ma il settanta per cento non ha mai visto un mio lavoro, ma anche l’ottanta per cento, e un cinquanta per cento garantito non è mai andato a vedere uno spettacolo di danza.

E. Però vengono a fare i seminari con te...

G. Con me, con Raffaella, e con chiunque, penso...

E. E poi, dopo i seminari, vengono a vedervi?

G. No. Tra l’altro sono pochissimi gli allievi che poi seguono, per esempio con questa formula dei tre seminari, tutte le volte mi trovo sempre dieci persone nuove, cinque già conosciute, e quelle dieci nuove probabilmente non le vedrò mai più, o una ritornerà, c’è un dieci per cento che torna. E va bene il seminario, perché io sto bene, la gente sta bene, tutti felici... adesso, non dico tutti felici, però anzi, finisce sempre con abbracci, anche commozione, anche pianti delle volte, perché si crea il gruppo, stai insieme una settimana, ti svegli, ti rivedi, ti svesti un po’ delle tue chiusure, io cerco di aprire le persone, di dargli energia, così. Quindi la gente è contenta, però poi non la rivedi più. Perché è un fatto così, episodico, ma va bene, per carità, per me è lavoro, io quando sono lì lavoro e lavoro con passione, non mi pongo il problema. Però questa cosa è interessante, che chi viene, non va a vedere gli spettacoli. Io infatti sono appena stato a Brescia a un Festival organizzato da una signora che ha una scuola di danza con quattrocento allievi, noi la sera avevamo centosettanta persone a vedere lo spettacolo, io poi le ho chiesto: ma di questi centosettanta quanti sono tuoi allievi? E mi ha detto, mah, forse venti... su quattrocento allievi... e lei a tutti lo ha detto, è andata anche sulle piazze a dirgli che c’era lo spettacolo, che era importante. Certo che tra quattrocento allievi lei ha quelli dell’hip-hop, quelli del flamenco, quelli del tip-tap, quelli dell’aerobica, però lei è andata comunque a dire: io organizzo un Festival, voi venite da me, mi pagate, io con questo festival non ci guadagno, però è importante che in città ci sia questa cosa, bisogna che il pubblico venga a vedere... e va a dirglielo, perché lei è una persona coscienziosa, e va. Oh, non vengono, non vanno. Non vanno né a vedere l’Aterballetto, né vanno a vedere il Flamenco, poi è chiaro, la sera dell’Aterballetto c’erano trecento persone,

la sera del Flamenco quattrocento, la sera di Giorgio Rossi centottanta, centosettanta, però anche la sera dei quattrocento, saranno stati quaranta, quelli della scuola, invece di essere venti.

Rimango ancora per qualche minuto tra le collaboratrici dei Sosta, che si preoccupano di collezionarmi dépliants, cartoline, manifesti e librettini che poco dopo sul mio treno appena partito nella direzione opposta, mi sfoglio con un misto di avidità e sapore. E' il gusto speciale di intrufolarsi con la fantasia nei frammenti sparsi di un pezzo di vita altrui, in questo caso di quel sodalizio d'arte, di tappe e di persone, che da una ventina d'anni continua a chiamarsi Sosta Palmizi.

“Dovevamo prima trovare una modalità...”

Arbus sono un'entità mutevole, che silenziosa ma presente plana sul cielo fiorentino, e ogni tanto compare, sosta e riparte. Sono ragazzi che eccome se ce le hanno le loro esperienze e la loro storia, e un segno proprio che, senza avere l'obbligo d'imporsi, sembra non avere intenzione di piegarsi alle mezze misure.

“La lettura complessiva delle domande da te poste ci ha suggerito due piccole storielle in forma di diario che ti inviamo. Sono del tutto immaginarie...”

1. La fondazione Cunningham si trova nell'unica zona di NY, il Greenwich, che ha le strade curve e dove immancabilmente perdi l'orientamento dopo tre svolte. Chiedo ad un presunto indigeno: "am ai going dauntaun?". "Yes man, iu go rait". Piove di brutto e quando trovo la strada, Bethune street, non ricordo più il numero. Comincio a guardare in ogni portone e poi a chiedere ai portieri. Finalmente uno, sono circa le 18, mi dice "ileven floor". L'elevator si apre praticamente sulla sala. Le pareti sono scortecciate ma noto subito che il soffitto è completamente attrezzato con luci da scena. Si sta svolgendo una lezione. Con l'occhio rivolto alla sequenza in esecuzione chiedo di iscrivermi ad una ragazza dietro il bancone della segreteria e compilo i forms. Pago e chiedo se posso assistere alla classe. È di livello intermedio ed è accompagnata da un percussionista. La sequenza è invitante, di quelle che attraversano lo spazio alla grande, ci sono una decina di persone, alcune si confondono e sbagliano direzione. Capisco al volo che dovrò iniziare dal livello introduttivo, per riprendere un po' di concentrazione, nonché di forma, senza stress. Poi, in fondo alla sala, scorgo un vecchino che sta scrivendo. Pochi capelli bianchi ma ricci. È lui. Dopo un po' il vecchino fa un cenno verso la segreteria che mi ha accolto, che si precipita da lui, prende la sua borsa e la porta all'entrata, posandola sul bancone. Merce si alza e osservando distrattamente la classe comincia ad attraversare la sala verso l'entrata, camminando

molto lentamente ed aiutandosi con un bastone. Non è ancora giunto a metà sala che l'insegnante bionda che tiene la classe, senza perdere d'occhio il gruppo che ora sta saltando, si precipita dalla segretaria e le dice: " first iu mast help Merce, den teik his beg". Ma oramai Merce è arrivato da solo all'ingresso, per un attimo sono tentato di prendere l'ascensore con lui.

2. Tutte le volte che incontro la mia insegnante di balletto classico, ovvero una volta ogni 3 anni, dopo due frasi di circostanza sull'attività della mia compagnia e della sua, lei finisce sempre per chiedermi: "ma tu fai un sacco di altre cose, vero?". Alla mia risposta positiva appare sempre molto sollevata. Il fatto che io non sia visibilmente bloccato ed intristito dalla complessiva mancanza di prospettive che può affliggere oggi un danzatore trentenne, sembra rincuorarla tantissimo. "ah, ti sei addirittura laureato". Probabilmente si sente un po' responsabile, avendo avuto un certo peso nella mia formazione di danzatore. A voler essere del tutto onesto, la mia insegnante ha sempre avuto delle perplessità circa la consistenza del mio talento, perplessità che esprimeva in maniera risoluta ogni volta che la sua indicazione "come un ballerino vero!" non provocava miglioramenti istantanei nella mia maniera di danzare. Poiché però io non sembravo troppo preoccupato dalla mia mancanza di intuizione scenica, lei metteva a tacere i propri dubbi e tirava a dritto."

MICHELE ARENA

CompagniaDanza Effetto Parallelo, Pisa, intervista del 22/4/03

“Ci stiamo chiedendo se noi abbiamo bisogno del pubblico, ma ci siamo chiesti se il pubblico ha bisogno di noi?”

Con Michele non ci troviamo a Pisa, per dibattere del pubblico e della danza, ma approfittiamo di un'ora di sosta nel grossetano, per spezzare un'ennesima andata a Roma che si annuncia calda e trafficata. Sulla passeggiata marittima sfilano bambini accompagnati da genitori e qualche nonno, ai tavoli del bar siedono avventori di passaggio, tutti a strappare qualche raggio di sole a un'altra primavera imprevedibile. Michele è un pragmatico, e anche se preferisce da sempre il fare al parlare, con quei suoi due occhi vivaci e scanzonati acconsente a farsi irretire in un dialogo che nel giro di pochi istanti ci appassiona entrambi nonostante il sole batta il suo mezzogiorno... di fuoco.

E. Il pubblico e la danza. A ruota libera, cosa ne pensi? Se qualcuno ti dicesse: oggi in Italia c'è il problema del pubblico della danza, oppure ti dicesse, ma noi non abbiamo nessun problema con il pubblico della danza... Cbi è il pubblico della danza?

M. Mi chiedi se esiste un pubblico della danza? Esiste un pubblico della danza che si frammenta in micro-pubblici della danza, di sicuro. Perché credo che un pubblico di attempati ballettomani, che comunque in qualche maniera è danza, non farà mai parte della sottocategoria 'pubblico della danza', ma di una danza non dico ora dei Kinkaleri ma credo neanche di Micha Van Hocke... perché non c'è forse un lavoro dietro per far sì che comunque la danza possa essere una e unica.

E. Ma questo è meglio, no?

M. Questo è meglio, però noi stiamo lavorando al fine di abbattere questi confini e non so, credo sia un argomento da fare a parte, questo è un abbattimento dei generi... forse siamo gli unici, nella categoria danza, che vogliamo un abbattimento di generi, ma facendo un 'karakiri' con la danza stessa in quanto genere. Perché Raffaello Sanzio, Motus e tanti altri che hanno abbattuto il genere del teatro, Bob Wilson, comunque sono orgogliosi di appartenere al teatro, e non certo alle arti contemporanee. Benché usino il loro

linguaggio ormai libero da ogni barriera. Dico, perché noi della danza stiamo cercando a tutti i costi quest'apertura? Benché poi la danza da sempre è stata quella ciliegia che va benissimo su tutte le torte, però in qualche maniera vogliamo eliminare questa nomenclatura, e alla fine credo che forse tra dieci anni non esisteranno più i coreografi, ma continueranno a esistere però i registi. E questo non so a cosa porterà, esisteranno comunque gli architetti, che magari fanno anche danza, ma non so in quale misura, nel linguaggio di quest'arte che volutamente cerchiamo, o forse stiamo cercando di farla scomparire, con poco orgoglio, poi alla fine. Comunque, questa è una parentesi a parte.

E. Ma è interessante, perché è comunque una riflessione chiedersi quanto possa incidere anche su un pubblico di domani, quest'abbattimento di generi... se alla fine sarà a favore della danza, perché sarà più vista, oppure al contrario...

M. Ma no, perché comunque, ripeto, chi andrà a teatro andrà a vedere, dico Raffaello Sanzio perché forse è l'estremo che noi abbiamo in Italia per quanto riguarda il teatro, o Motus oppure anche quei ragazzi di Milano, Atir, comunque c'è un nuovo linguaggio anche nel teatro, però io parto dal presupposto che c'è un orgoglio in queste persone di appartenere comunque al teatro, al linguaggio del teatro, la parola, la messinscena, la scenografia e tutte quelle cose. Che poi c'è dentro anche il movimento, c'è forse anche la danza, forse c'è anche il movimento ritmico stesso dello spettacolo e della messinscena, che alla fine è danza. Però, facciamo un seminario apposta per vedere se abbiamo voglia di distruggere questo linguaggio, più che altro distruggendo il genere, la razza, distruggendo quella nomenclatura. E poi si parla tanto di anti-globalizzazione, quando si sta cercando in tutti i modi di globalizzare l'arte. E allora? Siamo di destra o di sinistra? Siamo pesci o carne? Siamo contestatori, oppure movimentatori di un capitalismo estremo, alla ricerca del danaro, e quindi del pubblico, e a tutti i costi cerchiamo di fare un piatto 'onnivoro' in modo da attirare pubblici di mille sfaccettature, in nome poi dell'arte contemporanea? Non lo so, è una domanda che mi pongo, perché è vero che se io faccio solo e soltanto danza, oggi, faccio per dire, gente che fa solo e soltanto linguaggio nel proprio linguaggio, che penso siano rimasti in pochi, ma che ci sono, prendiamo Lucinda Childs, o se vuoi anche Forsythe stesso, che però hanno un grande pubblico, un grandissimo pubblico. Quindi, dico, che ci stiamo raccontando? Forse, che non siamo capaci di trasmettere attraverso la danza quei giusti valori e giuste sensazioni per avere un grande pubblico. O forse questi signori partono avvantaggiati perché appartengono

a dei paesi, a delle nazioni, in cui la danza, proprio a livello culturale, di crescita della società... ne ha qualcosa dentro, che alla fine non riuscirebbe neanche a capire cosa vorrebbe dire la contaminazione della danza, perché vede la danza in quanto danza, punto. Mentre noi, non avendo, o meglio, avendo solo la cultura ballettomane del Romanticismo, e forse neanche più quella, allora diciamo, ok, la danza per noi non esiste più, andiamo all'arte visiva, all'arte contemporanea e facciamo un bel piatto pout-pourri con dentro baccalà, manzo, asparagi, finocchi, che ne so, rosmarino, salsa piccante, maionese... poi se trovi magari quello bravo che riuscirà per alchimia ad amalgamare tutti questi sapori, verrà anche fuori uno spettacolo interessante, ma è difficile, molto difficile. Vedremo semplicemente dei 'trip' assurdi, per cui la danza, c'è o non c'è, non importa, però ci si proporrà come compagnia di danza, allora avremo dieci spettatori che ci verranno a vedere perché hanno visto che noi facciamo danza, dieci spettatori perché facciamo arte visiva, dieci spettatori perché sono venuti per un'installazione, dieci spettatori perché c'è anche un musicista che suona dal vivo, quindici spettatori perché forse c'è anche un bel disegno luci, totale cinquanta spettatori, comunque, per un pout-pourri in nome dell'arte contemporanea. Ok, d'accordo, ma la danza è morta.

E. Quant'è presente virtualmente lo spettatore, il pubblico, in ogni fase del processo creativo? Come, e quando pensi a chi sarà dall'altra parte della scena mentre costruisci una creazione?

M. Io penso che questo sia molto soggettivo, per l'autore. Come io penso che non esiste l'astrattismo nella danza, perché al momento in cui pensi di fare un passo anziché un altro, già l'astrattismo non esiste, perché comunque hai messo in processo un pensiero evolutivo, quindi costruttivo e non astratto. Astratto vuol dire mettere insieme tre passi, come vengono, vengono, punto. Questo è astrattismo. Allora l'astrattismo penso che alla fine non ridomanda del pubblico, non si domanda a chi va a finire questo prodotto di un pensiero artistico, comunque. Io personalmente ho una miscela di pensiero proprio ma che si riflette sempre in uno specchio - che poi in sala noi ce ne abbiamo tanti -, che si rispecchia verso qualcuno che assiste ignaro all'evoluzione di quella creazione. E quello specchio credo che a volte si tramuti proprio nello spettatore, inconscio, virtuale, ma che è proprio l'immagine di quello che tu stai vedendo, l'immagine di cosa ne viene fuori, e l'immagine di cosa ne può recepire un chicchessia spettatore. E io personalmente mi pongo, spesso e volentieri... ma non tanto il quesito di cosa ne può pensare il pubblico...

dico che, attanagliati dal discorso di prima, cioè che la danza sta per morire, attanagliato dalla necessità comunque di tendere una mano a un nuovo processo educativo alla danza, non sparo 'a duemila', in una situazione che solo e soltanto io posso recepire, ma cerco, neanche di adattarla... Non è questo, perché tu costruisci una sequenza, costruisci un processo evolutivo di un pensiero drammaturgico, oppure di un'idea coreografica, poi non è che vai a dire, ah, questo passo non verrà capito, ah questo è troppo volgare, ah questo è troppo... no, è proprio nell'insieme della creazione che viene a porsi la domanda, e nel processo evolutivo cerchi, inconsciamente, di stare dentro un dialogo. Un dialogo che da parte mia è comunque stimolante allo spettatore al fine che riesca a sforzarsi di far parte del nostro spettacolo, della nostra performance, in qualche maniera.

E. E le reazioni del pubblico le senti, ti influenzano poi nel riprendere in mano lo spettacolo?

M. No. Questo no, perché partiamo sempre dal presupposto che noi creatori dell'arte coreografica - ammesso che ci possiamo ancora chiamare così, d'ora in avanti - tentiamo, al settanta per cento, di tendere una mano allo spettatore, ma poi alla fine se lui non ha capito, se lui non è stato coinvolto, se lui si alza e se ne va, c'è sempre la scusa che non ha capito niente, o comunque che non c'è una grossa cultura della danza, e quindi ritorniamo al discorso che dobbiamo educare un pubblico alla danza...

E. Tu pensi questo?

M. No, non è che penso questo, questa è una scusa che noi ci diamo perché alla fine noi siamo, come dire, incapaci di darci una ragione della creazione stessa, quindi ignoriamo il fatto che avremo comunque un pubblico pagante, ignoriamo nell'atto della creazione che comunque ci rivolgeremo a un pubblico eterogeneo, ignoriamo tutto ciò, quindi, quando poi ci rappresenteremo comunque in un teatro dove viene un pubblico che paga, un pubblico che in qualche maniera vuole comunicare o vuole recepire qualcosa dalla tua arte, se questo non avviene non è che daremo la colpa a noi, perché se non dovremmo creare in funzione del pubblico. Ma questo avviene se vogliamo che ci sia un processo evolutivo del pubblico stesso, bisogna dargli, come si dice, la caramella e la frustata, cioè in qualche maniera avvicinarlo con la caramella e poi spiarlo al fine che il pubblico stesso abbia un processo evolutivo anche nel comunicare. Se questo non avviene, almeno, personalmente ritengo questo, io faccio questo, mi tengo un buon settanta per cento delle mie libertà

artistiche. Il cento per cento... vediamo la danza degli anni Ottanta e anche degli anni Novanta che ha portato all'allontanamento del pubblico della danza, perché erano troppi 'trip' interiori, troppo parlarsi addosso, per cui alla fine diventava veramente una danza-terapia per se stessi che non una danza-terapia di gruppo, e alla fine, se questo voleva essere, ma non lo era. Anche perché non può essere una danza-terapia di gruppo quando tu rappresenti comunque una tua visione di un mondo in un'ora. Qualsiasi essa sia, un'installazione, una drammaturgia anche su uno dei più classici, può essere anche un balletto su Pirandello... però alla fine sono in pochi ad avere visto tutto un percorso drammaturgico nel balletto o nella performance, tanti assaporano dei momenti, tanti dicono 'non ci ho capito niente, ma m'è piaciuto tanto'. Allora sono varie sfaccettature di pubblico, perché il pubblico è una singola entità, non è un pluralis maiestatis, non è un gregge. Il pubblico è come i pixel di una telecamera, di una fotocamera digitale, sono singoli elementi che messi insieme formano il pubblico, ma ognuno di loro pensa a modo proprio, a seconda della propria cultura, a seconda della propria radice sociale. E ti dirò di più, che a seconda della propria cultura, a seconda della propria radice sociale, non verrà o verrà a vedere il tuo spettacolo.

E. Quindi, il tuo pubblico ideale e il pubblico che non vorresti mai avere...

M. C'è stato in questo processo del nostro percorso artistico nelle strade. Proprio perché mi ero accorto che dopo cinque, sei anni si era formata una nicchia intorno a noi, di un pubblico che comunque avrebbe voluto vedere le stesse cose, avrebbe voluto vedere un cliché, e non se ne riusciva a formare uno nuovo, perché chi veniva a vedere i nostri spettacoli era semplicemente trainato dal vecchio spettatore. Quindi il vecchio spettatore non faceva altro che portare la stessa tipologia di spettatore, e alla fine si era creata intorno una tipologia di pubblico che era simile a se stessa. Quindi dove stava l'educazione, o comunque, l'ampliamento del pubblico della danza, se non, tra centomila abitanti, quello zero virgola zero zero zero... virgola un per cento che veniva a vedere Effetto Parallelo o Michele Arena che sia, semplicemente perché apparteneva a un'ideologia, a un cliché. E questo mi rabbriviva perché è un po' come se io a casa mia invito sempre i miei soliti quattro amici. E alla fine, quando io ho conosciuto questi quattro amici, e loro conoscono di me vita, morte e miracoli, che ci raccontiamo? Per me sarebbe stata morte artistica ma anche di motivazione, perché alla fine quando un pubblico ti conosce così bene, è difficile poi continuare a dialogare, perché appena apri bocca sa già cosa tu dirai, sa cosa tu farai. E questo succede quando anche

noi andiamo a vedere spettacoli di coreografi che ormai da anni si ripetono, e noi alla fine sappiamo cosa succede tra trenta secondi, sappiamo già cosa succede tra cinquanta secondi, e come addirittura andrà a finire. Quindi per me non c'era più motivazione, se vuoi in un egocentrismo artistico. Allora c'è stato quel risvolto di andare nelle strade, in un pubblico occasionale, e smuovere le coscienze 'artistiche', naturalmente, non certo sociali, benché la nostra direzione artistica è sempre più verso una tematica di sfumature sociali, non proprio a sfondo sociale, che prende forza dalle tematiche quotidiane. C'è stato quel bisogno di andare nelle strade per carpire e andare a parlare con un pubblico occasionale. E se è vero che vogliamo veramente fare divulgazione della danza, questo è uno dei sistemi più appaganti, sia artisticamente per chi fa, sia per chi riceve casualmente. Artisticamente per chi fa, perché comunque non si dirige, non si proietta, dal punto di vista creativo, verso un pubblico di nicchia, ma sa che va incontro a possibili critiche o affermazioni o declamazioni o sberleffi, che servono a capire veramente cosa può essere alla fine la tua arte. E quindi ci può essere un percorso evolutivo, anche nella critica. Perché, visto che, anche, non esiste più la critica, quella professionale, l'unica critica che può venire veramente è quella del pubblico occasionale. Che, dalla purezza del suo istinto e dalla purezza del suo vedere le cose, vedere, perché si tratta poi di arte visiva, e ritorniamo al discorso di cos'è la danza, ma la danza alla fine è arte visiva, perché non usa la parola, quindi attraverso situazioni che vengono quasi 'iconografate', lo spettatore prende forza da immagini, prende forza da gesti, prende forza da piccoli frammenti per cui è arte visiva, io la chiamerei arte visiva, alla fine. E quindi questa purezza dello spettatore casuale ti porta alla critica veramente pura, pura. Che è sia del povero contadino che per caso attraversa la strada e vede cosa cavolo stanno combinando quelle tre ragazzette magari appese, che ne so, in bilico a un filo, che si muovono in un'armonia, al tempo di qualcosa, e quello spettatore avrà un suo giudizio, avrà una sua critica, darà un suo valore a quel lavoro. Sia anche il colto o pseudo tale, intellettuale, o comunque borghese, socialmente strafatto, che avrà un suo modo di vedere, una sua critica pura, anche la sua, pura per la sua estrazione sociale. E allora se riesci poi ad avere queste notizie e questi valori, di sicuro la tua arte crescerà, perché diventerà sempre più tangenziale a tante idee culturali. Quindi se questa tangenziale è perfetta, e passa attraverso tutte queste sfaccettature della società, forse hai fatto centro. O comunque forse avrai avuto quel risultato, che ognuno di noi spera, che è quel grande pubblico, di varia estrazione sociale, di varia estrazione culturale, e anche di varia età. Ma devi trovare proprio la tangenziale,

che taglia attraverso questi fattori. E come fai ad ottenere questo, se non veramente andando ad assaporare tutte queste sfaccettature di pubblico ed età? Te le da la strada, il teatro non te le da, perché a teatro ci viene solo e soltanto un tipo di pubblico, torniamo al punto di prima, o che ti conosce, di nicchia, e che sa cosa troverà a casa tua perché tu l'inviti, e non ci sarà un'evoluzione, perché il pubblico sarà solo e soltanto quello, e di quel tipo. Quindi tu come artista diventi semplicemente datato, diventi semplicemente ripetitivo, diventi semplicemente un servitore di quel pubblico.

E. Invece cosa ne pensi degli applausi e dei fischi? Come andrebbero usati?

M. Purtroppo si sono persi. Come ben sai, noi come rispetto agli artisti non ci siamo mai alzati, prima che finisca uno spettacolo. Purtroppo ultimamente è successo, negli ultimi anni soprattutto. Ma non perché gli artisti non meritino il nostro applauso, soprattutto gli esecutori, dal momento che si mettono in scena loro sono sinceri e credono in quello che fanno. Purtroppo non esiste più il fischio, non esiste più la critica. Perché quel pubblico è selezionato, si è auto-selezionato perché sa cosa va a vedere, comunque. Quindi apprezza già, prima di comprare il biglietto, che avrà da te quello che sta cercando, e se non lo trova ti giustificherà, perché comunque ti vuole bene. E allora, ripeto, come artista sei finito. Perché avrai quelle duecento persone, quelle cento persone che ti ameranno comunque, a prescindere dalla cavolata che potrai fare, dal flop momentaneo, perché non sempre la ciambella viene col buco, no? Perché come diceva Pasolini ci vogliono cinque opere cattive per farne una buona... Ed ecco che non esiste più il fischio. Il fischio non esiste più perché il pubblico che ti ama, e che soltanto lui è venuto a vedere il tuo spettacolo, perché, vedi sopra, la nicchia che si è creata, non ci sarà più modo di essere in qualche maniera rimproverato, non dico degradato o defraudato, ma rimproverato. Il pubblico che ti ama ti concede sempre l'applauso per stima, ti concede l'applauso per compiacimento comunque di appartenerti, e quindi sei sempre perdonato, e alla fine ecco che poi però ci si chiede perché esistono gli artisti che alla fine non muoiono mai. Perché vivono di quelle centinaia di persone, di quel canale che si sono formati. Allora ora cerchiamo le commissioni... ma voglio dire, questo succede perché non esiste più la critica, la critica quella professionale. Non esiste perché sono ormai dei professionisti in caccia del gettone di presenza, e non quella bellissima critica degli anni Quaranta, degli anni Cinquanta del cinema e del teatro americano, che stroncava o che amava alla follia un artista, ma con soggettività, con chiarezza, non con falsa, come si può dire, attitudine alla critica, quando una cosa non ti piace e si vede che

non ti è piaciuta, poi leggi sul giornale l'indomani, bravi tutti, tutti ottimi, e sì, forse proprio se hai parlato personalmente con quel critico riesci a capire tra le righe che ne parla così giusto per non parlarne male. Ma allora, anche il pubblico, come fa a orientarsi, se tutti siamo bravi, se tutti siamo stupendi. Perché alla fine è vero che tutti siamo bravi, che tutti siamo stupendi, perché siamo bravi e siamo stupendi perché ci siamo creati il nostro pubblico. Ci siamo creati il nostro cliché, ci siamo creati la nostra nicchia di un pubblico che comunque ci ama, quindi non ne potrebbero parlare male. E di conseguenza il critico, che ormai fa quello perché è stato invitato, grande albergo, grande ristorante, lo andiamo a prendere, a lasciare, lo coccoliamo, ma anche il più cinico di questo mondo si sentirebbe in imbarazzo a parlare male di te che forse gli hai dato anche il rimborso spese e il gettone di presenza, quindi è venuto a fare un lavoro per te, perché deve parlarne male? Perché è venuto a fare un lavoro per te, è stato invitato per venire a lavorare e a dire bene di te. Questa è la critica? Ora, qui si apre un altro baratro: chi è il critico, se esiste la critica, e la critica non può esistere perché non esistono più gli spazi sui giornali eccetera eccetera. Allora... ecco che, andiamocela a cercare la critica, quella sincera, che è il pubblico occasionale.

