

///Una rubrica per ripensare la relazione tra semiotica e teatro oggi///
a cura di Luca Di Tommaso



"Come nasce il gesto... Democrazia e libertà del corpo"

Intervista a Virgilio Sieni (1)

di Luca Di Tommaso [[PDF](#)]

Virgilio Sieni è uno dei massimi esponenti della danza contemporanea in Italia. La sua attività teatrale degli ultimi anni include spettacoli importanti come Tristi Tropici dall'omonimo libro di Claude Lévi-Strauss e

L'ultimo giorno per noi

, dal "De Rerum Natura" di Lucrezio. Recente e frequente è anche la collaborazione con il filosofo Giorgio Agamben, che attribuisce al lavoro di Sieni un'ulteriore importante levatura teorica. Sieni ha ottenuto nel 2011 il "Premio Ubu Speciale" e il Premio "Lo Straniero", anche in

ragione della sua attività di ricerca coreografica con interpreti non professionisti. Per maggiori informazioni:

<http://www.sienidanza.it/>

LDT: Partirei dal tuo rapporto con la parola, visto che durante il convegno che è stato realizzato al Mercadante in occasione delle rappresentazioni di Tristi Tropici a Napoli,(2) tu hai esordito con l'espressione della tua difficoltà nel parlare dopo gli antropologi e gli accademici e in relazione poi al tuo spettacolo. D'altra parte però ho notato nella tua ultima produzione anche un rapporto molto proficuo, stretto, serrato con un'attività editoriale, un rendere conto della tua attività in parola ed immagine in forma cartacea. E poi parlare è anche agire: quindi come ti rapporti alla parola vista la sua ambiguità?

VS: Beh, diciamo non esiste ambiguità se non un ricreare tutte le volte un ambito del corpo... molte volte con la parola sono in difficoltà perché pratico molto il gesto, il movimento, la danza per cui sottraggo voce, suono, a questo senso che viene riprodotto attraverso quello che è un altro agire. Allo stesso tempo, però, mi rendo conto che nel momento in cui riporto, ri-equilibro quasi, citando un po' il senso del neutro di Barthes. Che non significa solo non capire dove siamo, ma rimanere in una dimensione liminale, riuscire ad avere questa maestria nel contenere e anche salvare questo essere di qua e di là. E, in questo senso, è vero che comunque quando ritorno alla pratica della parola, nello scrivere ad esempio, che è un'altra forma non sonora, tutto diventa sicuramente per me una sorta di danza, nella quale le parole sfuggono, scivolano, nascono apparentemente da sole. E quindi ritorna un senso di nascita della parola e che elude tutto quello che magari è un discorso profittivo che in quel momento stesso sei spinto a fare perché stai scrivendo alcuni temi. Quindi la parola, a volte, ti arriva, ti indica, ti cade dentro il pensiero. Ovviamente con la voce c'è più difficoltà nell'esporre, perché questo richiede anche un agire particolare, un comportamento, un porsi, una postura...

LDT: *D'altra parte trovo molto importante il tuo impulso teorico, sia perché la danza di per sé è già un fare teoria, da un certo punto di vista, e, fare teoria è una pratica, perché è un fare. Ma poi anche per questo tuo rapporto molto stretto, ultimamente, con un filosofo come Giorgio Agamben, che ha scritto per te drammaturgicamente e poi ha costituito anche con la sua scrittura teorica una fonte d'ispirazione. Vorrei che ti soffermassi un po' su questo rapporto tra teoria e pratica.*