E. Spettacoli a pagamento e spettacoli gratuiti: sei pro o sei contro?

M. Si riallaccia un po' al discorso di prima. Uno spettacolo posto ad un pubblico occasionale vuol dire un pubblico che comunque è lì gratuitamente, è un po' il teatro di strada: se si forma intorno a te un nucleo di persone, vuol dire che questo nucleo di persone è stato attratto, senza nessuna forma di costrizione, che è appunto il fatto che ti ha dato dieci euro, e quindi è costretto a dialogare con te, se rimane lì e vuole dialogare con te, è perché tu stai dialogando col tuo prodotto, con questo pubblico. Il problema è appunto che se è appagato, è al novanta per cento gente che più o meno si aspetta da te qualcosa e che se non lo avrà ti perdonerà. Quindi tu sarai in grado di poter fare il tuo prossimo spettacolo comunque. Quel dieci per cento che non ti conosce, che non sapeva chi eri, sarà deluso, ma non avrà quel coraggio di fischiare, non avrà quel coraggio di criticare ad alta voce, e quindi non avrà il coraggio di riavere indietro i suoi dieci euro. Dunque non ha nessuna valenza quel dieci per cento di persone che non facendo parte della tua nicchia dirà male del tuo lavoro, ma non ne dirà male così tanto ad alta voce da far sì che tu ne riceva una critica negativa e quindi una riflessione sul tuo lavoro stesso. Pubblico a pagamento, in una fase come la nostra, in Italia, dove non esiste veramente un'educazione, dove non esiste veramente una posizione di cultura

della danza... io direi: pubblico a gratis. O comunque, forse, veramente, farei pagare alla fine dello spettacolo, no?

E. E' un po' rischioso... non sarebbero d'accordo gli organizzatori...vorrebbero sempre di più la certezza, allora, di dare al pubblico quello che cerca...

M. Ma non è vero, stiamo parlando di arte, non è che stiamo parlando di cibo che comunque è necessario, è necessario allo spirito, ma oggi dobbiamo abituare la gente alla necessità dello spirito. Noi siamo in questa fase. Non dico che non è giusto pagare la tua arte. Dico semplicemente che se dobbiamo fare divulgazione dell'arte, della danza, dobbiamo educare alla necessità di arricchire lo spirito, attraverso l'arte della danza. Ammesso che arte della danza continuerà a esistere, visto che tutti ci stiamo orientando all'"onnivocità" dell'arte, e quindi? Questo è un cane che si morde la coda...

E. Tu spettatore. Cosa ti attira e cosa ti trattiene dall'andare a vedere danza? Hai più stimolo ad andare ad essere spettatore di danza, o di altre forme d'arte, performative e non?

M. Come spettatore io amo la danza, quindi vado a vedere la danza perché credo di percepire nella danza grandi sensazioni, e questo credo che fa parte della mia cultura. Sono cresciuto codificando in un centesimo di millesimo di secondo una nota musicale in un gesto, o un gesto a una sensazione, o una sensazione a una visione. Questo è danza. E quindi io amo la danza, amo lo spettacolo in danza proprio perché non sono costretto ad ascoltare, perché forse la parola, alla fine, mi costringe a capire quello che mi dicono. E' molto più razionale. La parola... io ti dico ciao, e ti ho detto ciao... è questo il bello, ecco dove sta il bello della danza, che veramente possiamo educare, no, educare sarebbe veramente presuntuosissimo... diciamo che la danza lascia la libertà veramente di intuire a tuo proprio modoqualsiasi situazione. E' un privilegio, secondo me, dialogare con uno spettacolo in danza che non con uno spettacolo di prosa. E' un privilegio perché apre la fantasia, semplicemente per questo. E' un po' come quando da bambino mi davano il caleidoscopio: io lo prendevo e ci stavo a ore perché la composizione di quelle immagini... benché alla fine si ripetevano, forse, quasi nell'infinito, però lasciavano un'immagine e quell'immagine non era mai la stessa, e quindi la mia fantasia elaborava sempre qualcosa di nuovo. Allora, questo è la bellezza di andare a vedere uno spettacolo di danza. Forse l'autore è partito verso un suo punto di vista, verso una sua meta, tu come spettatore ci navighi dentro ma non esattamente sulla stessa rotta, benché la meta è quella. Però ti per-

mette di 'zizzagare' in questo mare libero, benché la rotta può essere il quarantaquattresimo parallelo, io ogni tanto prendo e faccio una bolina, il mare, lo spettacolo di danza... la meta è nord, quarantaquattresimo parallelo però io creatore ti ho già tracciato una linea ben precisa, e la perseguo, tu spettatore sai, cominci a intuire e mi segui, però intanto sei libero di esprimere alla tua fantasia qualsiasi piccola divagazione, dirottamento e interpretazione alla meta. E questa è la diversità tra uno spettacolo di danza, credo, e uno spettacolo di prosa. Quindi io vado più volentieri a vedere la danza proprio per questo motivo.

E. Tu spettatore di te stesso? Cosa provi nel rivedere i tuoi lavori, e cosa immagini guardando con occhi 'altri' la tua creazione?

M. Dal momento della creazione se io rivedo subito una mia opera la trovo banale, la trovo assurda, trovo i mille difetti che ognuno di noi trova su se stesso. Perché forse mi appartiene troppo. Allora, siccome mi appartiene troppo, è come quando mi guardo allo specchio io, che mi appartengo, e mi vedo con mille difetti, mi vedo con mille storpiature, non mi vedo interessante, cioè con mille critiche. E così è il mio lavoro. Siccome mi appartiene troppo, allora se io lo rivedo a distanza di poco tempo dalla sua definizione, trovo mille difetti, brutti. Ho bisogno di masticarlo lontano dal suo tempo di creazione, e allora masticandolo lontano dal suo tempo di creazione riesco a essere più oggettivo, riesco a essere più distante da quell'appartenenza quasi ombelicale. Riesco a essere anche costruttivo o distruttivo, ma con serenità.

E. Cosa diresti a un potenziale tuo spettatore che non ha mai pensato di venire a vederti e che non ha la danza nel suo immaginario, per convincerlo a fare l'esperienza di venire a vederti?

M. Semplicemente, lo inviterei: perché non vieni a vedere un mio spettacolo? Perché penso che c'è sempre una forma di presunzione in ognuno di noi, di essere comunque capaci di attirare un pubblico. Se questo non succede, ripeto, daremo le colpe sempre al fatto che non c'è l'educazione, eccetera. Difficilmente diamo la colpa a noi in quanto incapaci di, benché, poi, quando parliamo tra di noi autori si dice e si dà la colpa al fatto che negli anni Settanta, Ottanta e Novanta c'è stata questa tendenza a interiorizzare troppo la danza, e quindi ad allontanare un pubblico al quale dei fatti privati non gliene importava niente. Si parla sempre di situazioni troppo personali, mentre invece, mi rifaccio a Forsythe, che benché possa far trasparire chissà quale argomento drammaturgico, ti congela davanti a una sedia. Di sicuro c'è una ricetta, in

questo, che forse può essere proprio il fatto che lui usa la danza a piccoli bocconi, e quindi piccole cose, brevi cose di un quarto d'ora, venti minuti, in modo tale da dare respiro alla mente. Perché è anche vero che la danza è un'evoluzione continua, è un disegno continuo nello spazio, è un disegno continuo nel tempo, di conseguenza bisogna anche capire che le menti, proprio a livello organico, spazio-temporale, non sono tutte pronte ad assorbire tutto questo movimento, tutto questo frastuono. La danza a volte, da un punto di vista immaginario, è come se tu ti poni davanti a uno schermo e in questo schermo a un certo punto incominciano a tracciarsi mille linee, mille cose, mille situazioni, mille perché. Dal punto di vista proprio neurotico, la danza non è fatta poi per tutti, anche volendo. E se è fatta per tutti ce li devi abituare, a questo bombardamento visivo, ritmico, d'immagini e sensazioni. Perché questa è la danza. E' anche un atteggiamento che non tutti hanno nel proprio DNA, perché devi avere comunque questa capacità di assorbire immagini e sensazioni in maniera veloce e in maniera continua. Forse la ricetta sta anche in quello, di creare piccole cose senza creare più grandi balletti, ma più cose, piccoli frammenti, con vari titoli, senza neanche forse raccontare più di tanto.

E. Il più bel motivo per uscire soddisfatto da uno spettacolo, e il peggior motivo per uscire disgustato da uno spettacolo.

M. Questo si può scindere in due categorie: la categoria di chi ha navigato sempre all'interno di questo microcosmo che è la danza, e quindi è abituato a ricevere questa scarica di immagini, di suoni, di gesti, di percezioni e di sensazioni che sono, non direi gli addetti ai lavori, perché non tutti gli addetti ai lavori hanno questa capacità. Personalmente, per me che credo di essere un addetto ai lavori, la migliore condizione è quella di uscire da uno spettacolo con la gioia di una sensazione che ho ricevuto, sensazione di ritmo e di immagini. O meglio, immagini e ritmo che si sono tradotti in sensazioni. esco da uno spettacolo deluso, se non addirittura in questi ultimi tempi me ne vado prima che finisca, quando un autore, benché di stima e di ottima qualità, benché lo conosca per altri lavori di cui ho apprezzato il punto sopra, in quel momento si sta rinchiudendo in una declamazione di se stesso al fine di annoiarti e di rendere noiose anche quelle piccolissime frasi che possono tramutarsi in ritmo e sensazioni. Quindi me ne vado. Mentre invece uno spettatore casuale non so quando è contento di rimanere e quando è scontento di rimanere. Perché non assistiamo più al fatto che lo spettatore prende e si alza se una cosa non gli piace. Proprio perché non è più un pubblico oc-

casionale ma è un pubblico di nicchia, perché ti conosce, perché ti perdona, eccetera eccetera eccetera. Indubbiamente se si dovesse trovare una ricetta a questo, di sicuro lo spettatore rimane felice di uno spettacolo quando le immagini si tramutano in ritmo e sensazione.

E. Per chi danzi e per chi fai coreografia, e perché danzi o fai coreografia?

M. Danzo per me, perché ne sento un bisogno proprio fisico, ho bisogno di tramutare, di portare il mio corpo, di portarlo proprio, di proiettarlo attraverso il ritmo nello spazio. Ne sento una necessità interiore, fisica, mentale. Coreografo perché questa mia necessità venga condivisa con altri. C'è una scala però in questo. Perché il coreografo, le prime persone a cui concede, a cui offre la possibilità, sono i suoi collaboratori, quindi in primis i danzatori, è con loro che s'instaura la prima forma di complicità al fine di creare. Perché alla fine si crea una cosa finita, perché sennò uno può farsi trenta secondi di necessità fisica attraverso lo spazio e poi ciao, mi sento bene, sto bene, ora vado. Si crea il bisogno di coreografare proprio perché alla fine cerchi delle complicità in questo tuo piacere.

Le prime persone alle quali ti rivolgi nella complicità del tuo piacere sono i danzatori. E con loro già instauri questa complicità e questo piacere, che appunto viene a formarsi in un work in progress che è l'idea originale che tu trasmetti e che si concretizza in qualcosa di più o meno lungo, di più o meno definito. Ma è chiaro che questo nucleo di persone sta lavorando a ciò e ha a sua volta la necessità di devolverlo, a chi? A un pubblico. Ecco che ci si domanda: ma tu lo cerchi, il pubblico, o è una necessità narcisistica, alla fine, di avere qualcuno a cui demandare, o dare o donare questa forma di necessità interiore che il danzatore ha?

Qui nasce il grande discorso del narcisismo. Allora, se lo fai per un fatto di narcisismo e dici 'mamma, guarda come sono bravo a fare questa cosa', tu t'en fou del pubblico, e quindi lo fai semplicemente per costringere qualcuno ad inchiodarsi a quella sedia a vedere le tue paranoie, ad assistere alle tue paranoie, per farti dire quanto sei bravo. Se invece c'è sempre quel narcisismo, forse un'altra parte del narcisismo che è quella di condividere con qualcun altro i tuoi piaceri, allora lì c'è la domanda se uno crea poi perché sa che davanti a sé avrà un pubblico. Quindi, credo che alla fine, il narcisismo, o vari aspetti del narcisismo hanno una fase molto importante nella creazione e nella domanda se esisterà il pubblico. Però di sicuro queste necessità a scalare sono tutte proiettate verso qualcuno che deve ammirare, deve plaudire alle tue necessità.

E. E il pubblico italiano in cosa è differente secondo te, se è differente?

M. Il pubblico italiano è differente per la mancanza di abitudine direi, non d'intelligenza, perché è intelligente, siamo un popolo di fantasiosi, però credo che in questo specifico caso ha una carenza nell'abitudine a recepire l'arte della danza. Questa esplosione di immagini, suoni, movimenti, che sono a loro volta tutti intersecati forse da un dire, se vuoi drammaturgico, se vuoi paradossalmente ermetico, ma che comunque è un dire, e quindi il pubblico italiano si trova secondo me in difficoltà in questo, in una mancanza di abitudine, una mancanza di dialogo, anche virtuale, tra l'arte della danza e il suo vivere quotidiano. E il pericolo è proprio questo, perché si sta muovendo sempre più verso l'intrattenimento, il pubblico italiano, che non veramente attraverso la danza d'autore. Però esiste, perché, ritorniamo a dire, spettacoli in cartellone a Ferrara che comunque sta veramente producendo una cultura del pubblico della danza in Italia, dico Ferrara ma anche altri, però sta avendo più successo Ferrara di altri, proprio perché c'è una risposta del pubblico, e di sicuro questo pubblico sarà piano piano così evoluto, che spero che ne trascinerà altro. Quindi il pubblico italiano non è che è inferiore, è indietro. E' indietro a un'abitudine, è indietro comunque a far sì che senta la necessità di vedere la danza. Ma non perché è pane, semplicemente è una necessità spirituale.

E. Un'esperienza particolare vissuta, di rapporto con il pubblico o lo spettatore.

M. Gli episodi sono più di uno e sono simili. Da quando noi ci siamo trasportati in circuiti diversi da quello tradizionale teatrale dove il pubblico è lontano da noi come minimo venti metri, cinquanta metri, e che comunque applaude e se ne va, le sensazioni più belle che io ricordo sono quelle occasionali, ma anche in festival estivi, e comunque anche lì si crea un pubblico occasionale. Quando persone di varie età, tre volte, una volta degli anziani signori, una volta una coppia di villeggianti, e una volta addirittura dei ragazzi giovani, quindi tre fasce di età molto diverse, si sono avvicinati a noi e nella stessa identica maniera ci hanno detto: non ci ho capito niente, ma sono stato bene, mi è piaciuto, ho visto che c'era dentro un discorso, mi sono lasciato trasportare, punto. Queste sono occasioni. Una volta è stato alla "La Versiliana" con Mr. Galilei, a Seravezza, e due persone villeggianti di età media e anche credo di cetto borghese sono venuti da noi a complimentarsi perché si sentivano in dovere di dirci che loro non erano abituati alla danza, che non ci capivano niente nella danza, ma che erano rimasti inchiodati lì alla sedia perché si erano sentiti trasportare. Stessa cosa a Lari, due vecchietti di set-

tant'anni e oltre, che si sono alzati e con anche un dire molto proletario: 'un ci ho capito nulla, ma Dio bono, era 'osì bello, era tutto così fatto bene...'. E per finire quei ragazzi durante Il Giardino del Silenzio alla Sapienza, che nella loro cultura di adolescenti hanno detto: 'oh, bello, una 'osa 'osì un s'era mai vista!' Qualcosa che comunque li ha inchiodati lì, senza nessun motivo, benché io volessi dare dei segni drammaturgici, perché forse era il tempo in cui volevo raccontare, volevo dire, però questi non ci hanno capito niente. Oppure un altro episodio bellissimo è stato a Udine, con Pirandello, dove una delle critiche presenti raccontò per filo e per segno tutti i momenti del balletto. E non era particolarmente addentrata alla danza. Quindi queste sono cose significative, non il ballettomane, non colui che per forza ha a che fare con la danza, o capisce di danza o vuole appartenere alla danza, quella famosa nicchia, ma un pubblico occasionale, diverso, che capita lì per caso, e al quale comunque tu dai qualcosa, non importa cosa. Quando un gesto che per me era proiettato drammaturgicamente, se vuoi nel suo fine a qualcosa, a lui gli ha dato una concretezza, e quindi la visione e il ritmo si sono tramutati in sensazione.

Perché alla fine, ci stiamo chiedendo se noi abbiamo bisogno del pubblico... ma ci siamo chiesti se il pubblico ha bisogno di noi?

Come per magia, e come a volte succede anche in spettacolo, o in prova, con quel tempismo così perfetto che non si potrebbe mai studiare, nello stesso istante in cui si chiude l'ultima parola, tac, si stacca la registrazione, è finita la cassetta. La conversazione ci ha rubato più tempo del previsto, i minuti scivolano tra le mani quando ci si addentra in argomenti che sono il pane quotidiano. E quando Michele esprime un'opinione, fa in modo che ti rimanga impressa. Tanto, che ti riesce difficile non dargli ragione. Giusto il tempo di un secondo caffè, una boccata d'aria allo iodio, e la macchina si rimette in moto.

“L’Altro è necessario perché io possa dialogare, constatare, affermare, fuggire”

Di Angela, mi hanno sempre colpito gli occhi, lo sguardo sottile, penetrante, severo eppure acuto, osservatore e attento. Credo che un suo spettacolo di un po’ di anni fa, su un racconto di Antonio Tabucchi, sia stato tra i primi spettacoli che cominciai ad andare a vedere con occhio diverso, perché più appassionato, più curioso di indagare ogni particolare, più avido di osservare la qualità e l’identità in movimento di ogni corpo, e con una gran voglia di farmi catturare dalla magia. E quella sera me la ricordo ancora, è una di quelle immagini che ti rimangono impresse nelle sensazioni, oltre che nella memoria. Ricordo i colori caldi, la ragazzina dalla pelle indiana che camminava, esile e senza peso, lungo la scena, e l’energia ora delicata ora improvvisa di Angela, quell’armonia particolare che attraverso la suggestione mi porgeva un racconto. Sarà anche che mi faceva piacere e allo stesso tempo curiosità andare a vedere quella che credo allora fosse la prima interpretazione scenica di quell’autore che per me era, e non smetterà mai di essere, l’amico dei genitori da una vita, che ha accompagnato e scandito la mia infanzia, insieme alla Zè e a Michele e Teresa, i due figli perfettamente coetanei di me e di mio fratello, memorabili compagni di gioco e di maracelle nelle vie e nelle campagne di Vecchiano. Cbi se le dimentica quelle eterne domeniche che si voleva non finissero mai... E attraverso gli anni c’è una cosa che nei lavori di Angela continuo a ritrovare, ed è un piacere che quasi ti conforta: il segno della sua ricerca, una coerenza di stile...

1. Un’esperienza particolare, vissuta, di rapporto con il pubblico o lo spettatore.

1995- Paesino del Bengala. Siamo alla fine di un seminario condotto da Maestri indiani. Ci chiedono, per l’ultimo giorno dedicato ai saluti, di offrire la “nostra” danza occidentale al gruppo di insegnanti che ci ha condotto per quei giorni, ma il nostro pubblico viene formato anche dal cuoco che ci ha preparato il cibo per un mese non volendo mai sedersi con noi, dai portatori dell’acqua con cui non abbiamo mai scambiato un cenno, dalla donna che spazza l’aia della casa, da bambini e da persone che circolano nei dintorni della casa. La preoccupazione cresce ed è per la musica che non abbiamo

portato, per il testo che accompagnerebbe il nostro pezzo, per la comprensione che vi potrà essere del nostro modo così diverso di esprimersi. Ecco, posso dire che non dimenticherò mai lo sguardo e il silenzio corporeo dell' "uomo del cibo", il suo corpo totalmente dedicato alla vista e all'ascolto di quello che stavamo facendo. L'avevo osservato in tutti quei giorni per la cura, la calma, la dedizione con cui tagliava, preparava, cuoceva, disponeva le cose per noi. La stessa totale dedizione e abbandono dello sguardo e del corpo l'ho percepito durante la visione. Era proprio tutto il corpo...

2. Il tuo pubblico 'ideale'...

Il Cuoco ovviamente.

e quello che non vorresti mai avere...

gli addetti ai lavori?! non so..

3. Quanto è presente, virtualmente, lo spettatore e il pubblico in ogni fase del processo creativo? Come e quanto pensi a chi sarà dall'altra parte della scena, mentre costruisci una creazione?

Esistono sicuramente due percorsi paralleli: uno è ciò che io voglio realizzare, cerco di realizzare, tento di comporre senza compromessi e concessioni, un altro è l'inevitabile constatazione che la creazione artistica è per me l'unico mezzo per esprimere totalmente il mio linguaggio e quindi l'Altro è necessario perché io possa dialogare, constatare, affermare, fuggire. Quindi credo vi sia perennemente una lotta fra questi due aspetti: il non volere fare compromessi a livello creativo e percepire un margine di sopravvivenza in cui li fai, magari, se ci riesci, intelligentemente.

4. Senti uno scambio tra la tua creazione e le reazioni del pubblico? se sì, come si attiva e cosa attiva?

A volte sì, certo. Un certo tipo di silenzio della platea è sicuramente lo scambio più attivo che sento.

se no, perché?

5. Spettacoli a pagamento e spettacoli gratuiti: a favore o contro? perché?

A pagamento. Trovo ci sia un atteggiamento piuttosto sbagliato fra il pubblico di danza e anche di teatro: questa abitudine, diventata ormai quasi prassi, dei biglietti omaggio a tutti e per tutti. Il Teatro, il Teatro di Danza, è una scelta che va sostenuta e come scegliamo altre cose nella nostra vita che "hanno un prezzo", anche monetario (perché altrimenti le associamo al fatto che non

hanno valore) così dovrebbe essere per lo spettacolo che decidiamo di andare a vedere.

6. E' cambiato il pubblico, negli ultimi anni?

Difficile rispondere a questa domanda, l'Italia è un po' particolare in questo, ancora molto legata a certi schemi tradizionali. A volte mi pare di sì, ma poi ripensandoci direi che è cambiato il pubblico degli addetti ai lavori.

7. Quanto conta il contesto in cui si va a rappresentare lo spettacolo, per il tipo e la risposta di pubblico? (il luogo, la città, il rapporto tra organizzatori e spettatori ecc.)

Molto. Per esperienza vissuta direi che chi organizza un evento deve essere molto vicino al territorio e capirne caratteristiche e potenzialità. E lavorarvici.

8. Il pubblico italiano: in cosa è differente, a tuo avviso?

Il pubblico dei non addetti ai lavori si suddivide, come quello di danza in tante fasce di appartenenza. Una fascia (sono banale ?) è più latina di altri paesi.

Cito un'esperienza a conferma: Riunione dei Membri del Consiglio per la scelta dei coreografi da presentare alla Piattaforma dei "Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint Denis", massa di video da visionare, sono presenti Membri da Germania, Inghilterra, Israele, Russia, Portogallo, Spagna, Argentina, Brasile, Francia, Canada, Sud Africa, Italia ed altri.. Per farla breve era divertente constatare come spesso Italia, Spagna, Argentina, Brasile avessero lo stesso tipo di gusto o di preferenze. Questione di clima, come diceva M.me De Staël ?

9. Esiste un 'pubblico della danza', o esistono molti pubblici, anche della danza?

Sicuramente molti pubblici che a tutt'oggi si stanno formando proprio perché negli ultimi 10 anni la "danza" è molto cambiata .

10. Spettatori appassionati, indifferenti o casuali: senti una differenza?

Trovo che come "l' uomo del cibo", si debba avere una grande cura del nostro spettatore e renderlo appassionato. Io, se al contrario nella vita vedo una grossa indifferenza, direi che a Teatro sento attenzione e passione. Forse mi sbaglio, ma mi pare di no. Perché credo che ce ne sia bisogno, il Teatro è sempre più necessario.

10. Cosa diresti a un potenziale tuo spettatore, che non ha mai pensato di venire a vederti e che non ha la danza nel suo immaginario, per convincerlo a fare l'esperienza di venire a vederti?

Ciò che ti fa fare una scelta è la conoscenza. Quindi prima bisogna dire di sì ad un'occasione di conoscenza poi decidere che eventualmente non ci interessa.

11. Cosa vuoi dare e cosa vuoi dire, quando offri una creazione al pubblico?

Non so cosa vorrei dare o dire, spero di essere credibile, in quel momento, in quello che faccio.

12. Un'opinione sull'applauso e sui fischi: quale uso?

Non so, io non riesco a fischiare preferisco applaudire meno.

13. La tua platea ideale: un grande teatro, un luogo e un contesto non tradizionali, la strada, l'intimità di uno spettatore per volta? Altro

Non esiste una platea ideale, amo stare in teatro come luogo, perché mi affascina come “macchina”, ma ci sono momenti di grande teatro dappertutto.

14. Tu, spettatore. Cosa ti attira e cosa ti trattiene dall'andare a vedere danza? Hai più stimolo ad essere spettatore di danza o di altre forme d'arte, performative e non?

In questo momento mi accorgo di essere sempre più attirata dal Teatro, lo sono sempre stata, ma oggi di più. Ma cerco di vedere più possibile la danza, perché è il mio lavoro.

15. Pensi che oggi, si possa continuare a parlare di 'danza', 'pubblico della danza', 'spettacolo di danza'? se sì, perché? se no, quali nuovi 'contenitori' suggerisci per affrontare l'argomento dell'incontro tra pubblico e danza, tra artista e spettatore, tra opera e sua fruizione?

Ho sempre preferito definire ciò che facevo “spettacolo di”, poi è arrivato un momento in cui bisognava assolutamente scrivere “coreografie di” altrimenti non eri iscrivibile in una categoria (orrore !), oggi mi pare si stia cercando di abbattere la differenza tra i generi e così sarà finalmente possibile parlare di creazioni, spettacoli, arte e coerenza di un percorso.

16. Tu spettatore di te stesso: cosa provi nel rivedere i tuoi lavori, cosa immagini guardando con occhi 'altri' la tua creazione?