VS: E' molto articolato. È una dolce complessità, molte volte è come sciogliere dei nodi, ridestare il corpo ad una gioia, la gioia della teoria. Ridestarlo significa, non so, ritrovare una nascita ogni volta dell'origine del gesto, di queste teorie, di come farle coincidere, per cui non si tratta di mettere in pratica una teoria, ma di elaborare insieme una teoria, quindi ben lungi da dire che il corpo sostituisce la parola. Si va nel ri-inventare una terza cosa, e questa è la collaborazione con Giorgio Agamben, elaborata presso un essere fuori dall'individuo, mirare ad altro, riconoscersi in un altro e quindi è un po' come l'imparare a camminare, un punto focale della nostra vicinanza con le gambe... Uno non può disimparare a camminare: come disattivare tutto quello che è un nostro meccanismo strutturale? Facile dirlo teoricamente, quasi impraticabile. E quindi la scoperta denaturata del tempo quale forma ludica che subentra nel corpo e che disattiva una serie di strutture e procura al corpo una sorta di allontanamento da una strutturazione ed è come re-imparare a camminare, quindi trovare funzioni diverse.

LDT: *Questo ri-funzionalizzare il corpo ha a che fare con quello che tu hai chiamato una dislessia del corpo, intesa come sua incapacità di produrre il senso convenzionale che poi è anche il linguaggio verbale (infatti dislessia è una metafora di origine linguistico-verbale)? Poi nel tuo libro Tristi Tropici, (3) hai parlato dell'analfabetismo strutturato del danzatore. Quindi che rapporto c'è tra il produrre senso nel muovere il corpo e farlo però disattivando i meccanismi? È un rapporto di necessità come se non si potesse fare altro, oppure di opportunità di poetica?*

VS: Opportunità di poetica... un po' per sfuggire anche all'ebetismo, no? Parlo di una forma innocente di analfabetismo, precisamente non miro all'analfabetismo, però forse sicuramente questo lavoro di azzeramento e quindi di ritornare a una prelingua, all'origine del suono, come nasce la parola in bocca, quindi come nasce il gesto. Siamo molto adiacenti come senso per cui siamo un po' al riferirsi a forme di patologie, di malattie, la dislessia come forse una possibilità che ci fa cadere e entrare nell'imprevedibile. L'imprevedibile è fondamentale in tutto questo gioco dell'analfabetismo, quest'ultimo inteso come un ri-equilibrarsi, lasciando sempre però quei margini di slittamento e scivolamento, come se il corpo fuggisse e scivolasse verso altro e in quell'attimo lì, cogliere l'attimo. Cosa significa...Significa che rispetto alla danza, la pratica ci dice che la dislessia del corpo, le velocità, le cadute, le fragilità sono troppo "più" atomiche, troppo "più" veloci di una comprensione razionale di ciò che sta accadendo. E quindi è un po' come se ti dovesse praticare il senso del corpo...Senti che c'è senso, ma non è che controlli

esattamente tutto. Quindi c'è un po' un analfabetismo nel senso di abbandonare per un attimo i codici, la forma, il controllo, ed entrare in una forma sconosciuta di senso e, quindi, un praticare inteso come rafforzare questi momenti.

LDT: *Nel tuo libro hai parlato anche del corpo espressivo di un senso della natura. E d'altra parte anche da questa nostra primissima conversazione tu hai parlato di una decodificazione della produzione, del movimento, ecc. Quindi, si può dire che la tua pratica sia quella di una decostruzione del senso culturale per una ricerca del senso naturale, una specie di ritorno, del senso naturale o comunque altro? Che rapporto c'è tra il senso naturale del movimento e questa tensione che c'è per esso, e il senso culturale che è dato dalle nostre convenzioni?*