Non mi è possibile vedere con occhi “altri” il mio lavoro. Sono molto critica.

17. Il più bel motivo per uscire soddisfatto da uno spettacolo.

L'essenzialità e la coerenza.

18. Il peggior motivo per cui uscire disgustato da uno spettacolo.

Il cattivo gusto e l'approssimazione.

19. Per chi danzi (o coreografi)?

Danzo per me e per gli altri.

20. Perché danzi (o coreografi)?

Perché mi piace.

La coreografia è una altra cosa: "è un gioco del rovescio", per finire con Tabucchi".

“Uno quando va in una chiesa va alla ricerca di Dio, prega per qualcosa. Quello che va in teatro va alla ricerca di se stesso, quindi quello che vede, deve dargli, e lui deve ricevere, ma per ricevere deve dare anche lui la sua disponibilità”

E' una bella giornata di aprile. Arrivo al Castello. Quante volte sono entrata in quel parcheggio, ho camminato sulla ghiaia che scricchiolava sotto i piedi, di solito con passo deciso o accelerato - siamo sempre arrivati all'ultimo secondo -, oppure semplicemente per la fretta e la voglia di arrivare. Ci ho danzato in più occasioni, l'adrenalina nel corridoio alle spalle del palco, le raffiche fredde di corrente tra i riflettori dietro le quinte, il caldo estivo e asfissiante sotto il tendone, quel palco che mi è sempre sembrato una piazza, prestigiosa e in fondo familiare. E poi il Castello, tutte le sale, e le stanze lassù, era così bello abitare al Castello, anche se solo per qualche giorno. E quanti spettacoli ci ho visto, e quante volte Micha con il suo Ensemble.

Sono con dieci minuti di anticipo sull'appuntamento con il Maestro giù alla pizzeria, sulla strada in Piazzetta. Così mi fermo a salutare Giuliana, la fedele organizzatrice dell'Ensemble, che trovo in ufficio, nella loro piccola dependance immersa nel parco, a un passo dal Castello. E' stanca ma appassionata, si sfoga un po', ed è sempre gentile e cara. Anche per lei non è facile, tutte le mattine si alza alle sei per venire da Firenze a Castiglioncello, ed è meglio il treno, di macchina e traffico non se ne parla... Si è fatta l'una, raggiungo Micha, o meglio sarà Micha a raggiungermi con pochi minuti di ritardo, avvertendomi premurosamente. Viene dal lavoro e ha le prove tra poco, alle tre del pomeriggio. Ci salutiamo cordialmente, oramai ci conosciamo da anni: l'appassionata e affezionata spettatrice che, sempre fedelmente accompagnata, ha scoperto e segue i suoi lavori da tempo, la danzatrice di uno dei suoi tanti e affezionati allievi e discepoli, una delle interpreti aggiunte alla compagnia per l'Orfeo e Euridice, l'allieva non troppo costante della sorella Marina - l'insegnante per eccellenza, non solo di tecnica o d'interpretazione, ma di amore per l'arte, e di dedizione per una vita. Così ci sediamo a un tavolo, e dopo avere ordinato due Negroni, iniziamo la chiacchierata. Il Maestro all'inizio è quasi timido, dopo le prime battute si scioglie e si lascerà trasportare dalla propria luce, pensierosa eppure visionaria, delicata e

penetrante, con quella maestria che ti lascia, ogni volta, incantata. Con Micha si respira il sapore autentico del Maestro, dell'Artista e della sua dignità, sempre...

E. Quanto è presente, anche se virtualmente, lo spettatore, e il pubblico durante la fase della creazione? Quando tu lavori senti chi avrai davanti, è una presenza che c'è nel tuo processo creativo?

M. Io penso che sono soprattutto il primo spettatore, io, quando lo faccio prima che lo vedano altri, mi devo mettere al posto dello spettatore, e quindi bisogna distaccarsi un po' da quello che fai per vedere.

E. Invece quando rappresenti i tuoi lavori, quanto senti la reazione del pubblico, e quanto ti condiziona quando devi riprendere e rimontare il lavoro?

M. Io la devo sentire prima, prima, devo capire, dopo è troppo tardi. Non è tanto il pubblico, sono io che vedo, e che chiaramente dopo rimedio qualcosa. E' come una scarpa troppo nuova, magari non ci cammini bene dentro, bisogna che stia, per camminarci. Però la scarpa deve essere fatta prima, sennò...

E poi dopo, dopodiché, ma questo sarà, può darsi anche, una risposta sulla scarpa un po' più tardi. Però la scarpa la faccio comunque perché le persone possano camminarci dentro, con quelle scarpe. Il pericolo è di fare solo le scarpe per se stesso, e quindi gli altri non ci camminano.

E. C'è un pubblico ideale che ti piacerebbe avere, e invece un pubblico che non vorresti mai avere?

M. Che non voglio mai avere, ecco, è il pubblico degli intenditori. Pseudo-intenditori, o che comunque sono diventati intenditori, quello no. Mi piace avere un pubblico che sia totale. E più è largo il pubblico... il pubblico è fatto di tante persone diverse.

E. E i bambini?

M. Mi piacciono, i bambini. Poi non è che faccio lo spettacolo per i bambini, nell'idea dei bambini, sono spettacoli che sono fatti anche per adulti, che possono vedere anche i bambini, perché hanno un interesse di educazione culturale per i bambini.

E. Credi nella formazione del pubblico? Può essere importante se i bambini, sin da piccoli, vedono spettacoli in danza...?

M. Dipende purtroppo da chi organizza e da chi presenta.

E. Quindi è importante il ruolo degli organizzatori...

M. Io penso che chi dovrebbe organizzare delle cose soprattutto dovremmo essere più gli artisti che gli organizzatori.

E. Anche nella direzione artistica di un teatro?

M. Direzione artistica... cosa significa... significa che quando c'era al Piccolo Teatro di Milano uno Strehler, per esempio, a quell'epoca si faceva un progetto per i bambini, e l'hanno chiesto agli artisti di farlo, invece adesso fa tutto il Signor tale o la Signora tale, che non so chi sono da niente, mi chiedono di fare una cosa. Va bene, la fai, però è un progetto buttato lì. Ci sono criteri che esistono, sicuramente, ma non quelli artistici.

E. Il pubblico italiano secondo te è diverso dal pubblico di altri paesi?

M. In rapporto alla danza, dici? Ma sì, perché il pubblico italiano non esiste, o quello che esiste è quello che sta morendo poco a poco perché era un pubblico basato sul balletto presentato negli Enti Lirici. Poi dopo un pubblico che sicuramente è stato legato alla critica, e quindi non è un pubblico che esiste...

E. E i giovani? Non sono attirati dalla danza, non c'è un ricambio?

M. Non è che non sono attirati, è che qualsiasi cosa puoi fare da un giorno all'altro è attirare la gente. Ma i giovani sono attirati dal peggio, perché sono attirati dalle cose tremende che loro vivono e vedono alla televisione. E questo è il cliché, capito, vanno a cliché.

E. E te come spettatore? Se hai il tempo e la possibilità, ti piace andare a vedere spettacoli, e riesci a vedere la danza in modo 'neutro'?

M. Vedo. Io sono un buono spettatore. Però, diciamo che voglio andare oltre, perché ormai la danza... ho fatto e ho visto tanto che mi piace essere stimolato dalla fantasia, dalle idee delle persone che riescono a fare insieme...

E. Gli interpreti sono un po' gli intermediari del tuo messaggio, l'autore-creatore passa sempre attraverso delle persone che trasmettono poi il suo messaggio. Quanto senti che sia importante chi hai a disposizione?

M. Quello è fondamentale per me. E' tutto basato su questo. Ma, interpreti è un po' la mia famiglia, ma non è che poi dopo non ho altre persone. Lavoro anche con altre persone che non specificamente sono nell'Ensemble. Però bisogna che ci sia un profondo innamoramento dalla mia parte nei confronti

delle persone. Adesso non è che sono innamorato di tutti quelli che sono nell'Ensemble... però se sono lì c'è un motivo, sennò perché sono lì? Potrebbero andare a fare altre cose, se sono lì è perché c'è una cosa, un rapporto tra di noi che si crea e che si è creato, che giustifica questa scelta di vita.

E. E invece quando tu sei in scena, a volte, quando in alcuni tuoi spettacoli sei anche sul palco, in quel momento il pubblico l'hai di fronte. Quando invece altre volte guardi il tuo spettacolo che si sta rappresentando, invece sei te in mezzo a loro. Ti senti diverso?

M. Se io sono sul palcoscenico, deve succedere qualcosa, se non succede niente, perché vado sul palcoscenico? Da quel momento se vado sul palcoscenico, gli altri me li mangio. Ci sono, insieme a me, però allora per me diventa un evento andare sul palcoscenico, ha un significato così importante, che deve succedere qualcosa... molto importante... Se devo andare in palcoscenico, prima di tutto entro in crisi. Poi se vado, vado.

E. Il più bel motivo per cui esci soddisfatto da uno spettacolo che vedi, e invece il peggiore motivo per cui puoi uscire disgustato...

M. No, non sono mai disgustato. Non sono mai disgustato perché c'è sempre la persona che va, che affronta un pubblico, che va sul palcoscenico. No. Quello di cui sono disgustato sono certe operazioni che trovo che non hanno niente a che vedere, che non apportano niente di nuovo, e soltanto le macchiette, al posto di dare questo spazio alla cultura. La gente che se ne approfitta. Questo mi disgusta, sì, profondamente, le persone che fanno cassette, che fanno macchiette, che sputtanano il loro mestiere, questo non lo accetto. Non faccio dettagli, comunque il supermercato di questa roba li...

E. Secondo te hanno una responsabilità anche gli artisti, gli autori?

M. Gli artisti, no. Sono le persone che fanno commercio di queste cose qua...

E. Questo sì, ma per esempio in Italia si dice molto che il pubblico della danza è scomparso perché è colpa della danza stessa perché ci sono stati troppi spettacoli auto-celebrativi, che non comunicavano, il problema dell'autoreferenzialità, e quindi molti spettatori si sarebbero allontanati...

M. Ma non è così, cioè, questo giustamente, perché se questo è il risultato, non è il risultato solo della danza, è il risultato di chi organizza e fa vedere le cose, anche. Che si fa piacere a se stesso. Quando io dico che sono il primo spettatore, dico che bisogna avere una coscienza del pubblico, anche. Allora, ci sono quelli lì che pensano che il pubblico sono quelli ignoranti, allora non

li educiamo, mettiamo qualsiasi cibo da mangiare. Che poi ci sono persone per le quali non esiste un pubblico, lo buttano lì, la gente poi si tanca, non va. Perché il rapporto con il pubblico, questo è prima di tutto il teatro. E allora se il teatro è recuperato da una società piccolo-borghese che decide lei di fare delle cose per soddisfare se stessa, si soddisfano loro stessi, ma non danno niente al pubblico. Chi dà qualcosa al pubblico è proprio l'artista. Però bisogna anche avere un rapporto con questo artista, dargli il pubblico giusto, farlo vedere in un momento giusto, se sono un organizzatore. E non buttarlo dicendo 'questo è...' E' una cosa che poi non giova nemmeno all'artista di avere una critica del genere, di dire 'la danza è quello lì, perché la danza è stata così'.

Sì, perché ci sono persone che invece di presentare le cose dentro a una situazione, credono di potere già affrontare il pubblico lì, ma magari il loro spettacolo è interessante, ma non ha la dimensione di essere apprezzato da un vero pubblico, come si diceva prima. Quindi ogni cosa può avere la sua dimensione, la sua esistenza, dentro dei rapporti precisi. Quello che odio è che in questo mondo qua, ci sono delle scelte molto intellettuali, molto così, dove arrivano quindici, venti persone, trenta persone a vedere una cosa, che sono la metà amici, poi qualcuno invitato, e a parte questo, accanto a questo fanno delle mega-cose con delle robacce, che sono troppo commerciali, il flamenco di turno arriva, le persone per divertirsi vanno a vedere questo... ma in realtà non c'è più né la vera considerazione del Flamenco... è solo servirsi della cosa e buttarla lì. Il dramma di questo è che bisogna avere una conoscenza e una cultura. E se non c'è né la conoscenza né la cultura, non c'è rispetto. E' quello che trovo. Prima di tutto ci vuole il rispetto. Allora se rispetto io una persona, lì la devo presentare nel modo rispettoso per lei.

E. E in questo senti che ci sia una differenza tra l'Italia e altri paesi come la Francia...

M. E' diverso, perché la cultura lì ha una funzione, e la danza ha una funzione. Culturale e, diciamo tra virgolette, anche politica. Perché è il linguaggio universale e c'è anche un pubblico molto variato, di giovani. Ci sono i fattori di moda, vabbè. Ma qui, dove c'è una tradizione, non sappiamo bene che cos'è la danza italiana. Quando dici la danza italiana uno pensa a Carla Fracci, poi dopo adesso la Ferri, poi è stata la Svignano, e poi a uno che ha fatto un po' di commercio, che è Paganini, e allora questo rappresenta la danza italiana. Poi una cosa un po' più snob, un po' più così, poi c'è la cosa politica con l'Aterballetto, poi ci sono io, poi dopo accompagnato da tanti 'disgraziati' che cercano di fare qualcosa. E allora a teatro, ogni tanto, così, fanno delle scelte,

però non è basato su qualcosa che sta per crescere. On dit en française non c'è un menu, è 'à la carte'. Quando vuoi prendere qualcosa e allora prendi e vedi: menu. E allora apri e vedi questo, questo e questo, e puoi prendere questo, questo e questo. Poi dopo 'à la carte', e tu scegli, un piatto. Ma non è che pensi a fare una cena. Cioè, mi spiego, uno è proprio una cena, e l'altro è una variazione tra un panino e un'insalata, e una pizza. E invece l'altro è una cosa. E allora un po' si tratta di cose del genere. Quindi ognuno deve fare la sua guerra per arrivare a... Io non posso mettermi in tutto l'insieme perché sono già una persona che ha passato, ha già avuto una certa età, esperienze di vita, eccetera, e quindi non sono uno che ha i problemi di essere un giovane coreografo, sta lì, e così. Io ho fatto l'Ensemble per una scelta, e sono arrivato qua con l'Ensemble. Non è che sono venuto qua e poi dopo, ah, mi piacerebbe un giorno fare una compagnia e ho cominciato a fare l'Ensemble. Avevo già girato il mondo e fatto delle cose dappertutto, non è questo. Ma io do la mia sensazione su quello che mi chiedi tu della danza italiana in rapporto a quello che potrebbe essere in altri paesi.

E. Comunque credi che sia un problema culturale, cioè, è un problema culturale, perché poi la danza è nata, anche, in Italia, c'è il famoso dibattito del balletto se è nato in Francia o in Italia, c'è una tradizione storica forte...

M. Ma invece di litigare per sapere se a quel tempo era questo qua o quello là, è meglio cercare di fare qualcosa. Bisogna creare una scuola, fare, cioè fare l'educazione.

E. Però in Italia non siamo riusciti, ci sono tantissime scuole di danza e tutto, però sappiamo che non è quello il pubblico che poi va a vedere gli spettacoli, non sono gli allievi...

M. Ma non sono scuole. Non sono scuole, sono persone che fanno dei corsi di danza. La scuola come educazione è tutta un'altra cosa. La scuola è una scuola di vita. Perché se io vado a scuola in Italia e poi dopo avere fatto scuola non so chi è Dante, Manzoni, Garibaldi, eccetera, e so soltanto cos'è "il grande fratello", quella vuol dire che non è una scuola. La scuola è quella che ti deve insegnare le cose di base della storia, della tradizione del tuo paese, e quello che soprattutto è la cultura, perché è un paese di cultura. Però se io sono interessato alla danza e vado a una scuola privata e mi costringi a fare certe cose, mi toglie il sogno che ho. La danza è comunque un modo di... si danza in qualche modo per aggiungere qualcosa, per liberarsi di qualcosa, per affetti, per cose... non solo per mettersi in prima posizione o in seconda posizione, quelli sono dei codici che uno impara per potere ottenere una tecnica

che poi dopo gli permette certe cose. Però sono codici, e i codici esistono per essere superati.

E. E quando proponi uno spettacolo, lo crei, il motivo che ti porta a farlo è comunque di comunicare qualcosa?

M. Guarda, ci sono due cose. Una è che ormai alla mia età, al punto dove sono arrivato nella mia vita di lavoro, di coreografia, è comunque soprattutto basato sul fatto che prima tu fai delle cose perché tu hai bisogno di esprimere delle tue cose, poi dopo ti chiedono di fare qualcosa, e allora ti rendi necessario per qualcuno, per qualcosa. Comunque io vivo anche di questo, molto di questo, di quello che gli altri mi chiedono di fare, le altre persone. Tutti i miei progetti futuri sono delle commissioni. E' quello che fa che a volte è difficile potere fare anche le tue cose. Ma le tue cose costano. E allora non è importante che sia chiesto da qualcuno, cioè, a volte è più importante che qualcuno te lo chieda, perché tu non hai mai pensato di farlo. A volte la difficoltà che trovo è la difficoltà di poter fare quello che avrei voglia di fare. Da tempo ci sono delle cose che vorrei fare, che non trovo il momento, non trovo, come dire, le persone che mi possono sostenere in un progetto del genere, eccetera eccetera. Questa è la vita, diciamo, dell'artista...

E. Non è facile, trovare l'equilibrio...

M. No, non è facile. Quello che mi rallegra è che quando ho dei rapporti come ho per esempio con il Festival di Ravenna, da più di quindici anni, questo è un rapporto meraviglioso che ho, sono anche contento del rapporto che ho qua a Castiglioncello. (...)

E. Comunque è importante per un artista trovare persone che ti capiscono anche in questo senso, appunto di darti la possibilità poi di fare il tuo lavoro. Anche la tua storia con Castiglioncello è particolare. Credi che sia importante trovare delle persone che ti accolgono, e ti capiscono?

M. Io credo che a Castiglioncello soprattutto ci sono delle persone con le quali ho vissuto grande parte delle cose da quando siamo qua, insostituibili. Ho avuto un rapporto molto stretto con il Festival, ho contribuito anche all'energia di questo luogo per farne qualcosa (...).

E. Dicevamo di quanto è importante che ci sia una situazione che ti accoglie e che dialoga, con te...

M. Giustamente. Allora, a me questa domanda la puoi fare e finalmente è

una domanda superata per me, un po', perché, come dirti, io faccio il mio proprio, posso semplicemente dire che ho delle difficoltà per fare delle cose che avrei piacere di fare, per il tempo, per i soldi, eccetera. E che sono direttore di compagnia. Poi ci sono delle persone che praticamente fanno, possono fare solo il proprio lavoro, perché loro si esprimono in quello, e quello è il loro modo di fare. La mia, non so se particolarità o no, è che sono una persona di spettacolo, poi dopo che faccio con la danza, la parola, il canto, il bazar eccetera, me ne frego assolutamente, quindi posso fare una regia d'opera come lavorare con dei ballerini o cantanti o attori, in questo senso non sono specificamente coreografo, non sono semplicemente del mondo della danza che purtroppo è così ristretto.

E. Ma quando fai un tuo lavoro è per raccontare qualcosa, per trasmettere, per comunicare con chi avrai, questo sempre e senz'altro. Mentre molte volte capita di andare a vedere degli spettacoli e sembra che non ci vogliano raccontare niente, quindi in questo si sente molto la profondità di uno spettacolo. Io penso di averli visti quasi tutti, i tuoi lavori storici, e la cosa che comunque senti è che c'è una vita, dentro, anche attraverso gli interpreti, c'è qualcosa che ti viene trasmesso. Quello che ti chiedo, è se ti capita a volte di parlare poi con chi ha visto le tue cose, se ci sentono o vedono quello che te volevi, o altre cose? Forse è proprio quello il bello, perché ognuno ci vede qualche cosa, però ci sono anche delle sensazioni comuni, che tutti riescono a sentire...

M. Guarda, io credo che generalmente, dipende dai lavori, ma io dico questo: uno quando va in una chiesa va alla ricerca di Dio, prega per qualcosa. Quello che va in teatro va alla ricerca di se stesso, quindi quello che vede, deve dargli, e lui deve ricevere, ma per ricevere deve dare anche lui la sua disponibilità. Allora, se io arrivo in teatro per vedere soltanto cosa ha fatto l'altro e non mi metto io in gioco, non do niente, e sto lì per ricevere, semplicemente, così, come atteggiamento, vediamo un po'... allora in quel momento il teatro non esiste. Per quello gli intenditori vari, e l'organizzatore, l'operatore, come pubblico non li amo. Per quello preferisco un pubblico vero, perché lui viene ovviamente per ricevere qualcosa, paga il biglietto, di più, già paga il biglietto, invece tutti quelli che vengono lì invitati, 'ma no, ma vieni', eccetera, il fatto che sono venuti, la loro presenza, è più importante di quello che succede sul palcoscenico. Quello non mi va. Il senso di questo, tu non puoi andare in una chiesa per fare la preghiera pensando, avete visto, sono qua, per farsi vedere. Ecco. Allora ci sono le persone che vanno in teatro per farsi vedere loro, per vedere qualcosa, e dove aspettano un piccolo momento di critica, di giudizio sulle cose, mentre uno accanto vede lo spettacolo. A me di quello che pensa

questa gente qua non me ne importa niente. Sì, viene pubblicato, sì viene detto così da persone per cui io ho un certo rispetto, comunque mi fa qualcosa, ma dentro di me ho un rispetto per la loro attitudine, cultura, statura, ma non ce l'ho come spettatore. Perché bisogna sapere essere spettatori. Come quando tu entri in uno studio per essere, per fare qualcosa, per entrare nel personaggio di un altro, quello che è spettatore deve sapere che cosa è essere spettatore, visto che paga una cosa. Non è soltanto la padrona di casa che riceve le persone.

E. Un'ultima domanda. E dei critici cosa pensi? Servono anche per orientare il pubblico, oppure no?

M. Io non ho da pensare ai critici, sono i critici che devono pensare a me. Ognuno il suo lavoro. Io ammiro i critici che riconoscono le capacità del mio lavoro. E c'è una deviazione, perché normalmente i critici dovrebbero essere considerati dai giornali, dalla radio, televisione, pagati dai loro giornali, dalle loro cose, per essere completamente neutri.

Arriva l'ora del pranzo, e le prove con la compagnia incombono. Dobbiamo interrompere perché è già arrivata Giuliana, e tra poco ci raggiungerà anche il Presidente della compagnia, nonché amico di lunga data e fedele sostenitore di Micha. Devono aggiornarsi sulle prossime tappe, Roma, La Scala con la Savignano, la Versiliana, le altre date estive, e poi in autunno l'Egitto, la Russia, New York. Non c'è tempo da perdere. Micha prima di distogliere la sua attenzione da me per dirigerla ad altro, dice scherzando a Giuliana, sempre con quel suo accento inequivocabilmente francese: "lei mi ha fatto una domanda: ma è più il pubblico che paga il biglietto o quello che viene invitato?" e ci ride sopra, con quella voglia di ridere come un bambino che gli scappa fuori ogni volta che è di buon umore, quando il suo sguardo non è fisso ed intenso su un punto lontano, sovrappensiero e preoccupato per i molti problemi quotidiani di artista e direttore di compagnia, 'la famiglia', come dice lui...

ROBERTO CASTELLO
ALDES, Lappato (LU), intervista del 24/4/03

“Il fischio è bello, perché è un giudizio di valore chiaro, forte, individuale, esplicito e non coddardo”

In effetti aveva ragione Roberto, a volermi spiegare con esattezza svincoli e segnali, perché non è proprio così semplice raggiungere il punto esatto da dove ci s'inerpica appena, per arrivare fino all'aia davanti casa, dove non sei troppo lontano dagli abitati ma lo sei abbastanza per godere della pace dei prati e delle campagne che si stendono intorno. Nella mia mappa mentale, Roberto lo associo alla lucidità. Non so se è per quella soglia vigile di attenzione che pone alle cose, e in particolare alla complessità di ogni aspetto che abbia a che vedere con la sfera del suo operato, oppure per il suo parlare cristallino e logico, con la capacità di argomentare ogni suo pensiero in maniera chiara e leggibile, direi trasparente. E poi c'è una cosa che ammiro molto del suo carattere: il rigore, e l'onestà, in primo luogo, verso se stesso. Che ben si associa ad una sana dose di ironia, e di autoironia...

E. Incide nel processo creativo il pensiero del pubblico?

R. In modo consapevole no, cioè non è che mi pongo la questione 'ah, incontrerò questo pubblico, ah, incontrerò quest'altro', però poi è nata quest'influenza, secondo me, me ne accorgo spesso a posteriori di rendermi conto di essere in qualche modo influenzato dal luogo in cui lavoro, perché in qualche modo finisco per immaginare che il mio pubblico teorico sia quello di quel posto. Se provo a Castiglioncello fatico ad immaginarmi di fronte a un pubblico di New York, e finisco per ragionare poi in qualche modo. Siccome poi per me gli spettacoli sono un po' un dialogo con gli spettatori, non credo nell'esistenza dell'opera assoluta che esiste in sé, senza bisogno di relazione, e non credo neanche nelle opere 'esperante', cioè che arrivano dappertutto. Normalmente sono un po' sospette perché vuol dire che hanno scelto un livello di comunicazione molto primordiale, che non è un giudizio di qualità, però è un po' più difficile che un lavoro che piace dalla Cina alla Scandinavia all'Africa, sia un lavoro che ha un contenuto di originalità di ricerca e innovazione linguistica che credo sia indispensabile in un lavoro serio, oggi come oggi. Credo che esista una netta distinzione tra produzione di con-

sumo e produzione invece, diciamo di contenuto. Si può dire spettacolo d'intrattenimento e invece spettacolo d'arte, sono un po' due modi per dire la stessa cosa. E quando chiedi a te stesso di non adagiarti su ciò che già sai, ma andando a cercare delle cose nuove, è ovvio che innovando selezioni in qualche modo e non puoi automaticamente pensare di avere una risposta unanime e osannante, per lo meno è difficile, non capita sempre, può succedere quando fai veramente magari centro, riesci ad essere coerente con te stesso chiarire così bene il tuo discorso da renderlo estremamente comunicativo. Infatti penso che gli spettacoli siano degli oggetti di comunicazione, che vadano pensati in questi termini, che non significa che debbano veicolare dei significati espliciti o che il contenuto di uno spettacolo debba potere essere tradotto in un altro linguaggio, media qualsiasi, anzi se questo non può avvenire, di solito, secondo me è un buon segno. Ciò non di meno, quando inizia uno spettacolo inizia un discorso, e quando finisce lo spettacolo finisce il discorso, si chiude, puoi scegliere tutte le forme che vuoi, fare un inizio che non è un inizio, o una fine che non è una fine, però oggettivamente in quel lasso di tempo tu comunichi, metti lo spettatore di fronte a delle cose che di per se stesso sono, volente o nolente, generatrici di segni, segnali, informazioni di vario tipo. Ecco, meglio se lo spettatore si concentra sullo spettacolo, invece che a guardare se un danzatore è ciccione o non è ciccione, vuol dire che in qualche modo il discorso che stai facendo sta catturando, lo spettatore non si sta distraendo. Quando monto un lavoro cerco di pormi il problema – non so se penso a uno spettatore medio – mi pongo un problema di comprensibilità, di leggibilità di quello che a me interessa che passi. Cerco di verificare che siano in secondo piano quegli aspetti che per me devono stare in secondo piano, in primo piano quegli aspetti - ma di leggibilità, non dal punto di vista visivo, necessariamente -, cioè che in quelle parti del lavoro in cui l'idea, il concetto, lo spunto, la trovata, quello che è che conduce il lavoro, ecco lo spettatore non deve essere fuorviato né indotto a guardare, che so, la strutturazione formale, quando magari questo non è opportuno. E invece, al contrario, esche da scrittura che viene adottata nel momento in cui vuoi che l'attenzione sia concentrata proprio sulla forma, sul connotato formale. Tutto quanto deve essere finalizzato a questo tipo di concentrazione in modo che l'attenzione si ponga anche a diversi livelli durante il lavoro, su fasi e su aspetti differenti.