VS: Io dico molto spesso, nelle indicazioni che do, che non esiste un senso naturale, non ha senso parlare di un movimento naturale, forse ha senso parlare di nascita del movimento, quindi di un movimento primitivo, o di elementi primari per citare un po' tutto quello che è un percorso rivolto alle filosofie orientali, senso della nascita, dell'origine. Quindi tutto questo deve destare un elemento di adiacenza con la natura, e forse più che di cultura, di identità, destare il senso dell'origine e quindi di considerare i codici, di approfondire, di capire che più che ergersi come individuo, bisogna farlo come tramite. È un agire enorme... diventa identità solo quando la condividi, non è che la puoi implodere dentro di te. Sicuramente la danza per quanto mi riguarda è questo pneuma che tutte le volte va da un individuo all'altro. Perché tutte le volte mi rendo conto che per me è necessario chiudermi, un po' come un respiro contro questo inquinamento, chiudersi... ma chiudersi non vuol dire ergere dei muri invalicabili, lasciar passare l'idea del fantasma di Agamben. Mi viene in mente Di Domenichino da Piacenza...(4) quando venivano date nel Cinquecento le prime indicazioni sulla danza, come si arrivava a quelle figure che forniva il danzatore. Creare figure significa anche depositare nello spazio varie immagini e te ne vai da queste immagini. Oggi per me, avere la capacità di collaborare e condividere lo spazio con tutte queste figure che sono state lasciate e che devono arrivare ancora, con un passato e con un futuro, e questa momentaneità, come dice appunto Agamben, che ne parla molto in un testo critico che ha fatto sul *De rerum natura*, in questo libro che abbiamo fatto sulla momentaneità anche rispetto a Lucrezio. (5)

LDT: *Ora, che quasi ovviamente stiamo venendo ai temi di Tristi tropici, l'ultimo spettacolo in occasione del quale ti ho incontrato, tu hai detto nell'ultimo convegno al Mercadante, che per te il libro di Lévi-Struss è una Bibbia, cioè un libro di fortissima ispirazione, molto evocativo, un insegnamento. Ecco, in che senso un danzatore trae da un libro del genere che è un oscillare della scrittura tra autobiografia, riflessione filosofica, diario autobiografico ecc., indicazioni per il proprio lavoro sul corpo?*

VS: Da *Tristi tropici* ci sono vari livelli che s'impossessano di me, sia la forma diaristica di un atteggiamento, un agire della contemporaneità, fare esperienza con gli altri, andare nei luoghi, andare nei territori, non mediare davanti a un paesaggio, l'atteggiamento non è fotografarlo ma è ricevere, ascoltare, non mediarlo. E quindi, è confortante che sia stato scritto in quella

maniera negli anni '50. Ma allo stesso tempo, al suo interno c'è questo forte richiamo all'indicibile, all'ancestrale, a un qualcosa più grande di noi rispetto a quello che si rappresenta. E questa presenza non incombente, ma questa presenza nel quale porre fiducia, ascolto, sicuramente sono le fonti di energia del movimento, non si scappa di più quando si parla di dare energia, metterci forza, quanta energia hai, senti l'energia. Logicamente è una questione millenaria nelle filosofie occidentali e orientali, ma quindi cos'è tutta questa canalizzazione di soffi, di pneumi, di spinte? Sicuramente va rintracciata in questa ricerca della sospensione. Ecco quello che mi ha detto fortemente Lévi-Strauss: la capacità nonostante tutto di sospendere un cammino dall'alveare dell'uomo. Le grandi cose sono state fatte tutte all'inizio, decine di migliaia di anni fa, e adesso è tutto un pullulare di elementi tecnici, di progresso, che non fa altro che stimolare l'entropia, che lui individua come una possibile inerzia, che porta ovviamente al decadimento totale. Ecco questo mi ha fatto riflettere molto, questo darsi da fare a tutti i costi, per produrre delle tecniche, che portano a un'entropia. Quindi in che modo lavorare sulle tecniche che portano a una riflessione, il codice, e in che modo utilizzarlo. Ci sono tante chiavi di lettura e anche sicuramente il fatto di dare tempo a una riflessione. Lui fa un viaggio nel '35, le scrive nel '50, non essere così a tutti i costi onnivoro, questo è importante. Non essere onnivoro, ma allo stesso tempo proseguire una maturazione del pensiero, e quindi porsi in una forma di attesa, come un animale, in cui alla fine dici "ma dopo tutto questo, siamo ancora capaci di gioire negli occhi, in un riflesso di uno sguardo di un gatto, di un cane". Quindi questo è fondamentale. La pietà è un altro concetto, un'altra fonte che mi ha indicato in maniera chiara attraverso Lucrezio, Jean Jacques Rousseau, il senso della pietà nei confronti dell'altro, sempre, nonostante tutto, sempre.