E. E la senti la reazione del pubblico?

R. Ma, guarda, una volta ero più sensibile, attento alla cosa. In realtà no. Non

è che me ne frega, mi interessa – io ti parlo di me oggi, senza fare la cronistoria ‘quando ero giovane pensavo, quando sarò vecchio penserò’. In realtà la reazione del pubblico non mi interessa, ma non perché non interessi. Mi interessa quello che mi fa ritornare. E’ ovvio che può essere un aiuto avere una risposta positiva, ti aiuta a lavorare in palcoscenico il fatto di sentire che la sala non è ostile, o non è troppo distante. Però ci sono lavori in cui è giusto che la sala sia distante, quando il pubblico magari ride o in qualche modo si fa sentire, può essere il segno che il pubblico non ha capito nulla, e allora ti devi porre il problema che magari sei stato tu a commettere qualche errore di scrittura che induce gli spettatori a dare qualche lettura di quel punto che è diverso rispetto a quello che tu avresti desiderato. Finisce poi che ogni spettacolo ha delle reazioni che cadono in momenti specifici, che sai che più o meno quando arrivi a quel certo punto, succede quella certa cosa e diventa anche un parametro, una specie di termometro di valutazione dell’andamento del discorso, della capacità di aggancio. Termometro che però lascia sempre un po’ il tempo che trova, perché a seconda della città, degli orari, delle giornate, delle cose, a parità di coinvolgimento il pubblico può reagire anche in modi diversi, anche se non così abissalmente.

E. Il tuo pubblico ideale, e un pubblico che invece non vorresti mai avere. Esiste nella tua mente, o no? Per esempio in molti dicono che il pubblico degli ‘addetti ai lavori’ è il meno interessante, Anzi, se non ci fosse sarebbe meglio... Oppure il pubblico più vario possibile, o persone che non hanno magari mai visto la cosiddetta ‘danza’?

R. Io cerco proprio nella mia vita quotidiana, ho cercato, non sempre riuscendoci, di abolire le categorie. E’ un fatto strumentale che è utile quando ti devo riferire una cosa, quando dobbiamo comunicare. Ma per quanto attiene all’atteggiamento sostanziale, preferisco pensare che quelle cento, duecento, trecento persone che mi trovo di fronte sono una somma di individui, non un aggregato. E’ vero e non è vero, perché poi le sale teatrali inducono a dei meccanismi collettivi di risposta, lì francamente credo si sfoci, si scivoli nella psicologia collettiva, nella sociologia forse, le scienze del comportamento. Però ci sono dei conformismi, delle cose... tipo, magari ti puoi anche divertire come un pazzo, ma se proprio non senti nessuna reazione in sala, è difficile che ti scappi una risatina, perché ti senti uno scemo, cioè sono pochi quelli che sono poi così disinibiti che se gli viene da ridere, partono. Che sono poi quelli che trascinano gli altri. Però, insomma, ci sono dei meccanismi collettivi che poi valgono. Io non credo che se una persona viene a vedere, viene interessata a vedere quello che tu hai da raccontargli, sia a priori il pubblico

giusto; non significa poi necessariamente il pubblico che apprezza. Ma basta che non sia lì, come dire, con pregiudizi, perché in realtà, in generale, poi, non aiutano mai. Un pubblico senza pregiudizi è la preconditione. Ma credo che questo non riguardi categorie specifiche. Ci sono alcuni pubblici che hanno grandi pregiudizi, soprattutto laddove ci sono delle abitudini di programmazione precise, ed il tuo spettacolo si colloca come un elemento fuori contesto, oppure assolutamente dentro al contesto, cioè quando c'è un'assoluta chiarezza di linea. Mi è capitato di infilarmi all'interno di rassegne di balletto, con degli spettacoli che proprio con il balletto non ci avevano niente a che fare, è normale che gli spettatori siano sconcertati, anche perché spesso non avvertiti correttamente dall'informazione, cioè non preventivamente informati, messi nelle condizioni di scegliere: 'lo voglio vedere, non lo voglio vedere'. Entrano aspettandosi una cosa, e ne trovano un'altra. Può essere irritante, è giusto che la gente abbia la facoltà di scegliere. Quello è un pubblico difficile.

E. Senti una responsabilità nei programmatori?

R. Bè, questo è evidente. Questo livello di comunicazione la compagnia non la può gestire. Dovresti avere la tua televisione privata, Per lo meno, non riesco ad immaginare come tu compagnia possa pensare di raggiungere individualmente i componenti del tuo pubblico.

E. Si sente la differenza con contesti dove è comunque 'ragionato' ospitare un certo di spettacolo d'autore?

R. L'importante è che la comunicazione sia buona. Io non credo che le programmazioni debbano per forza di cose essere molto omogenee. A titolo personale lo preferisco, però è un fatto di gusto, non un fatto di ritenere che sia giusto o sbagliato. E' giusto che ci possano essere anche programmazioni eterogenee, quello che è fondamentale è che la gente non deve scoprire cosa è andato a vedere una volta che è dentro. Cioè deve avere gli strumenti per potere sapere prima, avere un'idea vaga, dire 'ma sì, sono curioso'. Ecco, stabilire un rapporto di curiosità rispetto a quello che sta andando a vedere, e non orientato in modo sbagliato.

E. E riguardo agli applausi e ai fischi? Una tua opinione.

R. I fischi sono decisamente passati di moda, mi sembra. I fischi secondo me sono il retaggio di un passato che sarebbe giusto rimpiangere, cioè, che credo sia giusto. Perché il fischio è un giudizio individuale, personalizzato, rispetto

a ciò che hai visto. Poi anche lì può esserci un meccanismo corale, un po' 'pe-coreccio' di adeguamento, omologazione al comportamento generale. Il fischio è bello, perché è un giudizio di valore chiaro, forte, individuale, esplicito e non codardo. Nel senso che chi fischia non si espone rispetto al palcoscenico, però, rispetto a chi gli sta a fianco, sì. Diciamo che rimpiangio la mancanza del fischio. Perché il fischio è, come dire, una relazione molto forte, cioè non è un 'vaffanculo, me ne vado' dopo dieci minuti, mezz'ora, ti cancello dalla mia esistenza, E' una volontà di confronto. Devo dire che in vita mia, ma non lo dico per..., però ne ho presi veramente pochissimi. Ma non credo perché i miei lavori non ne meritassero oppure perché non ci fossero. E' proprio perché mi pare che l'abitudine sia un po' superata. Gli applausi mi sembra che non significhino assolutamente niente, per contro. Lo sanno bene i direttori di scena che per fare dei buoni applausi bisogna avere i giusti tempi, la giusta conclusione. Puoi avere fatto una vaccata, ma se hai fatto il finale... Mi viene a mente a questo proposito un esempio, mi è capitato di vedere una volta uno spettacolo di Lindsay che era veramente abominevole, proprio una scemenza fatta in quattro e quattr'otto, si vedeva che proprio non ci aveva pensato neanche dieci minuti, era salito su e aveva fatto un poco... tric... trac... tric e trac... però ci aveva il gran finale con il musicone: un quarto d'ora di applausi, non finiva più la musica e lui continuava a entrare e uscire, entrare e uscire, in un modo ridicolo. Voglio dire, che cosa mi rappresenta, questo? Non è questo il giudizio che le persone maturano. Può influenzarlo, presso i meno avveduti, cioè a posteriori possono dire 'eh, ma ha avuto un sacco di applausi'. Però questo è mestiere.

E. E comunque, non è facile nemmeno per lo spettatore. A volte magari ti trovi in imbarazzo perché vorresti comunque applaudire, magari lo sforzo, la professionalità...

R. A volte capita di vedere degli spettacoli belli, a cui fai fatica ad applaudire. A me è capitato di vedere spettacoli che mi sono piaciuti molto, ma che per qualche ragione finivano in un modo, con un ritmo, che non metteva in discussione il mio apprezzamento anche profondo del lavoro, però che oggettivamente ti rendono difficile lo scattare in piedi e urlare, perché non è quello, sembrerebbe poi fuori contesto.

E. E te come spettatore? Come lo vivi 'andare a vedere le cose'?

R. Sono uno spettatore ottimo. Mi viene naturale pormi in modo assolutamente... come dire, m'incanto più o meno di fronte a tutto, salvo poi dopo a posteriori, magari elaborare più o meno un giudizio critico, a meno che non

ci siano proprio delle cose che mi infastidiscono, di solito quando leggo disonestà nel lavoro, m'infastidisco. Però che a uno possa capitare di avere fatto un lavoro non riuscito, mi sembra talmente giusto, normale. A nessuno è negato il diritto di sbagliare. Bisogna poi essere onesti. Però sono sempre disposto, ci provo, almeno, a entrare in relazione con quella che era l'intenzione. Io credo che ogni spettacolo sottenda a una tesi, e lo spettacolo è poi, non la corretta esposizione, perché sembra di parlare di un temino, però, come dire, la forma del lavoro deve essere coerente con l'intenzione. Quando trovo questa sintesi, questa coerenza, anche se magari l'estetica a cui si riferisce non la condivido, anche dal punto di vista etico per qualche ragione, però, perché no, si discute di quello. Bisogna essere in grado di apprezzare ciò che c'è di buono, e criticare ciò che non si ritiene.

E. Sei attirato da spettacoli cosiddetti 'di danza'? Da autori italiani o stranieri? O piuttosto da altro?

R. Io vado in realtà, oggettivamente, poco a teatro. Anche perché stando qui dove stiamo... abitassi a Firenze di sicuro ci andrei di più. Diciamo che non è facile, non ci sono grandi programmazioni. Rifuggo gli spettacoli da impresari, semplicemente penso che il mio tempo possa essere impiegato più proficuamente facendo altro. Se proprio ci casco sopra... non ci vado per principio. Però non mi fanno fare la fatica di arrivare fino lì. Sennò per il resto... sai, poi, danza, prosa, teatro. Oggettivamente, non vado molto, questo sì.

E. Le tue cose stesse, riesci a vederle dall'esterno, a posteriori, magari riprodotte?

R. Mi pesa sempre molto vedere i video dei miei lavori. Mi pesa molto, cerco di evitare. Cerco di esserci molto mentre li faccio. A volte vedendo, quando mi capita, per amore o per forza, di dovere vedere qualche cosa, a volte ho la sensazione di essere stato anche troppo dentro al lavoro, quindi di non avere avuto quel distacco che magari il tempo ti permette di avere. Però questo significa anche crescere, avere un meccanismo di crescita, per cui impari quanta distanza devi prendere.

I primi lavori, penso che per tutti sia una cosa dove uno c'è dentro fino alle orecchie. E poi impari che per essere efficace e coerente con te stesso, tante volte è più utile prendere una certa distanza, però è sbagliato prenderne troppa, perché diventa un po' fregarsene. E' un equilibrio che va trovato anche in relazione alla poetica di ciascuno. Penso che ci siano lavori che se non li prendi di pancia e proprio non ti ci spari dentro finiscono per non

avere il senso che dovrebbero avere. Altri che, al contrario, se li prendi di pancia li fai diventare ciò che non sono.

E. Trovi che il pubblico italiano sia diverso da quello di altri paesi? Si continua a dire che il pubblico della danza in Italia non esiste, però non è che sia poi così vero...

R. Non so. Io lavoro spesso anche con i ragazzini. Il pubblico è un'entità estremamente variabile, ma anche a seconda dell'ora della giornata, davvero. Non so, un lavoro di Arvo Part, parlando di musica, alle tre del pomeriggio di un giorno dove continua a squillare il telefono, è una fastidiosa interferenza; alle tre del mattino, nel silenzio totale, quando tu sei tranquillo, può essere un'esperienza mistica. E i nostri lavori sono un po' così, cioè sono qualche cosa che ha una fisionomia, che ha delle condizioni di fruizione ottimali, che attengono a tante cose. Quello che in generale mi dà molto fastidio è il conformismo. Non è che il pubblico straniero sia meno conformista, anzi, devo dire che spesso se c'è una cosa che tutto sommato è bella, un aspetto in cui questa tendenza all'individualismo esagerato che è abbastanza tipico nella nostra cultura, un contesto in cui questo non è sbagliato, secondo me, è nei rapporti con i teatri. Al limite finisco per apprezzare anche l'ignoranza di alcuni che suppongono di sapere però si sentono in diritto di avere un loro giudizio, cioè che non sospendono il giudizio dicendo 'siccome non so, non posso esprimere un giudizio'. Va bene, però è una cosa che deve finire. E' anche dall'espressione di un giudizio, anche dalla discussione che ne deriva, che uno cresce, apprende delle cose. Nelle grandi città il pubblico è, normalmente, evidentemente più insofferente che in altri posti. Ma questo anche quando insegno. Vedo gli stessi meccanismi anche nei seminari, li fai in posti dove la vita è più tranquilla, la gente è normalmente più disponibile e rilassata. Non sente il bisogno di riempire ogni nanosecondo della sua esistenza con qualcosa. In posti in cui la vita è più grama, affannata, questo si riflette su tutto, anche sulla ricezione degli spettacoli.

E. Quali spazi preferisci come modo di rapportarti al pubblico: il palcoscenico e la platea, oppure la strada, oppure il rapporto uno a uno?

R. Secondo me, dipende da cosa ti sei messo in testa di fare. Non che ogni lavoro abbia il suo contesto, ma insomma, più o meno. Credo che la danza più di ogni altra cosa sia qualcosa che non può prescindere che gli spettatori siano parte della coreografia, a tutti gli effetti. Che se ne sia consapevoli o no, ci sono. E' la distanza a cui si situano, il rapporto d'altezza che c'è tra sé e loro, il fatto che ci sia la gradinata, che ci sia un palco all'italiana. Lavorare

per strada cambia, e di conseguenza dire la stessa cosa in posti diversi è impossibile, ma se voglio, dato il medesimo spettacolo... Ecco, se io penso a uno spettacolo per il palcoscenico, uso il meccanismo teatrale, come dire, entro in relazione – anche in negazione – con il meccanismo teatrale. Se invece lavoro per strada, è ovvio che devo usare un codice che è leggermente diverso e che presuppone una differente distanza con lo spettatore, quindi è inutile che mi metto a fare una roba gigante quando poi oltre la terza fila di persone in piedi nessuno vede più nulla, quindi il più distante sarà, a volere esagerare, a quindici metri. Non è lo stesso tipo di lavoro che fai quando il più distante è a ottanta metri, sarebbe stupido.

E. E il concetto di portare la danza fuori dai suoi spazi?

R. Certo, vanno pensate delle cose, veramente penso adesso a un lavoro dove il rapporto prossemico con il pubblico è particolarmente, perlomeno pregnante, che è Biosculture. Ed è un lavoro proprio pensato in una stretta relazione. Se da un lato è uno dei lavori più freddi e distanti che si possa immaginare, perché le cose sono assolutamente identiche a se stesse, indipendentemente dal fatto che gli spettatori ci siano o meno è, neanche tanto per assurdo, per come è organizzato anche spazialmente, un lavoro dove lo spostamento del pubblico ha un ruolo determinante. E ogni pubblico, in ogni spazio, è diverso. Nello stesso spazio, una sera il pubblico si muove e si comporta in un certo modo, una sera si comporta in un altro. Non so, a Berlino è successo che c'erano due danzatori che lavoravano dentro due rettangoli di luce. E' successo che ci sono stati dei ragazzi che si sono sdraiati ai margini dei rettangoli di luce, e si guardavano la cosa dal di sotto. Ed è giustissimo. Fossero andati a mettere le mani addosso alle danzatrici, ovviamente sarei intervenuto, però, come dire, quasi violavano, usavano la possibilità che gli veniva data alle estreme conseguenze, per cui andavano a una distanza imbarazzante anche per loro, penso, insolita, però rispettando quelle regole tacite che si erano messe. E' chiaro che questi si sono fatti un film che non si sarebbero mai fatti se fossero stati a quindici metri di distanza. Questo è un po' se vuoi un caso limite, però, palcoscenico, strada, non strada, il rumore che puoi avere intorno, la possibilità di lavorare con suoni delicati, la necessità, invece, di sopraffare situazioni rumorose, non so, la necessità di essere visibili da lontano, quando lavori in strada, un problema che non ho mai avuto, però è ovvio che ti forza, limita molto il campo delle cose. Se pigli pari pari quello che hai fatto in strada e lo porti sul palcoscenico, può essere una vaccata terrificante, e viceversa. La trasposizione acritica può essere una disfatta com-

pleta. Di più. Può anche essere, dal punto di vista della lettura, sbagliato. Perché c'è una condivisione, non proprio impudica, però il palcoscenico consente una sorta di intimità. Certi palcoscenici, certi tipi di lavori ti mettono, o per lo meno evocano... voglio dire, può succedere che sia perfettamente col discorso, che so, dico per dire, metterti nudo e fare delle cose delicatissime e garbatissime. Pigliare pari pari quella roba e metterla in strada ha immediatamente, completamente un'altra lettura, ma anche da parte della persona più disponibile e intelligente. Non è che le cose abbiano un senso indipendentemente dal contesto.

E. E i critici, a parte il fatto che sono una categoria ormai quasi estinta, però, secondo te hanno, avrebbero anche un ruolo nell'avvicinare comunque la conoscenza di ipotetici, possibili, potenziali spettatori a un autore, a uno spettacolo, oppure non ce l'hanno questa funzione, in realtà, cioè non incidono?

R. I critici sono una categoria veramente ampia, dove alcuni pensano il proprio mestiere in un modo, altri lo pensano completamente in un altro.

E. E secondo te che funzione dovrebbero avere?

R. Sarebbe già bello che la funzione fosse differenziata ma efficace, cioè che avessero più spazio, che fossero più competenti, che fossero anche più pagati e quindi incentivati a fare meglio il loro lavoro, e non sempre e soltanto fare volontariato, bene o male, come poi di fatto finiscono per fare. Quello che proprio non apprezzo, dal mio punto di vista è insensato, però il mio punto di vista non è, come dire, un giudizio sul lavoro, è proprio dal punto di vista dell'autore, quel modo di fare critica che a me non serve, è un approccio diciamo giornalistico, cioè cronachistico: un po' di costume, un po' frizzante, per rendere la lettura adatta alla testata che magari è un po' frivola, ecco, questo lo trovo veramente stupido. Stupido da un lato, dall'altro invece, però consente di veicolare anche al di fuori di quello che è il cerchio più o meno esoterico degli addetti ai lavori, una serie di informazioni che, perché no, è un modo di fare circolare le cose. Per me, quando leggo questo genere di articoli sul mio conto, che li abbiano scritti o non li abbiano scritti, diciamo, l'unica differenza è il peso della rassegna stampa.

La critica più grossa che farei alla critica, non di tipo personale, perché vedo e capisco il contesto in cui si muovono, è il fatto che nessun critico va veramente a vedere gli spettacoli. Cioè non va con metodo. Adesso, io sono venti anni che lavoro e ho fatto non so quante decine di lavori, e non c'è nessuno che possa dire di conoscere il mio percorso in modo esaustivo. Non dovrebbe

essere raro, dovrebbe essere normale, cioè non credo che siamo in cinquemila in Italia a fare questo lavoro, non dovrebbe essere neanche così difficile, non che dovrebbero essere loro a chiedermi di vedere i molti lavori, nel senso della gerarchia, cioè dell'io sono fantastico' e quindi loro dovrebbero far la coda per venire. Però la loro funzione è quella prima di tutto di sapere, innanzitutto, quindi indipendentemente dal fatto che abbiano o meno l'opportunità di scrivere.

Se la loro non è solo una professione ma anche una passione, anche se il termine è un po' stupido, ecco non dovrebbe mancare questa tensione al conoscere, perché magari poi ti capita di riscrivere qualcosa di importante un anno dopo, dove la visione delle cose, anche che non erano finalizzate direttamente al lavoro, viene ad avere valore e peso. In Italia, francamente, io qualcuno che lavori così, non l'ho proprio incontrato mai. Ci sono alcuni critici diciamo 'militanti', che individuano alcune aree e le seguono per un po', in realtà c'è una grande incostanza da parte dei critici, anche molto, penso, per ragioni economiche, perché poi è difficilissimo, credo, sopravvivere facendo quel lavoro. Però questo fa sì che la critica italiana, oggettivamente, sia assolutamente insignificante. Ci sono poi alcuni che hanno un approccio più storico, più estetico, che però proprio a partire dal fatto che comunque sia hanno tutti perso tante tappe del lavoro dell'uno e dell'altro, cioè non è sufficiente vedere un lavoro ogni tre o quattro anni di un autore, perché può anche essere che ci sono delle ciclicità nei lavori di ciascuno, finisci per ricascare nei lavori che sono idealmente l'uno la continuazione dell'altro, ma in mezzo ce ne sono stati degli altri che avevano tutt'altro senso. E io credo che la lettura del lavoro di un'artista, così com'è riconosciuto in ogni ambito, non è tanto un giudizio assoluto su questo o quel lavoro, quanto un rapporto che si crea tra un lavoro e il tuo percorso generale, cioè che cosa questo lavoro che tu stai facendo, aggiunge o toglie a quello che tu hai detto, hai fatto, a quella che è la tua azione pubblica, perché credo che poi un ruolo dell'artista è anche extra, extra arte, e cioè, in maniera arcaica, anche di testimonianza nella tua vita quotidiana, che le tue scelte quotidiane sia naturale che siano coerenti con il tuo lavoro.

Fare il coreografo, secondo me, è una cosa che non può essere interpretata come fare l'avvocato. Dove è giusto, normale, forse non è giusto ma è talmente normale che lo si pensa come tale, grande distacco e cinismo rispetto a quello che fai. Non è una professione fare il coreografo, sì, forse per chi fa la televisione, dove non fai nemmeno in tempo a pensare a che cosa hai fatto, che lo devi avere già fatto, finito, confezionato e consegnato.

E. C'è una responsabilità dell'artista, secondo te, in generale?

R. Sì. Sì, perché l'artista esprime comunque dei valori con il suo lavoro. So che è una banalità, ma ogni estetica è espressione di un'etica. Ci sono dei lavori che sono intrinsecamente fascisti, ed altri che sono intrinsecamente più libertari. E in un certo modo è, come dire, leggibile. I valori di cui uno è portatore come individuo, non in termini psicologici, proprio in termini di scelte estetiche, perché significa che hai delle scale di valori, anche solo il fatto di volere piacere innanzitutto è l'espressione di una scala di valori, significa tutta una serie di cose facili da dedurre, insomma non si tratta di fare l'esegesi...

E. In generale, quando lavori a una creazione e la porti al pubblico, cerchi l'approvazione, cerchi semplicemente di comunicare, cerchi una risposta, o viene da sé?

R. Spero di non perdere il filo seguendo due percorsi paralleli. Per me l'incontro con l'arte è stato con la danza, assolutamente. La danza è entrata per puro caso, nella mia vita, in un momento particolare. Una serie di fattori concomitanti hanno fatto sì che mi sia ritrovato a fare, e devo dire, sono ben contento, questo lavoro, che per me non esisteva proprio. Cioè non è che lo conoscessi e non lo considerassi, proprio non esisteva questo aspetto della vita. Però ricordo un episodio folgorante di una volta che stavo andando in Finlandia, e avevo deciso di andarci via terra, quindi mi sono fatto tre giorni e mezzo di viaggio, treno, nave, traghetto, questo e quello e quell'altro. Sono arrivato a Stoccolma e avevo circa dodici ore di attesa, e ho detto, boh, vado a vedere il museo di arte moderna, avrò avuto diciotto, diciannove anni. Entro lì dentro, giro, vado, vedo e a un certo punto giro l'angolo e incontro un quadro di Klee. Incontro il quadro e mi ha letteralmente folgorato. Non è che fosse assolutamente niente di particolare, però mi ricordo, ho fatto: 'deng!', sono rimasto lì come un'idiota di fronte a questa roba che era un quadro, poi, alla fine. Sono ritornato a vederlo anni dopo perché dico, chissà mai che mi risucceda la stessa cosa, e invece era un quadro, poi, alla fine. Ecco, mi piacerebbe che gli spettatori che arrivano a vedere il mio lavoro abbiano l'opportunità di fare 'deng!', cioè di fare quel salto che va al di là di un apprezzamento di carattere razionale o emozionale o passionale, ma che il lavoro riesca a rimetterti in contatto con il principio che ha generato la natura, come dire, che sia un'antenna che ti mette in contatto, che ti riporta a una dimensione, a una visione della vita non solo sul piano fisico... che poi sono delle cretinate a dirle così... sì, dare... insegnare qualcosa proprio no, perché non c'entra proprio niente. Far fare un'esperienza, ma non di tipo sensoriale, diciamo arricchire le persone che sono venute a vedere il lavoro, di qualche

cosa che in realtà conoscevano già prima, perché tutti conosciamo già tutto, cioè quando incontriamo qualche cosa che ci entusiasma è perché scopriamo, riscopriamo in quella cosa qualcosa che già conoscevamo. Se no non ci sarebbe possibile essere vicino alle cose che apprezziamo. Questo fondamentalmente, cioè un apprezzamento di tipo interiore, ma non nel senso chiesastico della cosa, però di riuscire a parlare alle persone su un piano non di banale conversazione, così, di chiacchiericcio.