LDT: Quindi, hai parlato anche di pietà del corpo, partendo da Lévi-Strauss. Mi interessa molto questa dimensione perché hai anche parlato di una necessità di espropriarsi, di creare un'estasi, e quindi di uscire da sé. Hai parlato anche nel convegno del fatto che tu appartieni a uno scheletro, uno scheletro che non è quello del tuo ego. Quindi, in questo farsi tramite, questa dimensione della pietà, ha a che fare molto con l'identità, e quindi con il rapporto con l'altro. Con la creazione, la produzione nello spettacolo con il movimento, di dinamiche che siano capaci di portare lo spettatore dentro, e quindi di renderlo a sua volta pietoso nei confronti del danzatore. La pietà in questo senso sembra avere a che fare con l'empatia, ecco...

VS: Devo dire che il luogo dello spettacolo, il teatro, è sempre di più un luogo critico per condividere le cose. In questo senso, stavo scrivendo proprio adesso qualcosa per il lavoro che stiamo preparando per Scampia, e che probabilmente verrà fatto al S. Ferdinando. (6) Prendendo in considerazione questo teatro, penso che la città dovrebbe cadere nella bocca del S. Ferdinando, per riscoprire forse questo senso di donarsi ludico alla sospensione. In questo

gioco del teatro in cui tutti ci lasciamo cogliere dall'imprevedibile, abbiamo una necessità dell'elemento che ci coglie, altrimenti il teatro, che è legato a una forma di elaborazione nell'arte, cinema, televisione, decade se manca questo desiderio dell'imprevedibile di andare a trovare qualcosa che ci sposta. Quindi il senso di pietà come può emergere? A me piace sempre pensare che dopo un lavoro, le persone hanno voglia di danzare per esempio. Ovviamente non coincide con il senso di pietà, però introdurre nella persona che osserva, uno spostamento anche dentro, la necessità oltre che di osservare in una forma cinetica di postura non statica, anche di... sentirsi spostato dentro, di nutrirsi di qualche vibrazione. E quindi aver pietà, pensare a se stessi come una pluralità di individui. Sì, è certo che siamo un corpo unico e non scissi, ma allo stesso tempo anche riuscire a comprendersi come un corpo plurimo. E quindi aver pietà di tutte queste cose che stanno decadendo, che se ne andranno, che deperiscono, ma che in ogni attimo abbiamo un'opportunità per ridestare a qualcosa di importante. Lavorando con i bambini, con gli anziani, con i professionisti, mi rendo conto che solo in quel momento, in quella precisa età che hanno in quel momento possono fare quelle cose. E quindi ridestarsi in quel preciso attimo, a un senso di pietà verso se stessi, cogliere l'opportunità, non per ergersi verso gli altri, ma proprio per risvegliare, per dare l'opportunità a noi di maggior condivisione con gli altri, quindi pietà intesa come apertura, apertura del corpo.

LDT: Riflettevo sul fatto che Lévi-Strauss si è richiamato a Zeami per dire del comportamento modello dell'antropologo. E quindi questo rapporto tra teatro e antropologia è originario in qualche modo, perché nel teatro ne va di questo spostamento continuo e, evidentemente, ne va anche nell'antropologia di questo spostamento continuo, il confronto con l'altro, la messa in discussione dei limiti di sé, e quindi anche nella danza. Ora vorrei spostare l'attenzione sul concetto di bricolage, di cui si è parlato nell'ultimo convegno, che è centrale in Levi-Strauss e nelle scienze contemporanee. Mi pare di dedurre dalle tue parole, e anche nel libro si dice questa cosa, che è una pratica centrale anche nel ruolo del danzatore. In che modo lavori sul bricolage e per fare che cosa?