E. Spettacoli a pagamento e spettacoli gratuiti. Una tua opinione.

R. Bè... torniamo un po' all'inizio, cioè agli spazi. [n.d.r. se per ipotesi te avessi l'opportunità di fare tot spettacoli comunque, retribuito...] L'ho fatto per anni, con lo spettacolo *Siamo qui solo per i soldi*. Quello era la versione teatrale ed era pensata per i palcoscenici, per il pubblico a pagamento, con un taglio un po' da musical sbrindellato. La riduzione, la versione urbana che abbiamo fatto qualcosa come quaranta volte, dappertutto, sulla ghiaia, sulla sabbia, sull'asfalto, sul mare, dovunque, quella era sempre, o quasi sempre, gratuita, anzi noi cercavamo la gratuità, era uno spettacolo pensato anche per questo.

Quello che mi ero figurato era: se mi mettessero su una rotatoria di una tangenziale, ecco, uno spettacolo che regga a botta anche in quel contesto, cioè che basti alzare il volume e ti conquisti il tuo spazio, se passano tanti tir l'importante è avere l'impianto che pompa un po' di più, e poi, il resto venga se deve venire. Lì, il gioco era quello, quindi era volutamente semplicissimo, immediatamente leggibile, se anche ne vedevi un pezzo solo andava bene, perché la gratuità tende ad accompagnarsi a questo. Gli spettacoli di strada che vedi, non so, dei clown, sono fatti in modo tale che dovunque li pigli funzionano, sono immediatamente leggibili. Pigli quello stesso clown, lo metti in teatro, se non è imbecille immediatamente è portato a fare un discorso di tipo diverso. Pagamento o non pagamento è fondamentalmente questo, è un po' di nuovo legato ai luoghi, alle cose. Ci sono delle situazioni e dei lavori che vanno protetti con un biglietto, anche simbolico, che però facciano fare lo sforzo a chi è incuriosito di tirare fuori anche solo cinquanta centesimi, ma intanto hai fatto l'azione di mettere la mano nel portafoglio e tirare fuori cinquanta centesimi, hai fatto una scelta materiale rispetto alla visioni di quella cosa. Non è un fatto che dici 'ma sì, vado, vengo'; per altri lavori è giusto – parlo sempre dei miei, e quindi penso che anche per gli altri sia così -, è più che giusto che siano completamente gratuiti. Di nuovo, se però incroci le cose cioè metti a pagamento quello che non dovrebbe esserlo e non a pagamento

quello che dovrebbe esserlo, rischi di fare una frittata, ci sono forti probabilità, insomma.

E. Ad una persona che non prevede la danza nel suo immaginario, cosa le diresti per motivarla a venire a vedere te, o comunque qualche cosa? Come interessare qualcuno a che appunto gli scatti il motivo per mettere la mano in tasca e tirare fuori cinquanta centesimi per venire a vederti?

R. Soprattutto, penso la sensazione che non sta parlando con un cretino. Tornando un po' al discorso iniziale dello spettacolo intrattenimento e dello spettacolo d'arte, non mancano certo le proposte d'intrattenimento nella nostra società attuale. Per tante ragioni, perché no, a volte sta bene anche a me di avere questo rapporto diciamo passivo e mentalmente risciacquante dell'intrattenimento, perché no, non amo il calcio ma delle volte mi può anche andare bene, proprio non seguo, ma ogni tanto mi sta anche bene di vedermi venti minuti di una partita, non so a che cosa penso mentre la guardo, ma quello come stare seduto qui fuori a vedere le rondini che passano, è un po' lo stesso modo. Penso però che ci sia un equivoco generale nella nostra società, secondo me indotto anche da molti studiosi, questo per amichevolissima polemica con Eugenia Casini Ropa, che sostiene che lo spettacolo è lo spettacolo e basta, e lo sostiene anche per ragioni politiche, cioè il suo discorso è complesso e articolato. Secondo me invece esiste una chiarissima distinzione. Io credo che non sia così, cioè se il tuo obiettivo è fare, come si diceva, 'deng!' alle persone quando incontrano il tuo lavoro, non ti poni nell'ottica di fargli passare una piacevole mezz'ora, che non significa che tu li debba torturare o essere punitivo, ma semplicemente l'obiettivo non è quello. Io credo che anche quella grossa fetta di pubblico che fornisce in dosi massicce di pessimo intrattenimento, non per questo non è interessata ad incontrare altro tipo di cose. Il problema è che non può, non deve avvicinarsi a lavori che non sono intrattenimento stupido, con un'aspettativa di intrattenimento stupido. Se viene a vedere uno spettacolo di danza e il suo pregiudizio rispetto a ciò che la danza deve essere tende a collimare con quello che è la danza in televisione o, nella migliore delle ipotesi, l'idea vaga e confusa di quello che è il balletto, è ovvio che parte col piede sbagliato, perché ha un'aspettativa tutto sommato d'intrattenimento, anche rispetto al balletto – sì, perché forse nell'Ottocento aveva una funzione diversa, anche di identificazione culturale ben differente - , ha un'aspettativa di piacevolezza e intrattenimento che non solo non può, ma non credo debba venire dal lavoro mio, dal lavoro di quelli che, i tanti che lavorano con gli stessi intenti che io mi do. Ecco, nel momento in cui uno

spettatore sa, può immaginare, come dire arriva pronto a seguire un discorso, e poi vedere, ‘mi interessa, non mi interessa, mi ha dato, non mi ha dato, non tornerò mai più, sono una massa di cretini’, oppure ‘te guarda, non avrei mai immaginato di incontrare cose del genere’, che poi, spesso, è la risposta che ti senti dare. E’ quello il punto, quello di riuscire davvero, non a comunicare, sì, a comunicare preventivamente. Chiunque entra dentro a una mostra di arte contemporanea non si aspetta di trovarci donne nude, topolini, non lo so, o immagini glamour. Può succedere, però è un fatto accidentale. Chi entra a teatro invece si aspetta di trovare il comico, le ballerine scosciate, tette e culi, battute ambigue oppure, nella migliore delle ipotesi, il drammone. Ecco, nessuna di queste cose tende a rispondere invece all’idea che gli autori hanno oggi delle cose. Questo gap va colmato. Che non significa che tutti debbano vederli, però l’aspettativa deve esser corretta. Se no è come se o vado a comprare limoni e mi danno pompelmi: ‘no, io veramente volevo limoni, dei pompelmi non so che farmene’; oppure vedi un pompelmo, ‘ma che sarà sto pompelmo, assaggiamolo’. Questo è il rapporto che andrebbe creato. Non credo che ci sia bisogno di fare particolare lavoro di seduzione, perché non è la seduzione a cui miro, e credo neanche gli altri con cui hai parlato, poi in realtà mirino. Se si voleva diventare ricchi e famosi, ci si orientava in altre direzioni, si provava a fare altro.

Nonostante ci fossimo dati un orario ferreo da rispettare, Roberto ruba volentieri qualche minuto in più alla sua tabella di marcia, e poi via di corsa, di nuovo giù in città. La mia via del ritorno adesso dovrebbe essere banale, e infatti ne sono talmente convinta e talmente sono ancora immersa a ripensare a quello che ci siamo detti, che nel giro di pochi minuti mi ritrovo invece sui viali a Lucca, e vedendo scorrere sulla mia destra le poderose mura cittadine, ho capito di essermi distratta un bel po’. Ma non importa, ne valeva la pena, avrò qualche chilometro in più di tempo per riflettere.

BIANCA PAPAFAVA
contributo inviato il 7/5/03

“Ho avuto dei bellissimi incontri col pubblico e con lui ho condiviso momenti emozionanti e difficili”

Bianca credo di averla incontrata solo una volta, ero a vederla, ero una spettatrice in mezzo agli altri. Prima, e dopo, ho visto il suo nome molte volte, è una di quelle presenze, dall'angolatura della toscana della danza, che è presente, ma in modo discreto, si capisce che quando non c'è è perché è altrove. Infatti la si ritrova un po' dappertutto, a starci attenti, dal Piemonte alla Puglia. Bianca è stata la prima, in ordine di tempo, a rispondere entusiasta all'appello rivolto: “sono interessata a contribuire!”

“Un'esperienza particolare e importante è stato danzare Laika, il nostro ultimo spettacolo, non nato per i bambini, di fronte a tanti bambini di 7-8 anni. Ho sentito di riuscire a guardare al mio lavoro con la giusta distanza, non mi sono sentita giudicata, nonostante i bambini esprimessero a voce alta senza interruzione le loro opinioni di stupore, gioia, noia, divertimento, paura, sbigottimento, come veri cronisti durante lo spettacolo. Ho sentito il senso della comunicazione, mi sono sentita accompagnata, lo spettacolo si è fatto con loro e loro presenza ha determinato il suo andamento. Questo naturalmente avviene sempre. Mi capita di fronte ad un pubblico serale, specialmente se di esperti di sentirmi sola, di sentirmi separata dal mondo in cui abito, mi capita di chiudermi per paura di un giudizio che segue criteri che spesso non credo importanti o necessari per capire un lavoro o dargli attenzione. Amo avere il pubblico vicino, amo vedere le facce, amo il pubblico misto, mi stupisce spesso chi non conosce la danza e chi proviene da luoghi molto diversi da quelli da cui provengo io. Credo che le scelte che determinano la presenza di uno spettacolo nei teatri e nei luoghi di teatro spesso non dipendono da come il pubblico accoglie lo spettacolo. Il pubblico ha un ruolo fondamentale in tutto il processo creativo del mio lavoro, mi sta molto a cuore la comunicazione, e la realtà di questa, ho avuto dei bellissimi incontri col pubblico e con lui ho condiviso momenti emozionanti e difficili.”

JULIE ANN ANZILOTTI

Compagnia Xe, San Casciano Val di Pesa (FI), intervista del 12/5/03

“Secondo me è poco interessante, al di là di tutto, che cosa veramente volevo dire. E’ interessante che cosa uno ci legge”

Ci vorrà poco più di un’ora per arrivare da Julie, ma il sole splende già e sarà una lunga giornata dedicata all’area fiorentina, così decido di prendermela comoda, quella mattina. Mentre ti stai avvicinando a San Casciano e già hai lasciato da qualche minuto il monotono gardrail della superstrada, e le insegne sparse e modeste delle macellerie e di qualche edicola e bar iniziano a susseguirsi sulla strada di curve e campi, cominci a pensare che non deve essere poi una cattiva scelta quella di vivere, e lavorare, in un paese a quelle poche centinaia di metri sufficienti per respirare un’aria più fresca, immerso in un verde di colline ancora poco invase dagli abitati, e a qualche decina di chilometri appena dalla Firenze cittadina, periferie e agglomerati inclusi. Imbocco l’ingresso del teatro Niccolini, lo ricordavo soltanto vagamente, con quella sua struttura nuova e in fondo poco leggibile, incastonato nelle mura del paese vecchio, ma aperto sul versante di strada che è già uno svincolo per andarsene: ‘tutte le direzioni’, come indica il cartello blu. Julie è una persona calda, e silenziosa. Ma capace di scoppiare da un momento all’altro in una fragorosa e contagiosa risata, da cui capisci quanta forza, e insieme quanta femminilità, ha dentro di sé. E poi, è come se ogni cosa che ti dice le stesse davvero uscendo da dentro, in quell’esatto momento, con il tempo, la fatica e insieme il sollievo, di quando una cosa esce proprio da dentro di te...

E. Tu come autrice durante la fase di lavoro a una creazione, ti poni il fatto, anche a livello inconscio, di avere davanti a te un pubblico?

J. Ora la parte del pubblico è molto più presente in quello che faccio, prima meno, era più ‘autistico’, il discorso. Siccome ogni spettacolo nasce da una necessità di esprimere qualcosa, comunque di dire qualcosa che in quel periodo ha quella valenza, c’era questa urgenza, c’è sempre questa urgenza di tirarlo fuori, naturalmente in forma teatrale, coreografica, nella forma che riesce a me, e che quindi ha questo linguaggio. Una volta che è uscito questo magma, diventa fondamentale pensare che deve essere recepito. Però è uno sforzo che nonostante mi sforzi che debba essere chiaro, non risulta chiaro a tutti, oppure risulta chiaro ai bambini, per esempio, e meno chiaro agli adulti,

per uno strano motivo, forse non strano. Quando mi dici del pubblico ideale: il pubblico ideale per me è quello che viene e si pone con gli occhi, cioè disposto ad accettare quello che vede, senza doverlo decifrare col cervello, ma che lo può recepire con le emozioni, i sentimenti, e ancor più importante per me è che venga in mente qualcosa a lui. Quindi al di là veramente di quello che io volevo dire, o mi sforzavo di dire, o di comunicare. Secondo me è poco interessante, al di là di tutto, che cosa veramente volevo dire. E' interessante che cosa uno ci legge. E che gli serva a qualcosa a lui, sia nel piacere, che nel dolore, o che comunque lo faccia riflettere o lo faccia divertire, ecco, che gli smuova qualcosa a lui.

Per me questo ha senso. Non tanto che cosa io veramente stavo cercando di dire, o l'autore che sto mettendo in scena sta cercando di comunicare, o la mia visione dell'autore, perché naturalmente io prima di partire con uno spettacolo ci faccio un grosso lavoro dietro, di preparazione letteraria, eccetera, soprattutto se lavoro su un autore o un libro, ci lavoro almeno un anno prima, o un anno e mezzo, nel caso di Pirandello due anni. Quindi ho una mia visione e cerco di comunicare quella, bene o male, però al di là di tutto, sì, ti fa piacere sicuramente, molto narcisisticamente, anche, ti fa piacere se capiscono che cosa stavi dicendo, però mi fa molto più piacere se mi viene detto: 'ah, sai che mi ha fatto venire in mente...' ecco, bene! E per questo per esempio i bambini non hanno nessuna difficoltà, ma nessuna, con gli spettacoli che facciamo noi che sono questo teatro-danza, se vuoi con non troppe concessioni. Rimangono per esempio molto stupite le maestre: 'ah, sono stati attenti... c'erano anche delle parti di silenzio... tutta questa gestualità...', ma sì, perché loro leggono il codice, leggono i simboli. Dopo facciamo gli incontri e ti fanno delle domande anche molto carine o molto banali, 'come si muove quello...', ma va benissimo.

Lo spettatore ideale è quel tipo di purezza, di sguardo, di lasciare aperta la possibilità, anche che non ti piaccia, che non ti convinca, ma aperto, questo sguardo interiore. Un'altra risposta bella io l'ho avuta con gli handicap. Gli handicap, anche se è handicap è generico, quelli con problemi fisici e psichici, hanno un modo di rispondere molto istintivo, e per questo perfetto. E durante tutto lo spettacolo commentavano non solo con le parole, ma con i piedi, con i suoni, e non era un disturbo, era un accompagnamento, sentivi che ti stavano seguendo in tutto il processo delle emozioni che venivano rappresentate. Questo è un pubblico ideale. Perché infatti quando c'è un silenzio che non vola una mosca, la mia paura è: o dormono, o sono patiti. Certo, siamo adulti, per cui bisogna essere educati...

E. Cosa ne pensi degli applausi e dei fischi? Trovi che il pubblico potrebbe essere più spontaneo? Sarebbe utile o non sarebbe utile?

J. Sarebbe utilissimo, eccome. Perché vorrebbe dire appunto che c'è questa maniera di guardare lo spettacolo, per cui se gli piace, anche a metà spettacolo applaude. A me è capitato, a un concerto, di applaudire, perché era nel mezzo, e ho trovato disagio perché, 'vai, ecco una che non capisce nulla...', ma se uno è contento, perché non lo deve dire? Perché al suonatore sicuramente gli fa piacere, non è che lo distogli da questa enorme concentrazione, senti che ti stanno ascoltando. E i fischi, certo, fanno dispiacere, non ho provato questa cosa, penso che mi dispiacerebbe tantissimo, però penso vada accettata nella stessa maniera.

E. Tu come spettatrice sei molto motivata dall'andare a vedere altra danza – ammesso che si possa parlare solo di 'danza', anche questo sarebbe un bel dibattito... - oppure provi più stimolo ad andare a vedere altre forme di spettacolo o di linguaggi? E come ti poni come spettatrice, riesci a goderti il fatto di essere spettatrice, come la vivi?

J. Vado a periodi. Veramente ho dei periodi. Quando provo per esempio io non amo andare a vedere altri spettacoli, quali che siano. Il cinema invece mi è possibile, perché lo sento un altro linguaggio. Ma teatro, danza, e anche musica, se sono in prova, non posso, ho una difficoltà. E sennò sì, mi piace andare a vedere sia il teatro che la danza che la musica, il cinema, mi piace tutto. Diciamo che scelgo, non vado a vedere proprio tutto.

Ci sono delle cose che decido che non voglio vedere, perché so già che tipo di lavoro è, proprio perché non sono un tipo di spettatore neutro, ci rimango male, ci posso rimanere molto bene e molto male, allora se ci rimango molto male poi me lo porto dietro per qualche giorno, e questo mi pesa. Un film non mi fa così, se non mi piace, sì, mi resta la serata no, però il giorno dopo posso essermelo scordato. Mentre uno spettacolo può ferirmi, molto di più, e allora qui sono più guardinga. Però mi piace tanto, sì, mi piace proprio tanto...

E. Trovi che gli spettatori italiani della danza siano diversi rispetto ad altri paesi? Trovi che ci sia una diversità nel porsi allo spettacolo di danza?

J. Un po' sì, ma secondo me per quel che riguarda il pubblico è una questione di abitudine. Mi sembra veramente una questione di abitudine, che fa andare a vedere gli spettacoli di danza in una maniera diversa. In Italia c'è molto: 'ah, io la danza non la conosco, la danza l'ho vista poco' insomma, di questo non se ne può più, come se si parlasse ostrogoto. E' veramente fastidioso. Ma il

bello è che lo dice anche la gente che ci va, a vederla! Ma non c'è bisogno di intendersene...

E. Secondo te perché c'è quest'ostacolo, questo timore?

J. Un po' c'è una cosa. Perché, per esempio, capire se un attore è bravo, forse pensano di capirlo meglio. La danza, pensano che ci siano dei codici che loro non sanno, per cui magari sembra bella una cosa che un addetto alla danza può dire: è brutto, o è fatto male. Penso che questo crei un limite, considerando che i tempi sono un po' passati, per cui non è più che si va a vedere "Il Lago dei cigni" fatto in un certo modo oppure fatto in un altro modo, per cui c'è un parlare. Allora uno a volte sente: 'ah, ma a me mi sembravano bravi', sì, bravi, ma non è solo 'bravi'. La danza oggi non è solo 'bravi'. Certo che è richiesta la bravura, però c'è anche qualcos'altro. Manca un po' questo, considerarlo altrettanto un linguaggio. E a volte li annoia veramente, a volte il linguaggio non parlato li annoia. In teoria dovrebbe essere più elementare, più primitivo. Io ho pensato anche che c'è comunque questa preponderanza della televisione parlata, per cui fai meno sforzo, non lo so...

E. Una bella esperienza che ti ricordi particolarmente...

J. Un gruppo di ragazzi dell'Istituto per ciechi a vedere uno spettacolo. Sì.

E. E come lo percepivano?

J. C'era qualcuno che intravedeva qualcosa, allora lo diceva, poi c'era tutto uno scalpaccio, il rumore, il suono veniva percepito tantissimo, e seguivano, seguivano parlando, era tutto in sottofondo. Però seguivano bene e gli è piaciuto tanto. E a me sembrava bellissimo, anche per noi era molto bello. Tutte queste risposte sono molto belle...

E. Per il tuo modo di sentire che tipo di spazio preferisci, il palcoscenico, il rapporto vicino col pubblico, uno spettatore per volta... oppure non c'è una formula preferenziale?

J. Chiaramente cambia molto. Cambia molto che sia sul palco, o se sei vicino. Il rapporto diretto, cioè parlare... no, non mi piace. Però il vicino, sì, in uno spazio alternativo, molto, moltissimo. La dimensione più intima sì, è proprio molto diverso. Però non saprei che cosa prediligo, mi piacciono tutte e due.

E. Quando fai spettacoli dove sei anche interprete di sicuro lo vivi in un modo. Qual è la differenza quando assisti dall'esterno a un tuo spettacolo?

J. La differenza se faccio solo la coreografa o se sono anche in scena? Quando

sono fuori sto di un male... quando sono in scena per me è meglio, perché almeno mi sfogo, è uno sfogo fisico. Perché io dopo, proprio, fuori mi perdo... perché non riesco a lasciarlo, 'io non ci sono', no, è come se ci fossi, e allora... mi è più facile lasciare, non esserci mentre sono dentro, perché mi occupo di quello che faccio io. Per me è più salutare, per me fisicamente, non lo so per lo spettacolo...

E. Quando rivedi le tue stesse cose a posteriori, magari anche riprodotte e a distanza di tempo, come le vedi, le vedi diversamente?

J. Se c'è una distanza di tempo di qualche mese, posso vedere meglio se c'è qualcosa che posso cambiare, e in genere è pochissimo, proprio pochissimo, sì, ci può essere qualcosa, però poco. A distanza di anni, li trovo bellissimi. A distanza di anni li trovo fantastici...

E. Pensi che oggi abbia senso parlare di 'pubblico della danza', 'spettacolo di danza'...

J. Ma io sai, 'spettacolo di danza' non l'ho mai... esiste uno spettacolo di danza, sicuramente, specifico della danza esiste. Secondo me oggi non ha senso, anche se esistono spettacoli di danza, pure. Io l'ho chiamato, proprio, 'teatro di movimento', che per me era questo. E' sempre stato un mio problema di avere un miscuglio di linguaggi all'interno, quindi per me è sempre stato così, però esistono spettacoli di danza, giustamente.

E. E pensi che ci siano 'spettatori di danza', c'è una nicchia?

J. Sì, secondo me esistono spettatori di danza. Mi viene da dirlo perché quando, non mi ricordo per quale spettacolo, due o tra anni fa, feci dei provini perché cercavo una ragazza, vennero molte dalle scuole di danza, Balletto di Toscana, e vari. E quando gli chiedevo, dopo, quali spettacoli gli erano piaciuti, o quali avevano visto, veniva fuori che avevano visto unicamente, e anche di quelli pochi, spettacoli di danza. Ma proprio di danza. Al che mi sembrò comprensibile, perché anche l'età, erano giovani, anche per sbaglio vai a finire in altre cose, eppure no, era precisa, la cosa. Quindi evidentemente esistono degli spettatori che vanno solo agli spettacoli di danza. Però, ecco, mi sembrano molto legati alle scuole, studiano quello.

E. Anche se poi chi studia danza, a volte anche chi la fa di professione, è la minore 'fetta' di spettatori di danza. E' un po' sorprendente. Non so se è narcisismo, o anche lo stress, la fatica, a volte proprio non ce la fai a seguire, anche volendo, concomitano impegni...

J. E' verissimo...

E. A una persona che non ha nel suo immaginario la danza, che non ha idea... cosa gli diresti per motivarlo a venire a vedere un tuo spettacolo di danza, per interessarlo a fare quest'esperienza?

J. Che l'ho fatto io...! Non so cos'altro dire, vieni a vedere una cosa che ho fatto.

E. Un bel motivo per cui esci soddisfatta da uno spettacolo che hai visto, e un motivo per cui invece esci disgustata o, come hai detto prima, 'ferita'...

J. Prima di tutto la sincerità d'intenti. Che ti arriva, comunque. E questa è una cosa che apprezzo molto. Poi, chiaramente, com'è fatto, e forse il suo 'come è', fatto. Chiaramente, che sia per me fatto bene, vuol dire non solo danzato, comunque eseguito, bene, ma che sia ricco di sfumature che a me incantano. Mi piace essere incantata. O comunque vedi la ricchezza che c'è dietro, l'intensità che c'è, la vita che c'è. Ci sono due esempi molto diversi, però che mi hanno tutti e due molto emozionato. Una delle cose più belle che io abbia mai visto è Cunningham, da solo, all'Olimpico a Roma. Lui era con la compagnia, quindi pezzi fantastici, belli, su, giù, insomma, dopo un po' non ne potevo più, perché dopo un po' non seguono neanche la bellezza estetica, pur fatta ai massimi livelli. A un certo punto entra lui, camminando, con quei piedini torti, la tutina, era già anzianotto, entra e fa solo due gesti con la mano, va alla sedia e rialza la mano... ecco, era più quello che centomila zompi, fatti benissimo, a ritmo ferratissimo... ecco, questa cosa qui per me... era lui, la sua vita, tutta la sua vita nella danza, in questi suoi gesti, questo corpo deforme... per me era bellissimo. E questo mi è rimasto tanto impresso, e questa era una sincerità, proprio un mettersi in gioco lui. L'altra cosa che mi è piaciuta tanto è "Il Lago dei cigni" di Mats Ek. E' stato fantastico. Sì, un bel corpo di ballo, la coreografia, tutto quello che vuoi. Ma proprio le sue trovate ironiche, come loro lo hanno fatto, il Principe era brutto, segaligno, per niente aiutante, era brutto e segaligno, ma strappacuore, proprio, da come lo faceva bene. Sì, certo lì ci sono anche passi difficili, è complessa come cosa, eccetera. Ma al di là di tutto erano tutte le sfumature di interpretazione...

E. E al contrario, una cosa che ti fa più male vedendo uno spettacolo, per cui magari ti verrebbe anche voglia di alzarti e andartene...

J. Quando ci vedi un progetto di spettacolarizzazione, di appiattimento, di usare i mezzi più infidi per colpire, per piacere, questo desiderio di piacere a ogni costo secondo dei canoni, chiamiamoli televisivi, e di volgarità. Che non è solo il nudo, la volgarità, non è il nudo.

E. Pensi che si potrebbe amplificare il pubblico della danza? Credi che ci sarebbero persone interessate e che potrebbero godere degli spettacoli che vengono proposti, e come pensi che si potrebbero avvicinare quelli che non si sono mai avvicinati o che non hanno interesse a partecipare?

J. Questa è una domanda che ci siamo posti tanto qui, per esempio, perché ci sarebbe da incrementare il pubblico qui [al Teatro Niccolini a San Casciano Val di Pesa]. E quindi è stato fatto tutto il lavoro capillare nelle scuole perché sia i ragazzi, si abituassero, che le insegnanti, si abituassero, e seminari rivolti a quelli che non avevano nessuna esperienza, per fargli capire che cosa poteva essere, le promozioni per gli anziani, il lavoro con i disabili. Ma, detto questo, non so. Non so se è sufficiente, se c'è altro. Non ho capito da cosa viene, da cosa dipende, non l'ho capito, è come se ci dovesse essere un'ondata, per cui la gente viene presa da questa marea, e allora la segue, ma finché sono delle ondate... è molto faticoso, è molto capillare. E si è visto negli anni un risultato, certo, era qui su San Casciano, ma non ho capito cosa è quella molla che fa...

E. Senti una differenza tra spettatori affezionati, che ti conoscono e ti seguono, e spettatori che vengono magari per la prima volta? C'è una differenza anche nel tipo di motivazione?

J. No, di motivazione no. C'è una differenza poi in come leggono lo spettacolo. E a volte chi ti conosce è più esigente, perché gli è piaciuto di più quello lì, perché se tu sei cambiato non capisce perché, oppure altri ti seguono... non è detto che sia, diciamo, buono, però fa parte della cosa.

E. Dialoghi anche con le reazioni che gli altri hanno?

J. A me interessano tanto, le reazioni. Ci tengo molto, si comunica. Anche dopo, nel tempo, non è importante.

E. E questo poi incide su come poi tu ti poni nel tuo lavoro?

J. Forse, forse senza rendermene conto, non è che ci penso. Però è importante questo feedback.

E. ... sennò che ci stiamo a fare...?

J. Capito? Se no me lo fo a casa...!

E. Spettacoli a pagamento e spettacoli gratuiti, una tua opinione.

J. Io sono sempre molto per invitare. Non so perché. Sì, da una parte sono sempre stata per l'invito. Dall'altra a volte capisci che se non pagano gli pare

meno importante. Come se fosse necessario pagare dei soldi, quindi, non ho un'idea precisa.

E. E tornando al punto da cui siamo partite, per te c'è un pubblico della danza o non c'è un pubblico della danza? Se qualcuno ti facesse questa domanda, a te che conosci dal dentro l'ambiente, cosa diresti?

J. Io direi di no. No. E' un pubblico che va a teatro...

E. ... e che comunque va poco a vedere spettacoli che sono più etichettati come danza...

J. Sì, esatto.

E. E' che a volte si ha la sensazione che sia un po' strumentalizzato, questo fatto di affermare che la danza non fa pubblico. Calma, è vero o non è vero? E' un po' generalizzante. La responsabilità, secondo te, ammesso che ci sia una sola responsabilità, è più dei programmatori, di chi gestisce poi le situazioni, o più degli autori?

J. Ma, penso una cosa, che probabilmente non è chiara al pubblico e agli organizzatori: che la danza non è solo intrattenimento, come è sempre stato, ma è uno spunto di riflessione, in questi anni è così. Brutto, buono, cattivo, è lo stesso, noioso, meno noioso, però non ha solo questa funzione. Può averla, ma è comunque abbinata a questo bisogno di ricerca, comunque a un bisogno che c'è. Quindi questo fatto di non viverla solo come intrattenimento, più o meno allegro, più o meno bello, più o meno espressivo, è qualcosa che forse può frenare, sia il pubblico, che non ha voglia di pensare troppo, e che invece questo bene o male lo obbliga a pensare, che gli organizzatori, che vogliono i teatri pieni e quindi preferiscono la cosa di intrattenimento. E anche qui la televisione ha la sua pesantezza. E nella disabitudine, e nel dare un certo tipo di concetto di danza.

E. Questo è un altro dramma... sempre peggio...

J. ... sempre peggio... La situazione nazionale è veramente pazzesca...

E. ... ormai non reagisci nemmeno più... resti senza parole...

J. ... però la guardano tutti, a ore, è quello, per cui ti rimbecillisci, ti ricolgionisci...

E. ... ma poi senza un senso critico, per cui la dai per certa...

J. ... esatto, sì, 'l'ha detto la televisione'. Neanche quando uscì si era a questi livelli, 'l'ha detto la televisione...'

E così, con uno scambio di battute quasi alla De Filippo, e un fare un po' lamentevole, un po' rassegnato, come due sagge comari che frescheggiano sulla porta di casa in una qualsiasi sera d'estate, ci lasciamo con due grandi sorrisi, soltanto dopo esserci andate a sorseggiare una spremuta d'arancia insieme a Roberta, l'organizzatrice della compagnia, e preparandosi a ripartire, ognuna per la sua seconda metà di una giornata che si annuncia calda ed intensa, com'è sana regola, e la norma, in pieni preparativi di stagione estiva (e non di bagni, ovviamente...)

VIRGILIO SIENI

Virgilio Sieni Danza, Firenze, intervista del 12/5/03

“Una visione può essere il più grande insegnamento di tutta la vita, la visione di un giorno, di una cosa, o di un’ora”

Con Virgilio c’incontriamo alla Stazione Leopolda, a Firenze, un lunedì di riposo del Festival Fabbrica Europa, l’indomani sarà di scena la Compagnia, così è d’obbligo il sopralluogo tecnico nello spazio. E’ sempre affascinante invadere un luogo di spettacolo nei momenti di riposo, quella desolazione che non è mai del tutto disabitata, quel semibnio naturale, lo scheletro che ti si svela in tutta la sua vulnerabilità e semplicità, senza i fasti dell’apparecchiatura. C’è un altro volto, è dismesso, è stanco ed è vero, come ogni volto al mattino, appena svegliato dalle ore di sonno, senza ancora un filo di trucco e i capelli arruffati. E poi c’è sempre un altro odore, e le voci in lontananza di qualche tecnico che si confondono con i rumori incostanti nel sottofondo. E’ anche questo il fascino autentico del teatro. Ho appena il tempo di attraversarmi un paio di volte la grande navata della ex-stazione, contemplandomi l’ingombrante installazione prescelta per quest’edizione, e mi convinco definitivamente, anche senza luci, proiezioni e musica, che stavolta non mi convince. Con Virgilio ci sediamo vicino alla vetrata d’ingresso, è l’unico punto dal quale penetra più luce. Virgilio, in effetti, è un contemporaneo. No che gli altri non lo siano, e non che non lo siamo tutti quanti, per il solo fatto di essere, qui, e adesso. Ma traspira da sempre un modo di porsi, di osservare, di fare, di dire, attraverso la sua arte e attraverso le sue parole, che ha come un segno contemporaneo, che in parte continua a sfuggirti e in parte ti cattura, una sorta di percorso sinuoso come la qualità di movimento che trasuda da ogni parte del suo corpo, che ti conduce non capisci verso dove, ma che per qualche motivo ti affascina. Virgilio è Virgilio. E’ un segno che non si può confondere.

E. C’è un pubblico ideale, per te, o un pubblico che non vorresti mai avere? Qual’ è la condizione ideale, secondo te, per recepire?

V. La condizione ideale... purtroppo non è che c’è un pubblico che crea la condizione ideale, c’è tutto un insieme di cose, un patrimonio culturale, un patrimonio sociale, un esserci, che creano le condizioni, l’essere nell’ascolto, l’essere nella complessità, e nella leggerezza, che creano le condizioni, appunto, per l’osservazione. Non è solo l’osservazione. E’ un problema molto

ampio. Un problema molto ampio che riguarda principalmente tutto il processo culturale di un paese, non solo l'educazione. Non solo di un paese, ma anche quello che il paese esprime in rapporto al mondo, quello che il paese accoglie. Quindi non c'è un pubblico ideale, a volte si creano delle condizioni per cui il lavoro, come si usa dire, 'riesce bene'. Riesce bene principalmente per un motivo, perché c'è un ascolto, prima di tutto, un ascolto e un'organicità con il luogo: il luogo esprime sempre una sua forza, una sua energia. Quando c'è un rapporto di questo tipo, vuoi che sia un luogo non canonico, sia che sia un luogo invece canonico, un teatro all'italiana, o un teatro predisposto esclusivamente per accogliere lavori da palcoscenico, ma anche in quel caso lì c'è bisogno di un ascolto. Detto questo, sì, paradossalmente – tu prima hai accennato ai critici - parlando a un pubblico di critici si creano a volte delle frizioni, più che delle distanze, più che delle incomprensioni. Si crea proprio, come si potrebbe dire... una lontananza, ma questo credo che sia abbastanza naturale, anche fa parte della natura della critica, qui si sta parlando della critica, non della recensione tout court.

E. Ma credi che abbia un ruolo il critico, riguardo al pubblico? Il fatto che persone autorevoli, o che comunque hanno una capacità di interpretazione, parlino di te o del tuo lavoro, pensi che questo porti pubblico o comunque influenzi l'opinione di chi viene a vederti?

V. Secondo me per la danza questo è molto marginale. Perché non esiste, o meglio, esiste un pubblico che segue più che la danza, gli artisti. E quando si dice che segue la danza significa che è stato fatto un battage promozionale per l'evento, per cui il pubblico va, perché c'è un grande richiamo. Non è perché si va a vedere quell'artista. In genere il pubblico segue gli artisti, non c'è niente da fare. Proprio perché esprimono una diversità, esprimono principalmente un'esperienza, con la quale confrontarsi. E il critico in questo senso, la critica serve e aiuta quindi ad amplificare l'informazione, ma principalmente anche a trovare tutte quelle strade parallele, gli approfondimenti necessari, a volte, per una riflessione importante. Noi sappiamo benissimo quanto è distante il livello della riflessione, della lettura di una recensione, o addirittura della lettura critica su un lavoro, o un percorso, rispetto all'osservazione. Infatti il grosso dilemma cos'è: facciamo l'incontro prima dello spettacolo, in modo che prima dello spettacolo è più leggibile? Facciamo l'incontro dopo lo spettacolo, di modo che si sciolgono dei nodi? Oppure instauriamo una pratica di incontri, visioni, di processi di lavoro, per cui un gruppuscolo minuto di persone, più che viene preparato, come il piano di Cage. Quando ci si approssima al movimento, c'è bisogno di oleare il corpo, no di scatenarlo

in maniera, così, effettistica. Oleare il corpo significa dare quell'energia giusta nelle articolazione, di modo che il corpo può assumere una velocità, lo scheletro assume quella velocità. Io credo che l'osservazione, il critico funziona alla stessa maniera, ed è una maniera complessa, oserei dire quasi zen. Perché l'atto della visione è un grosso atto di concentrazione. Io auspico un critico seduto correttamente, che riesce a oleare la colonna vertebrale, a respirare, espirare in modo che l'inspirazione viene naturale, e di qui nasce l'osservazione al lavoro. Certo, quasi un'osservazione olistica. Detto questo, è necessaria comunque una critica, perché il lavoro nell'arte, principalmente nella danza, è complesso. E' complesso perché siamo su un livello di diversità assoluta, quasi di marginalità, e proprio per questo siamo su un livello cosmico. In un mondo verboso, dove colui che si stacca assume atteggiamenti autistici, allora diventa importante la lettura dello spettacolo. Si sta parlando della critica. Una lettura che non può essere una lettura, appunto, appiattita, una lettura per compiacere, una lettura semplicemente per dire se è bello o brutto, anche se poi questo andrebbe affrontato perché no. Però qui poi si apre un grande questione, chi decide il bello e chi decide il brutto. Però in questo senso il critico deve avere gli strumenti, si è formato per questo, per dire, rispetto a un percorso, rispetto a tutto quello che è un percorso culturale nel contemporaneo, può associare il lavoro a degli aggettivi. E qui credo che alcuni sappiano riconoscere nella bellezza la complessità. Non è bello perché rispetta di preciso i canoni. Perché rispecchia la bellezza, va di pari passo anche alla complessità fragile del lavoro. Per complessità s'intende un lavoro articolato, che induce alla domanda, alla riflessione. Infatti molto spesso, appiattendolo il discorso, 'non mi è piaciuto, è brutto, mi è piaciuto, è bello'. Però, andando oltre a queste domande, in questo senso ritorno un po' all'ascolto dello spettacolo, alla visione dello spettacolo, a una forma più profonda. E quando parlo di profondità non parlo di pesantezza, sia chiaro. Cioè non è che improvvisamente per recuperare questa parola 'improvviso', all'improvviso lo spettatore si può approfondire, o sprofondare. Lo spettatore deve purtroppo avere una pratica che non ha, che molti non hanno, e qui si ritorna a un discorso legato alla cultura e alla contemporaneità, ma questo è il mondo. Sia chiaro. Non lo si scopre oggi, già nel Settecento, nell'Ottocento già si facevano questi tipi di riflessioni. Non è che oggi si può fare la parte degli artisti incompresi, assolutamente. Quindi compito dell'artista ovviamente è quello anche di essere radicale nella sua ricerca, ma di vivere il suo tempo, di non escludersi. Anche il monaco zen che sta in una grotta, non si esclude, perché è un atto di consapevolezza molto diretto, per acquisire, più che un'identità,

una non-identità. E questo è importante. Dico questo discorso perché oggi siamo molto proiettati verso il meticcio, l'eclettismo, e lo scambiare il più possibile, e il vedere il più possibile, in tutto il mondo, si che tanti linguaggi assumono un aspetto molto omologante. Mentre secondo me è molto importante avere l'apertura per ospitare queste riflessioni cosmiche ma allo stesso tempo riuscire anche a essere sottratti, limitati.

E. E lo spettatore invece spontaneo, all'esatto opposto, che magari non ha mai visto e viene...

V. Lo spettatore spontaneo è lo spettatore giusto. Lo spettatore spontaneo è richiamato da un qualcosa, e viene stupito da qualche altra. Io, facendo spettacoli un po' in tutto il mondo, a volte ho avuto delle sorprese bellissime. Faccio l'esempio di Dakka, in Bangladesh, proponevo Canti Marini che pensavo fosse un lavoro, per la sua cristallinità, essenzialità, diciamo per intendersi, 'astratto'. E quindi poteva creare dei problemi. Mi sbagliavo di grosso. Quando invece, viceversa, proprio quando credi magari di andare in un luogo, portando un lavoro di un certo tipo, lì c'è la corrispondenza opposta. Oppure a volte ci troviamo a fare lavori non in centri diciamo di cultura, intendendo per centri di cultura centri organizzati per accogliere varie tipologie di lavoro. Poi magari ci sono centri di cultura spersi, perché è una cultura popolare, sperduti. Mi è capitato di fare un lavoro in Abruzzo, a Gioia Vecchio, che è un paese completamente terremotato, in quanto il pubblico vive tutto a Gioia Nuova. Un Festival organizzato dalla Dacia Maraini, e lì facemmo un percorso in tutti questi ruderi, in questo paese, e partecipò tutto il paese, queste mille persone che stavano a Gioia, e lì fu una grande emozione. Un percorso fiabesco. Proprio ci fu una lettura nel vero senso popolare, dello spettacolo, di partecipazione popolare. E quando c'è questo livello, lo schiamazzo, il parlare, non dà assolutamente fastidio. Perché l'ambiente, come si dice, è oleato. Tutto scivola dentro questa articolazione fragile, tutto scivola, la parola, non c'è disturbo. Dentro la rigidità, e quindi dentro lo schema di un teatro canonico, un teatro dove si entra dentro, in platea, poltrone rosse, eccetera, il rumore inizia a dare fastidio, c'è qualcosa che non torna. Giustamente, tutto è creato per una ovattazione di un sistema, per assorbire un qualcosa. E queste sono le energie di cui parlavo.

E. E per esempio il rapporto di uno spettatore per volta, come hai fatto con La casina dei biscotti?

V. Lì si rovescia tutto. Con La casina dei biscotti si rovescia tutto, perché il

lavoro nasce proprio così, anche in maniera crudele, per osservare la reazione dello spettatore. E quindi metterlo alla prova nella sua postura. Lo spettatore da solo che entra in un ambiente agito da sette personaggi e si trova a percorrere dei moduli, non viene coinvolto direttamente, ma si trova a doversi posizionare, disporsi in questi moduli, su questi tavoli, quindi ad osservare direttamente senza potere scaricare alcune tensioni inconsce sull'amico, il complice che gli sta accanto o la platea che gli sta intorno, il corpo assume, ti assicuro, delle posture molto, molto strane. In questo senso qui tutto diventa molto più vigile, molto più in allerta, tutto diventa molto più emergente nello spettatore. Tanto è vero che chiedendo, ma secondo te quanto è durato il lavoro, molti dicevano, due minuti, tre minuti, quando il lavoro ne durava dieci, undici, quindi durava quattro volte di più, nel rapporto dei minuti. E' la percezione di quando sei completamente coinvolto, perché cosa succede quando sei da solo, che hai veramente tutti i sensi coinvolti, ma non solo, sei impegnato a scardinare tutte delle strutture abitudinarie, che ti portano alcune alla sudorazione, altre al sorrisino isterico, alla Bacon. Mentre invece i bambini che partecipano a questo lavoro, anche da soli, sono molto, come posso dire, gioiosi, lo affrontano a livello di gioia e di curiosità, per cui c'è un vivere il tempo nella sua realtà, e lo si sente proprio a livello di energia.

E. Gli spettatori bambini attivano altri meccanismi rispetto all'adulto...

V. Bè, questo è normale, perché non c'è una pratica di frequentazione, non sanno 'come si fa'... non ci sono delle regole nell'osservazione, per cui emerge l'essere ribelli, per fortuna. L'essere ribelli significa essere talmente aperti da proprio sedersi nel centro dello spazio. Lo spettacolo era fatto apposta anche accettare questo...

E. Riguardo alle 'regole', riguardo agli applausi e ai fischi, a certe convenzioni di comportamento, cosa ne pensi? Sarebbe interessante riattivare anche l'uso del fischio o trovi invece che dal momento che io spettatore vengo comunque a vedere qualcosa che tu mi proponi ci vuole anche un rispetto in questo senso?

V. Ci sono degli esempi eclatanti, a livello storico, ma non solo. A osservare il teatro Nò, c'è un pubblico di famiglie che si portano il cestino, mangiano il proprio sushi, per cui c'è uno strare, c'è un addormentarsi, c'è uno svegliarsi e ritrovare quegli attori, c'è un piacere di questo tipo qui, e quindi è bello. C'è un partecipare biassicando, nella durata. C'è la reazione del pubblico come poteva essere ai primi film, "La locomotiva" di Buster Keaton che arriva, faceva schizzare fuori dal cinematografo tutti gli spettatori, o la partecipazione

attiva con grida al cinema, così come avveniva in Sicilia con il Teatro dei Pupi. O come avveniva alle feste popolari. C'è una partecipazione più canonica, invece, più aristocratica, che è quella legata all'applauso finale come ringraziamento, un dovuto, un qualcosa, come se qualcuno ti ha donato un lavoro, e quindi c'è un ringraziamento. Oggi dall'applauso finale si deduce un po' il tenore dello spettacolo, e quindi c'è una certa perplessità, rispetto a questo atteggiamento. Se invece si ritorna alla tragedia arcaica, la partecipazione era tutt'altra, anche lì c'era una partecipazione coinvolgente, organica, se si pensa anche alle istruzioni che dava Artistofane per "La Rane", se non sbaglio, di andare a casa, di mangiare e di tornare, insomma, di una partecipazione molto attiva. Il pubblico può determinare il ritmo di uno spettacolo. Ci sono degli spettacoli fatti apposta per essere applauditi. Oggi giorno si crea proprio strutturalmente, a livello di trucco teatrale, una serie di crescendo che portano all'applauso. Grande musica in crescendo, dodici piroette finali, sbracolate in terra, e un applauso. E quindi siamo a un livello molto basso, di ascolto e di visione. E' un po' una perdita di tempo, diciamoci la verità. Molto spesso c'è chi vuole questo, sia da parte di chi fa lo spettacolo, sia da parte del pubblico. Vuole quindi un consenso, un riconoscersi in questo, piace più a tutti. C'è un altro livello che è quello, mi ricordo gli happening, le performance, Cage, lo spettatore che entra sul palco ad interrompere la performance di Cage, lì però siamo in un percorso che prevede anche questo tipo di interruzione, tanto da introdurla nell'aspetto compositivo e improvvisativo del lavoro. Ottimo, vien da dire. Devo dire che, parlando dei miei lavori, quando accade che c'è un applauso, durante, è abbastanza fastidioso, perché il lavoro è pensato con dei silenzi, e tutto. Però, torno a ripetere, è una cosa che, per quanto mi riguarda, è da accettare, non è così tragico, anzi, l'applauso a quei livelli porta una tragedia. Come ci faceva notare anche Eschilo, la tragedia porta ad uno stato di quiete, alla fine, non c'è niente da fare. L'applauso mi dà un po' quest'effetto. Questa schizofrenia di applaudire per primi alla fine, non c'è ancora il tempo di fare uscire... come se ci fosse la forza irresistibile da parte dello spettatore, che deve muoversi, e questo muoversi corrisponde con l'applauso. Non c'è un attimo di pazienza. Il momento finale del lavoro, che è quello che più ci avvicina a un termine, è un lasciamento, ovviamente non è una morte, però è un lasciare qualcosa, un abbandonare qualcosa. E qui entra l'ego del pubblico. A volte però va preso in maniera leggera. A volte invece è proprio bello sentire questo accanirsi, riversarsi, l'applauso crea un suono anche potente, infatti fa sentire, si battono le mani, si batte questa carne, la mano del resto è la parte del corpo più utilizzata, da parte dell'uomo. A volte corri-

sponde anche a una parte di sfogo, così come stimolare la risata può aiutare, psicologicamente, applaudire ti porta ad un'azione percussiva e sonora, e quindi a un'azione rituale rispetto allo spettacolo.

E. Te spettatore dei tuoi lavori, quando sei 'fuori' - visto che invece spesso e volentieri interpreti anche, e quindi te lo vivi dall'interno. Invece quando sei all'esterno e stai assistendo ai tuoi lavori, che sensazione provi?

V. Come spettatore non ci sono mai. No. E' impossibile. E' molto difficile per me addirittura osservare, come descrivevo prima, perché mi sento trasportato dentro.

E. E invece te spettatore di altri? Sei attratto o incuriosito dalla danza, o il fatto che sia una dimensione che ti appartiene ti dà meno stimoli rispetto all'andare a vedere altre cose? Come la vivi?

V. La vivo bene. A me piace proprio, andare a vedere spettacoli di danza. Un lavoro di Cunningham l'ho visto quindici volte di fila, lo stesso, perché varia sempre. Così come ho visto undici volte di fila "Genial Tangeri" dei Magazzini. Ci sono dei lavori che io non ho problemi... quando parlavo di complessità, e quindi svelare un lavoro nel rivederlo, lì è il piacere più grande che trovo. Il lavoro in danza, raramente riusciamo a vedere delle cose... la danza quando è brutta, è veramente brutta, è insopportabile, prende le budella, ti si attorcigliano, ed è un problema grosso, fisico, sì, è un problema fisico, di disgusto. E da qui per me la potenza, la potenza quando arriva non arriva ad un livello estetico superficiale. Arriva ad un livello, come l'altro giorno, senza fare nomi, ti entra uno stato tellurico del corpo, positivo, che senti un'energia propositiva, molto forte, sì, attiva.

E. Riguardo alle esperienze in Italia e fuori dall'Italia, secondo te c'è una differenza nel pubblico italiano? Come viene recepito lo spettacolo, quindi anche dentro la sala, rispetto ad altri paesi? Oppure diresti che non c'è una differenza?

V. E' sempre un fatto legato... io parto, quando finisco il liceo artistico ho la necessità di andare a vedere Malevich, perché non ho avuto l'opportunità in Italia, parto. Arrivo di fronte al quadrato rosso, e mi ammutolisco. Silenzio. Ho una preparazione, l'ho talmente ricercato, che non posso fare altro che ammutolirmi, osservare, subire la cosa. Per cui c'è un rapporto forte con l'opera, con un percorso, per cui a questo livello non c'è distinzione di pubblico, c'è proprio distinzione di percorsi personali, d'identità personali. A volte è capitato di mostrare il lavoro a un pubblico, torno a ripetere, neofita,

e avere un ascolto molto alto. Sì, mi ricordo in America del Sud, per esempio, c'è un pubblico, per quanto mi riguarda, molto esplosivo, c'è un'esplosione per arrivare ad un silenzio quasi immediato. Quest'esplosione all'inizio sembra che si debba protrarre per almeno quaranta minuti, tanto è eclatante, quanto è breve. Per cui c'è il pubblico silenzioso, ma anche dentro il nostro territorio, in Italia, è talmente vario il pubblico, dal nord al sud, ho ancora presente i bambini di Bari che entrano dentro le casine per picchiare i danzatori... così come invece il pubblico silenzioso di altre parti, il silenzio proprio glaciale. Devo dire che ho trovato sempre grandissime diversità, mi sembra che a ogni spettacolo ci sia gente totalmente diversa, per fortuna.

E. Quanta è la responsabilità dei programmatori, e il loro ruolo, nel fatto che un teatro sia pieno?

V. Certo, è bene che ognuno si prenda le proprie responsabilità, anche se poi bisogna sempre premettere che le responsabilità non sono mai di una persona sola. Però è bene che ognuno si prenda le proprie responsabilità, nel senso che nelle difficoltà bisogna comunque avere degli atteggiamenti chiari, fare delle scelte chiare, dare la possibilità di orientarsi, o se uno vuol disorientare, che sia chiaro questo, molto spesso invece vedo un eclettismo.

Molto spesso, per tornare all'ambito della danza, sento delle cose, come potrei dire, non giuste, del tipo: per avvicinare del pubblico della danza, iniziamo col proporre degli spettacoli che possono piacere a tutti, di modo che poi il pubblico si avvicina alla danza, e man mano si raggiunge una complessità. Ma io credo che questo sia estremamente sbagliato, è sempre un fatto di percorsi. Io credo che lo spettatore abituato, che pratica l'osservazione, l'ascolto, sia nell'arte visiva, che nella poesia, che nella letteratura, che in un prato di garofani, poi riesce ad apprezzare un lavoro complesso. Lo spettatore che in un prato di garofani ci butta la lattina di coca-cola e semplicemente va a vedere la mostra di Van Gogh perché è promossa, è bombardata dai giornali, questo non apprezza, non può apprezzare, non ha un percorso, anche se poi le possibilità umane sono infinite, sia chiaro. Però il discorso è principalmente questo.