VS: Anche di questo prima si parlava nel rapporto tra teoria e pratica. Il bricolage è venuto fuori con Agamben, leggendo e parlando con lui. Lui stesso, in un saggio dedicato a Lévi-Strauss, mi sembra in *Infanzia e storia*, ha questo bel capitolo sul *bricoleur*. (7) In un senso molto semplice, di riuscire a sbriciolare, de-frammentare ma non disperdere, ri-attivare questo sbriciolamento, e quindi ricostruire, salvare le parti del bricolage. Questo è un atteggiamento importante dell'artista: non solo produrre, ma salvare quello che produci. Salvare non vuol dire andare dalle istituzioni e chiedere i fondi. Salvare vuol dire creare, fortificarsi dentro, stiamo parlando di elementi molto legati all'idea d'identità. Quindi sbriciolare per salvarsi, e quindi ricostruire una forma diversa, esattamente quello si diceva prima nel disattivare e re-imparare a camminare. Quindi come? Disattivare lo scheletro, come siamo fatti, la pavimentazione, ha avuto un'origine lo scheletro, nell'attimo che è stato creato l'elemento osseo, la calcificazione. Quindi ha quell'origine lì, proviene da lì, è dentro di me, è come funziona il corpo, non è solo un funzionamento ricavato dalle origini attuali, una forma di bipedismo, molto recente, e quindi anche il fatto di camminare a quattro zampe rievoca in noi un qualcosa di antico. Quindi riconsiderare come funziona il corpo, le articolazioni, le ciclicità dentro tutto quello che è la

segmentazione e quindi ricomporre e cercare delle forme di associazione diverse tra i vari segmenti. E quindi trovare un nuovo alfabeto... Sbriciolare significa anche questo, disattivare alcune strutture e comunque tenere conto che in ogni attimo il corpo può avere centinaia di movimenti all'unisono, che non controlla razionalmente. Io non so le falangette cosa fanno esattamente, però le articolazioni ne percepiscono un senso organico, non armonioso, però un senso che ha a che fare non solo col fatto che sento che mi sposto, ha a che fare con un qualcosa che lega tutte queste cose qui, ovvero un continuo percepire delle cadute a queste ossa, a queste gabbie toraciche.

LDT: Quindi l'organicità ha a che fare con queste cadute?

VS: Sì, le cadute, ma sicuramente anche con un praticare una metrica interna di cadute, una musicalità. Una metrica che è fondata principalmente su risonanze di echi. Risonanza che vuole dire trasmissione del corpo. Come da quel processo arrivo al piede è un lavoro duro, è molto facile lo fanno tutti, il problema è come creare un collegamento organico. Come il fantino, è un po' come quando si dice una persona è coordinata per indole, quando una persona per indole ha il senso della musicalità. Non è uno scherzo, per niente, mi è difficile procurarlo a persone che sono dissociate da questo punto di vista perché è un fatto di generazione. Per cui lo studio a volte ti introduce a un elemento critico, cioè dire che nella ricerca di quell'avvicinamento, scopri altro. Per te non può essere facile avvicinarti a quella cosa lì, e allora scopri altro, per cui questo è un punto fondamentale per me dell'arte. Attraverso lo sforzo dell'intensità, la durata, la perseveranza. Crearsi una muscolatura interna di pensiero che ti fa scoprire altro, altrimenti poi l'altro scopo è battere il record della felicità forse, della giocosità.