Quindi anche il programmatore deve stare un po' attento, a questo. Un percorso è complesso, e lungo, però è un percorso che alla fine non solo dà delle soddisfazioni ma crea quel terreno forte e solido. E' molto più facile iniziare con mille e cinque e non con due, ovviamente, anche perché c'è, da parte dei programmatori, da render conto, come si dice, e qui si entra in tutta una logica, in connessioni...

E. Attraverso gli anni secondo te è cambiato qualcosa, rispetto a come viene percepita la danza?

V. Ma sì, sì, cambia sempre. C'è un pubblico che rimane fermo, e questo è il grosso problema degli Enti Lirici, che gli si porrà, perché questo pubblico va a morire, nel vero senso della parola, al di là che la tradizione persiste. Ma lo sanno tutti che la tradizione persiste se c'è un rinnovamento, attraverso la contemporaneità, e la tradizione agisce come memoria, ricordo, e quindi in questo senso è fondamentale. Così come è fondamentale la memoria storica e sociale, dei nostri popoli, non scordarsi assolutamente. E' un atto politico, la tradizione. La vera tradizione come atto politico si riversa nella contemporaneità, e qui si fa la vera politica, secondo me. Allora il pubblico cambia, il problema è che il pubblico cambia, e oggi giorno lo si insegue. E' un po' un videoclip, un po' Mtv, per cui si seguono un po' quelle che sono le mode. Perché un problema è: adagiarsi sulla moda da seguire, o inventarsi, inventarsi un modo di essere in continua trasformazione? Quindi in questo senso qui il pubblico cambia, ma allo stesso tempo anche il lavoro artistico, l'artista, colui che fa arte deve mutare, ma non mutare a livello schizofrenico, deve vivere in una mutazione leggera. E' una pressione la mutazione. E poi l'artista cresce anche in confronto con colui che osserva, che ascolta. Si può isolare, sappiamo anche che in un'isola, se l'isola non si apre, s'incrociano tra sé, e impazziscono alla fine, c'è bisogno di questo minimo incrocio, così come l'artista ha bisogno che la sua opera venga osservata, proprio come atto di scambio e di dono.

E. E l'ascolto dello spettatore che sta al di là, come lo percepisci? Lo senti sulla pelle, c'è poi uno scambio verbale dopo lo spettacolo? Durante e dopo, nell'ascolto reciproco e nel confronto, di cui parlavi...

V. Si sta parlando di spettacolo vivente, per cui a ragion di regola lo spettatore proietta un qualcosa, proietta un qualcosa che va a inondare la scena. Quindi dovrebbe incidere, questo. Certo quando uno spettacolo è sulla carta millimetrata, e questo può essere anche giusto, e quindi lo si ripropone esattamente così com'è, diventa difficile questo ascolto. Però diventa possibile, perché, torno a ripetere, si tratta di sapere ascoltare dall'una e dall'altra parte. Perché lavorando nello spettacolo vivente ci sono sempre quei minimi scarti, anche se si tratta di frazioni, che fanno vivere, fanno vivere lo spettacolo, lo spostano. Oggi è venuto meglio di ieri: è dipeso dal pubblico o è dipeso dallo spettacolo stesso? E' dipeso da un umore superficiale o perché ti sei svegliato male? Quindi, vedi, ci riconduciamo sempre ad un atto di concentrazione,

prima dell'andare in scena, quindi alla forma rituale che è il teatro, sia dall'una che dall'altra parte. Questo dovrebbe esistere, dopo di che l'incontro tra il pubblico e l'artista dovrebbe essere completo, pur mantenendo dei margini di segretezza, però. Non si può svelare tutto, infatti troppi incontri, troppe visioni, io è per questo che sono contrario, prima dello spettacolo. E in questo può agire invece un critico, che ha seguito tutto un percorso, e deve essere in grado, appunto, di proporsi invece come interlocutore qualificato, in questo.

E. Comunque è sempre un'interpretazione, quindi è un'altra cosa...

V. Per forza, è sempre soggettivo, non esiste lo specchio.

E. Quanto è importante che anche lo spettatore segua te autore attraverso tutto il tuo percorso, perché magari uno viene a vedere uno spettacolo, e poi passano degli anni prima che torni a vedere un altro tuo lavoro...

V. Certo che lo spettatore per seguire tutti i lavori deve e essere veramente coinvolto, deve sentire un arricchimento, altrimenti, è un po' come quando si torna a vedere lo stesso regista al cinematografo, oppure si va a vedere quell'artista perché lo segui da decenni. C'è un'impazienza, c'è un'attesa per l'opera dell'artista, per la creazione, da parte di alcuni. Questo c'è sempre, insomma. E' giusto seguire tutto un percorso e lo spettatore abbandona l'artista quando si sente di abbandonarlo, perché non ha più interesse, è molto semplice. O un interesse diretto, culturale, o semplicemente perché ritiene che avendo visto un lavoro... io stesso, cerco di essere selettivo, da questo punto di vista, non è che si può vedere tutto.

E. Visto che c'eravamo tutti e due, ti ricordi quando ci siamo incontrati a Torino, per Torino Danza, a vedere quello spettacolo di neppure teatro ma quasi cabaret, dove era fuggito il danzatore di hip-hop perché lo aveva chiamato in Francia un altro impresario... Ecco, in un'operazione di quel genere dove, a parte cosa possa volere dire 'danza', però se uno spettatore andava comunque per vedere del teatro di movimento, rimaneva sconcertato... secondo te che incidenza ha un'operazione di questo genere rispetto al pubblico della danza, può essere negativa oppure positiva?

V. Se il lavoro vale, è bello, tra virgolette, non ci sono problemi, il pubblico si arricchisce, torna. Se un lavoro non vale, è un problema. Giustamente se voglio andare a vedere un bello spettacolo di danza, dove 'volano', e poi mi ritrovo invece una recitazione... per cui o conosci l'artista, e accetti da questo delle virate, ma diciamo per un pubblico nuovo, che non ha mai visto e magari

non è mai andato a vedere la danza, e viene richiamato dalla promozione ‘TorinoDanza’, e quindi c’è un po’ questa parola, magari ha visto qualche balletto alla televisione, per certi aspetti è bene che venga scioccato, per altri aspetti porta a delle riflessioni. Quando si facevano degli esperimenti, i primi esperimenti, ti parlo degli anni Sessanta, c’era un pubblico preparato, si andava per essere spostati, e quindi si accoglieva un qualcosa di desueto, dove la parola si faceva danza, dove il corpo immobile era giusto che fosse così, proprio perché andava ad esprimere una dinamica estrema, ma questo il pubblico lo capiva, proprio perché coinvolto in tutto un processo culturale di quel momento, perché si credeva in quell’artista. Oggi può diventare un atto stravagante, però lì, è importante, o conosci il percorso e riconosci l’artista, oppure l’artista deve dimostrare la sua capacità, la deve dimostrare, perché non tutti seguono il tuo percorso. E lì dipende dalla potenza del lavoro, non c’è niente da fare. E’ anche vero che molto spesso succede che il lavoro è molto potente, da alcuni punti di vista, e da altri il lavoro non è assolutamente valido. E qui purtroppo non ci sono delle universalità. Se porti un lavoro sopraffino in dei luoghi dove è stato fatto un certo tipo di balletto televisivo, diventa molto difficile.

E. Secondo te lo stato di uno che si pone a vedere uno spettacolo dovrebbe essere più aperto all’esperienza? Perché magari c’è una tendenza un po’ passiva...

V. Sì, c’è un pubblico bigotto che vuole vedere solo ‘quello’. Per cui verrebbe da dire, basta mettergli quei passi, che va bene. C’è un pubblico più aperto, che invece accetta tutta questa trasversalità e attraversamenti. Certo a volte verrebbe da dire: cerchiamo di essere più aperti, con le parole. Si usa questo termine ‘danza’ e abbiamo sperimentato tutto quello che era possibile sperimentare fino ad oggi, fino ad oggi, però. Quello che non è stato possibile, altre cose sono possibili, sicuramente. Allora vediamo, queste cose. Quelle possibili le abbiamo già, c’è da vedere uno spostamento, lo si deve percepire. E io credo che c’è un pubblico per questa qualità di lavoro. Molto spesso, sì, oggi nei lavori di danza giustamente si riversa tutto un tipo di messinscena che smargina, e quindi si può parlare tranquillamente di opera totale, dove non c’è più confine, non c’è più una concezione tra arte visiva, danza o cinema o tutto quello che può essere la performance, proprio nell’atto creativo non c’è più, questa divisione, sì che l’azione diviene essa stessa un tutt’uno, così da coinvolgere completamente la lingua che, appunto, è innovativa. Non lo è più quando iniziano i vari accostamenti, i vari compartimenti stagno. Oggi la grande riflessione è di questo tipo. Così anche il pubblico, io credo

che un certo tipo di pubblico sta assimilando quest'aspetto dello smarginamento. Certo che poi c'è sempre un pathos che ti porta verso dei focus, nel mio caso verso il movimento, e la danza, non c'è niente da fare. C'è un'attrazione di pensiero e di corpo, che mi porta lì, anche quando magari lo spettacolo si porta più verso un livello, come potrei dire, vero un livello più ricercato da un punto di vista visivo. Nonostante questo il focus c'è sempre, io credo.

E. E quindi, per 'riassumere', se ti chiedessero se secondo te il pubblico della danza è un problema culturale in Italia, esiste o non esiste il pubblico della danza? Cosa risponderesti?

V. Ma, senti, in Italia quante stagioni di danza ci sono? Ce n'è due, tre stagioni. Se andiamo a contare i concerti ci sono almeno mille e duecento stagioni concertistiche. Non parliamo del teatro, nonostante tutti i problemi che hanno, non parliamo di tutte le gallerie private e dei centri di arte contemporanea. Per cui c'è proprio un problema di fruizione, ma non ci si può fermare qui, perché l'operatore ti dice: la danza non ha pubblico, quindi non la posso programmare. Viceversa c'è anche una richiesta del tipo che se venisse praticato un certo tipo di lavoro... Faccio un esempio: ad Arcidosso, un paesino sull'Amiata dove la Compagnia ha una frequentazione abbastanza stabile, perché amo andare ad Arcidosso a fine tournée estiva per ossigenarci, proprio come pratica. E lì riusciamo a fare due repliche con due piazze piene, ad Arcidosso. C'è una vicinanza con questo pubblico, per cui io credo che sia anche una frequentazione, che comunque ha sempre necessità di cambiare, di rinnovarsi, non di stabilirsi, non di essere assistita. Questo è un grosso problema, per cui la landa va praticata, l'operatore deve praticarla e capirla nella sua articolazione, nella sua complessità. Deve assoggettarsi e avvicinare degli artisti che gli permettono di mettere in pratica un percorso più articolato, e quindi disponibili a un'apertura di questo tipo qui. E lì iniziare un viaggio insieme, ricco, importante, perché la danza vuol dire anche cura del corpo, cura di tante cose. Quindi è una riflessione ampia che va a coinvolgere gli spazi, un certo tipo di spazi, i teatri, che aperture hanno le programmazioni. Diventa sempre più complesso arrivare lì, proporre uno spettacolo, e fuggire. Pur rispettando il colpo di fulmine. Una visione può essere il più grande insegnamento di tutta la vita, la visione di un giorno, di una cosa, o di un'ora. Quindi ci vuole il massimo rispetto, rispetto a una visione. Perché c'è anche la mania di dire che intorno allo spettacolo bisogna costruire miriadi di percorsi, ma un momento, lo spettacolo può essere di per sé anche già un grossissimo messaggio. Certo, in dei luoghi, dalle metropoli ai piccoli paesi, a territori più

marginali, è necessario, invece, ed è bello, fare un percorso più articolato. Perché umanisticamente, è bello, perché c'è bisogno di imparare ad oleare il corpo, e quindi c'è bisogno anche di oleare tutto quello che è un rapportarsi al pubblico. Quindi c'è pubblico. C'è molto pubblico per la danza. Lo stesso spettacolo però può essere visto in un posto da cinquanta persone, in un altro da mille. Questo fa riflettere. Ci sono spettacoli giusti per trecento, per centocinquanta, per uno, per mille, molto spesso dipende dalla promozione, molto spesso dipende da un lavoro di durata molto più complesso, dipende dalla qualità del lavoro. Poi in Italia siamo molto bravi, siamo molto estero-fili, per cui c'è sempre questo riconoscersi negli altri. Io nonostante tutti gli impegni che hanno molti organizzatori, io parlo di manifestazioni anche importanti, come può essere la Biennale di Venezia, che quindi hanno un riconoscimento europeo e mondiale, e quindi dovrebbero avere una vicinanza anche con un certo mondo, con certe attitudini, mentre noto una totale distanza decennale. Ed è buffo perché magari ti ritrovi a parlare con dei direttori nominati negli altri ambiti, nella musica, nel teatro, e ti chiedono come mai... perché io noto che negli altri ambiti, insomma, bene o male c'è un riconoscersi di autori, giustamente, italiani, perché c'è una conoscenza maggiore, perché no, c'è anche un'identità, bella, e tutto. E nasce un po' un'insofferenza, da questo punto di vista. Tanto più che poi vedi delle pratiche, delle programmazioni, a volte, che ti lasciano veramente perplesso. Cose che magari all'interno di alcuni percorsi di compagnia sono veramente già state fatte, e non conosciute, proprio perché hanno un problema di visibilità, se vuoi. Però è un peccato questo disperdere a volte energie, insomma. C'è molta estero-filia, molta, da parte degli organizzatori, per cui a volte si rasenta la mancanza di rispetto, in maniera molto semplice. E quindi fa emergere tutto un sostrato moralista dell'essere, anche organizzatore italiano, per cui c'è una morale talmente bigotta, che ti porta anche ad avere un'osservazione di questo tipo. Finiamo qui, perché la polemica non mi piace più di tanto, a me...

E' arrivato il tecnico, saluto Virgilio che torna al lavoro, io mi concedo ancora qualche minuto nella navata sonnolenta, poi imbocco l'uscita di sicurezza, e torno alle ultime luci della giornata, il sole inizia a calare. Sui viali è il solito traffico, comincia a salire dall'asfalto quell'odore di Firenze d'estate. Mi accorgo di essere un po' stanca, alla fine di questa lunga giornata nell'area fiorentina. Peccato, domani non potrò venire a vedere Virgilio, a quell'ora sarò già a Bari.

KINKALERI

Firenze, contributo inviato il 26/5/03

“...la disgrazia della spiegazione...”

Non avevo alcun dubbio che i ragazzi di Kinkaleri avrebbero dato un segno del loro segno, pur tra un impegno e l'altro. Non c'è niente da aggiungere. Questi, sono loro.

“Abbiamo la profonda convinzione che si vada a teatro non per capire ma per essere attraversati da dubbi profondi. Nessun pubblico, per quanto bolso e mansueto consumatore di vuoti pieni di senso e proclami, per noi merita la disgrazia della spiegazione o di essere addomesticato per la sua vita fornendo istruzioni per l'uso di un evento, che nel suo formarsi in quel momento, davanti ai suoi occhi, di questi tempi, dovrebbe essere già fonte di stupore inesauribile.”

Kinkaleri

KEITH FERRONE

Florence Dance Company e Florence Dance Festival, Firenze,
intervista del 28/5/2003

*“Un corpo in movimento, già in questo paese
è una cosa molto difficile da comprendere”*

Keith è più che mai indaffarato in questo periodo, tra la compagnia, la scuola, gli esami e i preparativi del festival. Ci accordiamo per una mezzora a fine pomeriggio. Arrivo con qualche minuto di ritardo, ma mi accorgo subito che non c'è fretta, Keith passa da un ufficio all'altro, deve dare retta un po' a tutti. Siamo in pieno centro di Firenze, a qualche metro da Santo Spirito. Nell'attesa scambio due parole con la figlia di Keith e Marga, me la ricordo una sera l'estate scorsa, quando non ce la faceva più dal sonno, seduta in pizzeria, come sempre troppo tardi dopo una serata di spettacolo, tra le nostrebiacchere che dovevano annoiarla a morte. Più figlia d'arte di lei, immersa nella danza davvero. Persino la loro casa, è come se fosse dentro la scuola. Keith ha sempre un'aria tra il sovrappensiero e l'ascolto, mi ha sempre dato l'idea che pur appartenendo ormai da anni ad una realtà toscana, lui continui anche a vivere di un'altra dimensione, sarà la suggestione del fatto che viene da altrove, ma il suo modo di vedere e pensare e fare funzionare le cose, ha questo 'quid' in più che non si trova in altri. E' un po' come un sincretismo, sempre con un sorriso sul volto. Keith è generoso, e un po' arrabbiato quando le cose non vanno, con quel suo accento decisamente americano...

E. Quando stai lavorando ad una creazione, quant'è presente virtualmente dentro di te lo spettatore, il pubblico? Come interviene nel processo creativo il pensiero di qualcuno che starà poi guardando al tuo lavoro?

K. Credo che questa è una risposta che posso darti dal punto di vista di coreografo ma anche dal punto di vista di promotore dello spettacolo, perché sono forse anche due punti di vista che dovrebbero andare in parallelo, però credo che sono anche ben separati. Quando lavoro su un progetto coreografico credo che non penso mai al pubblico. Forse andando verso lo spettacolo, per confezionare il lavoro in teatro comincio a pensare alla rappresentazione e anche al pubblico, però questo più al fine promozionale, devo dire la verità. Come promuovere quello spettacolo, come ritagliare una parte su un approccio didattico anche per i giovani, a quel punto una presentazione in anteprima

del lavoro che può essere vista anche come un trailer, forse anche come anteprima, oppure una presentazione speciale per un gruppo di spettatori per testare un po' quest'idea. Però forse qui sono già più vicino all'idea del promotore dello spettacolo. Quando penso di coreografare non penso mai a questo punto di arrivo, anche se questo è fondamentale, perché senza spettatori, senza pubblico, lo spettacolo non avrà un prodotto, perché un prodotto è qualcosa di venduto e a quel punto offerto, e comunque corrisponde con chi lo vede. Però in partenza l'ispirazione coreografica ha diversi aspetti e sensazioni che possono crescere in sensibili zone di ascolto di musica o di poesia o da un tema o un'idea di lavoro, e a quel punto sviluppando queste diverse zone di ascolto, insieme sono tutte cose che comunque sono emozioni strettamente a livello umano e forse questo, pensando a un futuro spettatore, potrebbe anche avere un senso a priori, perché queste sensazioni devono comunque arrivare a qualcuno, e questo è il pubblico. Mettendo insieme queste sensazioni all'inizio, allora serve un'idea, serve uno sviluppo dell'idea, serve un musicista che può comporre le musiche per questo, serve la scenografia, la costumista, delle volte sono anche cose che si fanno in casa, dipende dalla necessità, però avere un'idea e svilupparla, vuol dire proprio una serie di persone intorno a me che devono sostenere quest'idea emozionale per arrivare poi ad una conclusione spettacolare. Quanto alla qualità della danza, questa per me è anche forse messa in secondo piano, mentre molti coreografi partono dal basso, partono dalla sperimentazione, partono dalla danza stessa, per me la danza è sempre una delle ultime cose che arriva, perché lavoro su un'idea coreografica di progetto, e una volta che questo progetto è a un buon punto, di sperimentazione musicale, oppure nei margini di sviluppo, allora una delle ultime cose che metto dentro questa 'pentola' è la coreografia. Perciò le mie idee più che coreografie sono più da un punto di vista registico del lavoro, e poi dopo c'è lo sviluppo della coreografia vera e propria. E allora questo forse potrebbe essere interessante, collegandolo anche nei confronti del pubblico. Perché poi penso anche ai vari veicoli promozionali, a quel punto le componenti di questo spettacolo non sono più solo la danza, che ha un pubblico che potrebbe magari guardare a quella per fini ed esperienze spettacolari loro. Ma c'è anche l'idea della musica, l'idea delle immagini, tutto uno spettacolo che ho completato solo ora, ad aprile, è molto ricco di collaboratori dentro, perciò non è più mio, anche se la regia e la coreografia sono mie, però è anche del musicista, degli strumentisti, dei danzatori che hanno ruoli un po' più sviluppati in quest'ultimo lavoro. E forse anche per il pubblico bisognerebbe tenere più conto di questa cosa, e già quando mi sto av-

vicinando allo spettacolo, pensare che questo lavoro può essere rivolto a diversi settori, allora lo spettacolo di danza può essere anche uno spettacolo di concerto, di musica, può essere anche uno spettacolo multimediale perché ci sono immagini, allora anche questo impatto verso il pubblico potrebbe essere qualcosa da pensare già a priori, per capire dove si va con questo spettacolo. Non penso allo spettacolo già dall'inizio, però andando verso il teatro, questo è fondamentale.

E. Il tuo pubblico ideale e invece un tipo di pubblico che non vorresti mai avere, se esiste.
 K. E' vero che a Firenze il pubblico ideale è anche lo stesso che non vorrei mai avere, perché è quello! A Firenze anche andando a vedere uno spettacolo di danza, lo vedrai te, stasera, a parte che ieri c'era la Prima. E allora il pubblico ideale e quello che non vorrei mai avere sono le stesse facce che si vedono sempre, quelle cento o centocinquanta persone, sono quelle. Forse il pubblico ideale è quello della seconda serata, che non deve per forza venire per quel momento d'incontro che sembra forse quasi più importante dello spettacolo stesso, perché poi l'unione fa forza anche nei confronti della critica, e tutto quanto, anche nella maniera sempre di criticare il lavoro, che trovo non molto accettabile in questa città. A me piace andare al cinema, anche a vedere il pessimo film di azione, se è fatto bene, mi godo questa cosa, e lo stesso con un film più narrativo, o anche più interiore o artistico, tra virgolette, però vado con un'idea perché voglio io come spettatore trovare qualcosa in quello spettacolo. Io credo che quei centocinquanta che vanno allo spettacolo, almeno qui a Firenze, non vanno lì con il cuore aperto a vedere lo spettacolo, lo sanno già che loro stanno cercando quello che vogliono loro, e allora alla fine è più facile criticare, e meglio quando è criticabile, invece di dire 'che bel lavoro', oppure 'interessante questo lavoro' perché io esco dallo spettacolo e sento qualcosa. E delle volte forse quando anche io sono parte di quel pubblico, forse anche io mi comporto così.

E. Ecco, te come spettatore, come ti poni? Ti piace andare a vedere la danza, oppure sei più motivato e stimolato, come dicevi prima, ad andare al cinema o a vedere altri tipi di cose? E riesci ad essere 'neutro' o sei comunque condizionato?

K. Sono condizionato. Se sono parte di quel pubblico là, mi sento condizionato. Perché sento anche tutti questi cervelli accesi che sono qui per l'unico scopo di criticare, si sente veramente questo, io penso che si senta. Sto parlando di una situazione ormai provata, di una certa direzione di un teatro-danza un po' spinto, sperimentale, però anche a Firenze la storia della danza

contemporanea con i gruppi che sono nati qui negli anni Ottanta fanno parte secondo me di questo stesso modo di presentarsi. Perciò non sto parlando di quelle compagnie di grande bravura a livello mondiale di classico o di modern dance, o francese o americana, ma sto parlando di questa roba che si può dire ‘sperimentale’, e che allora tutti arrivano già lì con la concezione di quello che vogliono vedere, o di quello che hanno visto, o di quello che pensano loro di sapere di più di quello che c’era, e allora la critica rimane aperta, in questo senso, sempre. Però io preferisco essere un vero spettatore andando al museo, per esempio, mi piace un sacco andare a musei, gallerie, e trovo lì una libertà anche molto maggiore di quella che sento in questi settori di danza.

E. Ma il pubblico italiano della danza secondo te è diverso da quello di altri paesi? Per te che vieni dagli Stati Uniti, per esempio, cosa pensi del fatto che spesso si dice che il pubblico della danza in Italia non c’è? Ed è anche vero che per esempio in Francia vedi che tra il pubblico della danza ci sono anziani, bambini, giovani, sembra un pubblico più eterogeneo. Cosa ne pensi?

K. Quando si va a vedere gli spettacoli a New York, si va sempre, io sono di lì, e quando con la mia famiglia si va, anche per lavoro, andiamo con grande piacere, e vedo anche per esempio nostra figlia, lei ha una grande passione per la danza, però quando vede uno spettacolo lei si apre alla meraviglia di quello che è in scena, specialmente se è fatto bene. E vedo anche un pubblico vasto, tra genitori, giovani, bambini, veramente un pubblico eterogeneo, e questo è bello perché non c’è quella sensazione di tutti i cervelli che sono lì per criticare alla fine lo spettacolo. Loro sono tutti lì perché vogliono andare, hanno pagato tanto perché costa tanto andare, e loro vogliono vedere qualcosa perché alla fine si sentono bene. Devono criticare lo spettacolo, perché lo spettacolo ha fatto schifo, altrimenti loro non si sentono valorizzati ad essere andati. Allora si esce dal teatro, ogni tanto, se non è un buon prodotto, ma sono loro il vero pubblico, perché poi non ci ritornano. E invece ritornano per un altro stimolo, loro vogliono essere stimolati, e questo è bello. Immagino che anche qui c’è molto da fare, però come si fa ad avere dei pubblici nuovi? E’ una domanda che spesso ci facciamo anche noi. Forse più aperte le esperienze in scena anche come genere nei confronti del pubblico, questo forse anche è buono per controllare una parte del pubblico più ristretto nel settore della danza, che è sempre poco. Forse allora è giusto avere sempre molte offerte. C’è chi a volte critica il Florence Dance Festival perché dice che è molto popolare, non tutto, e non tutti, però io penso che questo è anche molto importante e abbiamo più successo verso un pubblico sempre più etero-

rogeneo quando quell'espressione in scena è sempre più aperta, è meno specifica nel suo settore, questo sì. Serve quello specifico perché quello magari è un'espressione più contemporanea e allora c'è un artista e una mente e qualcuno che sta pilotando un'idea più strettamente attuale di oggi, e queste sono cose da stimolare sempre di più, però non credo che quello nei confronti dello sviluppo del pubblico è sempre la cosa ideale. Credo che anche quel pubblico lì che va a vedere queste cose, e quell'altro pubblico più eterogeneo che va a vedere qualcosa magari o il nome della danza, oppure la compagnia conosciuta oppure la bella musica oppure lo stile del flamenco oppure tango oppure classico, entrambi servono, e le due cose sono in questo momento in Italia una lontano dall'altra. Sarebbe da cercare il ponte tra questi due, e questo ponte viene dal numero di spettacoli proposti, di qualità, in un luogo, con una promozione fatta a tutti, aperta, in modo che questi due pubblici possano mescolarsi. Almeno tramite il nostro lavoro, nell'organizzazione del Festival, si cerca di fare meglio questa cosa, quando funziona, funziona, però non saprei dire esattamente perché funziona, sempre. Ma è vero che un problema di pubblico c'è, e ci sono tante cose che dobbiamo fare, è vero anche molto che chi va a vedere gli spettacoli all'estero sente che c'è un altro tipo di pubblico, quel tipo di pubblico che è stato coltivato da bambino fino adulto, con generazioni ormai che sono state coltivate, c'è una tradizione vera e propria, e questo, qui, non c'è.

E. E' un problema culturale... E invece ad una persona che non va a vedere la danza, e che non ci pensa proprio, cosa le diresti per incuriosirla a vedere un lavoro per esempio tuo?
 K. Direi, e questo è anche una cosa che spero di potere fare sempre di più, di venire a vedere uno spettacolo multimediale, con le musiche composte per l'occasione da un compositore e un gruppo di musicisti che condividono quest'esperienza creativa, con una visione anche di fotografia, di video, di poesia, e quant'altro, che possono anche rompere un po' le barriere di un'idea di uno spettacolo di danza dove lo spettatore magari si sente anche impegnato a vedere un corpo in movimento. Un corpo in movimento, già in questo paese è una cosa molto difficile da comprendere, perché ci sono tanti pregiudizi nei confronti anche di un corpo maschile che si muove come un danzatore, ma anche la nostra idea di una ballerina è di quella che balla sul cubo, o in televisione. Perciò anche questo non aiuta l'idea di questa bella e magica figura di una ballerina. In un altro paese si sostiene la magia di questa musa terpsicorea. Perciò quest'idea di vedere questi corpi in movimento non ce l'abbiamo nella nostra cultura, sia per il maschio che per la femmina. Allora cosa dob-

biamo dire a loro? Venite a vedere lo spettacolo perché è più vicino alla tua sensibilità, in questo momento, puoi vedere video, puoi sentire musica più popolare, puoi avere un'esperienza oltre corporea perché ci sono tanti stimoli, c'è il dolby sound round, quello che ci può essere, venite in teatro perché può arricchire, però non devi avere paura...

E. Secondo te la critica ha un ruolo rispetto al pubblico, o no?

K. Faccio un passo indietro. I bambini, quando facciamo gli spettacoli nei matinée, sono meravigliati dalla danza. Veramente è una genuina meraviglia. E noi proponiamo una danza un po' allargata, con temi che sono vicini a loro, con musiche che funzionano. Ora siamo impegnati con un tema che è un po' scontato, 'la pace che inizia da me', però è una serie di spettacoli che ormai proponiamo da un po' di anni, dove usiamo il nostro lavoro della danza per comunicare una sensazione di pace, che inizia da me, nei confronti di me stesso, nei confronti dell'ambiente, nei confronti degli altri. Questa è una cosa in più, però quello che i giovani vedono in scena è musica, sentono musica, vedono danza, vedono degli effetti di luce, cerchiamo di dare un effetto di multimedialità anche senza video, però con luci ben costruite, cerchiamo di usare anche le macchine motorizzate quando è possibile, quando abbiamo l'economia di farlo, oppure comunque di creare una situazione per cui loro sentono che questa scatola del teatro è molto più bella della scatola della televisione a casa. E questo funziona veramente. I bambini sono contenti, sono addirittura in piedi alla fine dello spettacolo, delle volte, perché c'era un momento di catarsi che non si può nemmeno creare, perché veramente sono fattori variabili, il teatro, te quel giorno, tante cose. Però delle volte ci sono quei momenti magici in cui loro sono fuori di sé. Veramente è bello. Allora è fattibile. E questo è un modo per rompere anche i pregiudizi, che a quell'età possono essere veramente dannosi. La critica...

E. Secondo te chi scrive riguardo a uno spettacolo, che lo faccia come giornalista o come critico di danza, secondo te ha un potere di attrarre le persone allo spettacolo, o no? Oppure, lo dovrebbe fare? Sono di aiuto i critici, a te autore, rispetto al dialogo con il pubblico, o no?

K. E' complicato. Perché se si tratta dell'articolo scritto bene come critica di uno spettacolo, dove anche la giornalista è sincera, nel senso che anche lei non si sente in dovere, oppure di sentirsi all'altezza del suo ruolo solo se fa una critica celebrale, come lo stesso pubblico che va a vedere lo spettacolo, come si diceva prima, però se trasmette nel suo articolo una vera compren-

sione di quello che è stato, mette in rilievo le parti belle, scrive anche un bel resoconto della situazione, questo veramente può aiutare il pubblico a comprendere lo spettacolo. A me che sono coreografo e ballerino, tante volte piace leggere le critiche dello spettacolo che ho visto io, e delle volte saltano fuori delle cose che io non avevo visto, o che avevo messo in secondo piano, e mi piace anche questo. E allora anche un pubblico normale può essere coltivate da un articolo ben scritto. Per esempio anche una giornalista toscana di Firenze che noi conosciamo, quando lei è stimolata e scrive un bell'articolo sulla danza, lei sta scrivendo bene perché lei ha visto qualcosa di bello, e la sua anima illumina in quel momento, e il pubblico che legge quella cosa, anche, è illuminato. E si sente l'amore di lei che scrive, si sente l'amore per la danza, si sente proprio la danza, quando viene fuori. Allora chi ha la passione di leggere i giornali, che sono tante persone, se possono avere pazienza per soffermarsi su quell'articolo, questo può anche stimolare che loro vadano a vedere lo spettacolo. Questo è sempre più raro, però, di trovare questi momenti di sensibilità critica. Perché quello che viene dopo lo spettacolo è un resoconto dei nomi, tanto per mettere in rilievo le collaborazioni e gli sponsor, perché questo è stato raccomandato dall'ufficio stampa, eccetera eccetera. Poco è rimasto della vera critica di quel lavoro, che è quello che potrebbe fare fiorire l'amore in chi legge. Poi i giornali stessi non hanno tempo, non hanno spazio, allora cos'è la critica? La critica per noi in questo momento è fare un articolo prima dello spettacolo, in modo che almeno il pubblico sa di quell'evento. Però quest'amore, questa bella sensazione dentro quell'articolo, non può esserci. Perché puoi parlare bene quanto vuoi della bravura di una compagnia che andrà in scena, però non è un valore artistico che te come giornalista puoi scrivere, anche perché te stai scrivendo una cosa artistica solo quando lo spettacolo è stato, perché altrimenti se stai criticando in quella maniera allora è solo una scrittura giornalistica per presentare al meglio il lavoro. Allora questo non ha nessuna fantasia, e il pubblico come può fantasticare su questa cosa? Possono attirare gente a teatro a livello informativo, e questo è fondamentale, infatti anche noi cerchiamo o preferiamo l'articolo prima che dopo, proprio per almeno stimolare un po' d'interesse. Però funziona? Io ho dei dubbi...

E. E cosa pensi dei fischi e degli applausi? Una tua opinione.

K. Mi imbarazzo, in questa parte dello spettacolo, personalmente. Personalmente, in un mio spettacolo, per me quel momento non è molto importante. Infatti anche tutti dicono che non so coreografare gli applausi, ci sono co-

reografi che sanno anche sfruttare questo momento. Sono contento che le cose funzionino a livello di apprezzamento del pubblico, questo sì, però credo che ho uno strano comportamento, in quel momento. A me piace essere nel pubblico, applaudire e fischiare nel senso positivo, perché gli americani fischiano quando sono contenti, e mi piace tanto quando lo spettacolo è così bello che posso dire ‘bravi, bravi!’, e questo lo faccio volentierissimo, senza nemmeno pensare. Mi piace molto immedesimarmi in quel successo del palcoscenico, quando è meritato, e questo è bello. Perciò ho questi due strani rapporti, quando faccio le coreografie mi impegno molto meno di questa cosa, e quando invece sono nel pubblico voglio essere infilato dentro, veramente. Poi quando fa schifo mi imbarazzo di essere lì presente, questo sì, e questo succede spesso, non so come fare. Allora forse come un bravo spettatore, applaudo lo stesso, c’è chi non lo fa per nulla, a parte che loro sono andati in scena, questo è un applauso meritevole, però non sempre, non so. Lo spettacolo che vedrai stasera non mi ha lasciato niente, dopo, anche se durante il percorso c’era qualcosa di più o meno bello, e lo spettacolo è stato confezionato anche bene. Ho partecipato all’applauso, ma era un applauso più gratuito, non vorrei dire così, però ho partecipato perché ho apprezzato la situazione ma non ero così coinvolto, mentre la persona accanto a me era in piedi, urlava... era l’unica... infatti si è accorta anche lei a un certo punto ‘ma come mai nessuno si alza?’, però ero interessato alle sue reazioni, perché lei era veramente trascinata. Poi va bene, a me piace anche alla fine stare lì due minuti... alla fine del film “Mulin Rouge” tutti hanno applaudito, quasi come a teatro, ed era bello, era spontaneo...

E. Spettacoli a pagamento e spettacoli gratuiti. Cosa ne pensi?

K. A New York, a Broadway spendi cento dollari per avere un buon posto, e lo paghi volentieri. Qui a Firenze far pagare alla gente dieci dollari, o nemmeno, cinque euro, sembra che gli stai rubando qualcosa dalle tasche. E allora è anche una strana mentalità. Perché anche lì c’è un problema sociale e culturale, proprio. Le persone dovrebbero sentire l’obbligo di pagare per quello spettacolo, però questo già è un meccanismo in sé tutto distorto, perché in un paese con un mercato libero non si sentono obbligati a pagare, pagano perché fa parte della vita quotidiana, e loro pagano anche volentieri la cifra giusta per sostenere l’iniziativa, non si sentono che stanno pagando, anche se stanno pagando. Però qui quando le persone pagano, sentono che stanno pagando, e questa già è una distorsione, perché per quale motivo il teatro non dovrebbe essere venduto e pagato come qualsiasi paio di scarpe che poi usi

con meno efficacia di uno spettacolo teatrale, se veramente ti tocca al cuore? Allora come operatore come si affronta questo problema? Cerchi di tenere un biglietto molto basso, anche se hai costi molto alti per le rappresentazioni, sperando che le persone non storcano il naso quando vengono per pagare anche quei trentacinque euro per la Ferri, che a New York costa novantacinque dollari, oppure per un buono spettacolo di flamenco che costa agli organizzatori ventimila euro per andare in scena, per ammortizzare questo nei confronti di un biglietto di dieci euro, dovresti avere un miracolo di presenze, che è impossibile. Comunque lo spettacolo gratuito è una cosa importante, anche. Perché quello gratuito è anche importante in un contesto sociale, in una città, è importante. Ho esperienza che ogni estate presentiamo alcuni spettacoli a Villa Demidoff a Pratolino gratuitamente, e anche spettacoli in Piazza Santo Spirito dove facciamo quattro o cinque eventi. E' un fenomeno che già succede da sé, tante persone vengono perché lo spettacolo è gratuito, però si spera che questo può anche far sì che loro si innamorino un pochino della danza, e poi dopo pensino anche davvero di andare a teatro e pagare un biglietto. Non lo so se c'è una correlazione tra due le cose, perché sono pubblici così diversi a quel punto, però il pubblico della piazza gratuito è giusto che veda anche quello che succede nel mondo della danza, a prescindere dal fatto che vada o no a teatro e paghi un biglietto. E' giusto anche questo. Certo, mi fa anche rabbia, delle volte, che in Piazza Santo Spirito alle sette e mezzo di sabato pomeriggio, o un bel pomeriggio di luglio ci sono trecento persone a vedere uno spettacolo di media qualità, che promuoviamo anche noi, dico di media qualità non dal punto di vista professionale o artistico, però d'interesse nei confronti del pubblico, perché sono cose di danza che usiamo noi per esprimere le nostre cose, non è il grande spettacolo di flamenco oppure di tango, oppure classico, mentre la stessa sera il Florence Dance Festival magari ha un pubblico molto inferiore con uno spettacolo che è veramente fatto con tutte le regole. Perciò questo è un problema, senz'altro, e non lo so, è frustrante pensare che basta fare due passi in piazza e le persone vengono, e invece devi promuovere per tanti mesi per tante settimane per avere un pubblico di medio livello in teatro. Questa è esperienza, però. A Central Park a New York ci sono spettacoli gratis, e le persone vengono, c'è lo spettacolo accanto che costa cento dollari, o trenta dollari, e la gente va, non c'è un problema. Invece qui c'è questo problema.

E. L'altra sera a Reggio Emilia a vedere Forsythe c'era il teatro strapieno, ed era una bella sensazione...

K. Ma anche lo spettacolo di ieri era pieno, e gli ultimi spettacoli al Goldoni, negli ultimi anni, sono quasi sempre pieni. Però è una fatica. Sento già da un po' di tempo che qualcosa sta cambiando, i frutti stanno migliorando, però con che fatica, e questo sarà fatto forse per un'altra generazione. Però meglio un meccanismo con un mercato veramente libero e veramente completo dove puoi esprimere la tua arte senza pensare a queste cose, in fondo...

E. Siamo ottimisti, per il futuro... del resto è la continuità che crea un riferimento...

Squilla il telefono per la seconda volta, la lezione sarebbe già dovuta iniziare da un po'. Keith mi ha concesso più del tempo previsto, ora deve proprio andare. Torniamo all'ingresso, ci salutiamo con la consueta cordialità, c'è anche Marga, scambiamo due parole sugli impegni che incombono. Prima di imboccare l'uscita dò ancora uno sguardo ai manifesti affissi nell'ufficio, sono le tappe del Festival, in alcuni risalta la figura di Marga, mi tuffo per un attimo con la fantasia in un passato che mi è sconosciuto, la immagino sul palco del suo teatro, al Maggio Musicale Fiorentino, chissà com'era in scena, questa donna oggi ancora così affascinante. Anche se ho fatto tardi, sono sempre in orario per raggiungere la Stazione Leopolda, mi aspettano per la serata... anche di danza.

MARCELLO VALASSINA

Compagnia Francesca Selva, Siena, contributo inviato il 5/6/03

“Chi ha danzato me lo sento quasi amico”

Marcello è un grande osservatore, è attento, e pensa con la sua testa. Sostiene di essere timido ma quando parla non è per dire una banalità. E' un altro rapito dalla danza, e non credo che se la scrollerà mai di dosso. Capita, a chi ci finisce in mezzo.

“Mi sono avvicinato alla danza grazie ad uno spettacolo all’aperto, aperto a tutti. Avevo un’impressione noiosa della danza. O forse non ero abituato a vederla. Sono stato fortunato a vedere una cosa che mi ha colpito profondamente ed emozionato. Sono stato contento di aver visto la danza senza dovermi preoccupare di “che cosa vuol dire?” o “che significa?”. Per me la danza è immediatezza e semplicità. Il linguaggio del corpo è immediato, non deve avere le sovrastrutture delle parole che comportano poi le affascinanti interpretazioni, le intonazioni, e i vari equivoci e i vari significati. Non mi piace la danza che non capisco, non mi piace la danza che si fa carico di intellettualismi che necessiterebbero trattati di filosofia. Non mi piace la danza che si fa carico di messaggi oscuri. Non mi piace la danza per pochi. Non mi piace la danza di nicchia. Non mi piace la danza-sensazione: effetti e costumi. Non mi piace la danza che mi annoia. L’arte non è noia. E non parlo di gusti e di generi. L’impegno dell’artista è quello di produrre comunque un lavoro onesto e ben preparato, ovviamente. E più la gente vede cose ben fatte, più è preparato a vedere vari generi di spettacolo, più si apre la mente, meno si lascia convincere che la danza è lo stacchetto televisivo. Più qualità viene proposta, più la qualità viene riconosciuta. Non mi piace il pubblico che va a teatro come andasse in chiesa. Non mi piace il pubblico che applaude a tutti i costi. Non mi piace il pubblico che non fischia. Non mi piace il pubblico che non si esprime come vorrebbe. Non mi piace il pubblico silenzioso che non contesta se lo spettacolo è brutto, per poi commentarlo a bassa voce subito dopo. Non mi piace la mancanza di coraggio del pubblico. Non mi piace sentire dire “hanno detto che è bello, deve essere bello...”. Non mi piacciono i critici che non vedono

uno spettacolo, che pensano male e scrivono bene, che ti chiedono i soldi se vuoi che scrivano un pezzo sul tuo lavoro, che gestiscono un potere dato da chi, poi, non si sa. Non mi piacciono gli artisti che danno la colpa a te se non hai capito la loro arte. Non mi piacciono i potenti, artisti, critici e politici, cui tutto sembra dovuto. Non mi piaccio quando vado ad uno spettacolo e conto la gente che c'è. Non mi piaccio quando considero quanto mi è costato un biglietto rispetto a quello che poi vedo. Non mi piaccio quando leggo un programma di sala o una scheda informativa e mi chiedo se è tutto vero quello che c'è scritto.

Mi piace restare ancora un po' nei paraggi del teatro dopo aver visto un bello spettacolo: me ne distacco malvolentieri, chi ha danzato me lo sento quasi amico.”

PAOLA VEZZOSI

Adarte (Siena), contributo inviato il 6/6/03

“Tra pubblico e performer c'è un alone di mistero, un punto interrogativo...”

Le ragazze di Adarte sono giovani, e sono in gamba. Hanno fatto i loro percorsi, abbastanza densi per essere significativi, e abbastanza freschi per darsi da fare. Sono promettenti, oltre che simpatiche. E non so come, ma sei sempre molto curioso di andare a scoprire il loro lavoro...

“Il rapporto con il pubblico è sicuramente di natura attiva, presuppone rispetto reciproco e comprende una percentuale di rischio che è proprio quella che stimola il performer verso nuove esperienze di espressione e comunicazione.

Tra pubblico e performer c'è un alone di mistero, un punto interrogativo, un vuoto che viene riempito e colmato con immagini, sensazioni, reazioni e interazioni.

A volte c'è da chiedersi quanto, come danzatori siamo consapevoli della presenza del pubblico e quanto, come pubblico siamo consapevoli di assistere ed essere testimoni di un'idea creativa di un performer.”

ALESSANDRO CERTINI
Company Blu, Firenze, contributo inviato il 7/6/03

*“... stiamo abitando insieme uno spazio,
come non tenerne conto”*

Alessandro e Charlotte è un po' come se li avessi conosciuti da sempre. Per me loro ci sono sempre stati, da quando anni fa ho iniziato a conoscere ed esplorare la danza toscana. E poi, quando penso a loro, non ci posso fare niente, mi viene in mente quell'immagine bellissima, forte e senza tempo, di un video che avevo in programma d'esame, mi ricordo quella stanzina calda e squallida, al Dipartimento di San Matteo, quello sì che era un bell'esame, inchiodata davanti allo schermo vecchio con le cuffie alle orecchie, a fianco altri studenti che sbuffavano o chiacchieravano. Solo così ho potuto scoprire la filmografia di Giorgio Barberio Corsetti, Tango Glaciale di Mario Martone, e Charlotte e Alessandro, è stata una sorpresa, rivedermeli là, era già un passato ed era così forte, i loro corpi smarriti in quel deserto, il ritmo sospeso delle immagini, sono rimasta affascinata. Anche per questo, provo un grande rispetto per questi due artisti che da alcuni anni perseguono il loro lavoro...

“È di solito l'organizzatore che media l'incontro tra compagnia e pubblico ma, al di là di ogni presentazione pubblicitaria, nell'andata in scena ecco l'attenzione in sala. Il pubblico è con noi, stiamo abitando insieme uno spazio, come non tenerne conto. Lo spettacolo dal vivo, può far questo, creare un intenso rapporto con la gente, immediatamente fisico. Possiede la forza dell'azione, del corpo in contatto, delle idee e delle emozioni che vivono proprio nel confronto col contesto. Credo sia una delle ragioni per le quali è interessante far spettacolo, andare in scena insieme al pubblico, dividerne il tempo e creare insieme un evento.

Il pubblico che adoro è comunque quello che non conosco, che non ho incontrato prima. Andare in scena senza sapere, con curiosità, senza aspettative.”

Un dovuto e sentito ringraziamento va a tutti coloro che hanno dedicato una preziosa parte del loro tempo per contribuire a questa voce collettiva, e ai quali tutti appartiene questo lavoro.

Un ringraziamento particolare a chi mi ha sostenuto, e sopportato, durante i tasselli e gli sviluppi di questo lavoro.

Infine un ringraziamento al caso e a Casi, perché sia nata questa opportunità.

L'auspicio che sorge spontaneo è che possano seguire altri appuntamenti nei quali possa circolare e possibilmente incidere su qualsivoglia coscienza, e auspicabile operato, la voce di quanti hanno a che fare in prima persona con il mondo della danza, e con il sistema dello spettacolo dal vivo, dell'arte e della cultura. Così come non nuocerebbe, su questi stessi argomenti, passare la parola anche ai decisori, ai mediatori, agli interlocutori, e agli spettatori. Perché non sentire la voce di amministratori, sostenitori, direttori artistici, operatori, collaboratori, tecnici, interpreti, critici, giornalisti, e spettatori di ogni genere, che vanno a vedere la danza e che non vanno a vedere la danza. Non per parlarsi addosso, ma per partire da un mosaico di testimonianze 'contemporanee' ("in questo momento, oggi in Italia"), e non da assunti a priori e ripetitivi cliché, per interrogarsi davvero su cosa sia possibile fare, se si vuole andare avanti, e realisticamente, nel modo migliore possibile.

Da parte mia, se posso permettermi azzarderei una visione personale dello spettatore di oggi, e di domani, sulla scorta della mia esperienza individuale, sì di danzatrice e in parte di artista, ma anche di spettatrice, e di curiosa e attenta osservatrice della complessità e della ricchezza che si nasconde dietro alla ammaliante superficie delle cose. Così, prendendo in prestito una delle affermazioni carpite, che "bisogna sapere essere spettatori", io auspicherei e suggerirei, in primo luogo per un puro fatto di più completo e motivante godimento conoscitivo, che lo spettatore di oggi e di domani non si fermasse

più solo alla punta dell'iceberg che è lo spettacolo, ma si accorgesse, con tutto il fascino e il gusto della scoperta, che essere spettatori, e curiosi, e partecipi, significa esserlo anche di quello che è, davvero, il lavoro e il significato, il segno, dell'artista: andando a scoprire come lavora, con quali modalità, chi è la sua famiglia 'acquisita', perché lo fa, che genere di vita lo porta a raccontare quelle cose sul palcoscenico... e tutto il resto degli infiniti frammenti sparsi che possono dare corpo, e senso, a un'immagine, anche danzante, anche vivente. Senza che questo però voglia dire dovere rinunciare anche alla meraviglia effimera del 'colpo di fulmine', all'unico incontro dell'atto di scena, che non tornerà più e che già si è impresso nella tua geografia interiore. Perché forse l'unico movente dello spettatore, di ieri, di oggi e di domani, è "con umiltà, con semplicità, andare a conoscere". E in fondo è il motivo per cui, per comporre il mosaico qui raccolto, io stessa mi sono resa spettatrice di un frammento di realtà, interrogando dei protagonisti della danza e, attraverso di loro, l'idea che si può avere, o non avere, del mondo della danza, oggi, se è vero che "Si impara molto nel confronto: si capisce che certe nostre ideuzze non sono altro che presuntuose e comode banalità".

Ma... chi sarà il pubblico di questo lavoro?

Pisa, giugno 2003

Edizioni Teatri di Vita

PASSIONE E IDEOLOGIA. IL TEATRO (È) POLITICO

a cura di Stefano Casi, Elena Di Gioia

Interventi degli studiosi e osservatori Antonella Agnoli, Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Letizia Bernazza, Daria Bonfietti, Marco De Marinis, Lorenzo Donati, Mimma Gallina, Roberto Grandi, Katia Ippaso, Giuseppe Liotta, Lorenzo Mango, Gianni Manzella, Laura Mariani, Massimo Marino, Leonardo Mello, Renata M. Molinari, Enrico Pitozzi, Marco Pustianaz, Franco Ricordi, Paolo Ruffini, Rodolfo Sacchettini

E degli artisti Andrea Adriatico, Babilonia Teatri, Pietro Babina, Francesca Ballico, Alessandro Bergonzoni, Roberta Biagiarelli, Elena Bucci, Romeo Castellucci, Ascanio Celestini, Giuseppe Cutino, Emma Dante, Pietro Florida, Bruna Gambarelli, Eva Geatti, Fabrizio Gifuni, Elena Guerrini, Saverio La Ruina, Chiara Lagani, Roberto Latini, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Stefano Massini, Flavia Mastrella, Fiorenza Menni, Claudio Morganti, Enzo Moscato, Daniela Nicolò, Fausto Paravidino, Mario Perrotta, Antonio Rezza, Giuliano Scabia, Spiro Scimone, Marco Sgroso, Daniele Timpano, Emanuele Valenti

LO SPETTATORE IN BALLO. PAROLE E IDEE SU PUBBLICO E DANZA

a cura di Stefano Casi

Interventi di Patrick Bonté, Stefano Casi, Eugenia Casini Ropa, Elena Cervellati, Bruno Francisci, Federico Grilli, Nedo Merendi, Nicole Mossoux, Aline Nari, Enzo Pezzella, Paula Tuovinen, Elisa Vaccarino

Cecilia Gallotti

I RITI DEL SEMINARIO. APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

Con testimonianze di Martina Sciuocchio, Davide Morselli e un intervento di Germana Giannini

Elena Di Stefano

PUBBLICO E DANZA, ANDATA E RITORNO (PASSANDO, ANCHE, PER LA TOSCANA). RIFLESSIONE APERTA SUL RAPPORTO TRA PUBBLICO E DANZA, OGGI

Contiene interventi di Rosanna Cieri, Giorgio Rossi, Arbus, Michele Arena, Angela Torriani Evangelisti, Micha van Hoecke, Roberto Castello, Bianca Papafava, Julie Ann Anzilotti, Virgilio Sieni, Kinkaleri, Keith Ferrone, Marcello Valassina, Paola Vezzosi, Alessandro Certini

Elisa Piselli

NUOVO TEATRO E FORMAZIONE DELLO SPETTATORE. ORIGINI, PRATICHE, TEORIE

Valentina Tarantino

LO SPETTATORE: UNA RISORSA PER IL MARKETING O PER IL TEATRO?

© 2003 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: luglio 2003
Seconda edizione: marzo 2014
ISBN 978-88-907466-5-9
www.teatridivita.it