LDT: Ritrovo questo tuo stesso principio di metodo, mi pare quasi etico, nell'organizzazione complessiva del tuo spettacolo Tristi Tropici, non soltanto quindi nel lavoro sul corpo singolo del danzatore, ma a tutti i livelli dello spettacolo. Quindi l'idea che ci sia la ricerca di un collegamento tra segmenti pur molto staccati tra di loro, a livello ad esempio ritmico, pensiamo dei movimenti più segmentati molto presenti nel tuo spettacolo, e che però si alternano sui corpi di quegli stessi danzatori che poco prima li avevano effettuati, si alternano con movimenti più fluidi, continui, regolari, armonici in questo senso qua. Oppure a livello figurativo, ad esempio la sfumatezza dei contorni al di là della plastica e la nettezza dei contorni al di qua. Oppure questo dissidio di livelli animalità-umanità a livello concettuale, oppure la ricerca di forme geometriche astratte, che appaiono qualche volta sulla scena, di contro a forme molto concrete, terrestri. Ecco quindi si può dire che il tuo lavoro consiste anche a livello registico, più complessivo, in questa dialettica fra segmentazione, frammentazione, e ricerca di una sintesi di un'organicità?

VS: È un insegnamento che ci dà il corpo, se lavori a un certo livello. A un certo punto emerge questo senso di democrazia e di libertà del corpo, dove l'equilibrio è sostenuto più che dalla grande muscolatura, dai piccoli segmenti, dagli apparati apparentemente marginali. È lì che si

annida la libertà, quando queste parti marginali si evolvono dalla schiavitù, il corpo è rousseauiano. Ovviamente è vero quello che dici, dentro il lavoro c'è questo continuo dialogo non tra opposti, ma tra un pressare di forme diverse, come dare un dizionario ampio, non eclettico, perché poi tutto, anche i movimenti lenti, segmentati, veloci, o disarticolati hanno tutti quell'origine lì per quanto mi riguarda. Poi dipende dagli artisti, dai danzatori con i quali collaboro, dalle diversità.

LDT: Infatti anche da questo punto di vista, ci sono dei bambini, dei danzatori professionisti evidentemente di un altro livello, ma anche non vedenti. Infatti venendo alla presenza della narratrice non vedente, mi ha colpito non solo il fatto che fosse in scena una danzatrice non vedente, quanto l'attenzione che viene posta da parte dello spettatore a questo fatto, per il fatto che all'inizio dello spettacolo c'è l'annuncio su un bigliettino che è un segno molto forte e molto specifico, che non funziona soltanto, secondo me, ti chiedo conferma, da avvertimento, ma proprio da catalizzatore dell'attenzione a questa ri-funzionalizzazione del corpo, dell'organo. Cioè non è soltanto un "fate silenzio" come è scritto, ma un "guardate, che lì ne va di un altro livello di esistenza", no?

VS: Ecco perché parlavo di decodificazione, se la persona non sa che è cieca, ovviamente è un po' come se si abbassasse il livello di attenzione e di ascolto. Semplicemente perché il più delle volte, uno si aspetta dalla persona, dal danzatore, del momento subliminale, questa attesa nell'essere. E quindi è un po' come dire "guardate, questa persona che è in scena adesso è stata in una foresta da sola per 80 anni, anche se ha 85 anni". Sicuramente sollevare il bicchiere diventa un gesto straordinario, perché lui ci dice un qualcosa che nessun altro sa fare ormai. E quindi sta ricostruendo un linguaggio, dall'altra parte, dall'altra prospettiva, un po' come quello che dicevi dell'altro sguardo di Zeami. Infatti se ieri venivi a vedere le prove dello spettacolo che sto facendo per Scampia, c'è un ragazzo non vedente, Giuseppe Comuniello, che lui invece pratica danza con me da un po' di tempo, era ancora più evidente questo suo essere. Diciamo che lui si avvicina di più al danzatore, è incredibile, perché mentre Filippa è un po' più inesperta, quindi si nota che in certi momenti ha proprio bisogno di orientarsi in maniera chiara, Giuseppe è quasi autonomo, se non dici che è cieco, non te ne accorgi. E quindi siamo arrivati quasi a un livello che non lo si dirà più ormai. Perché quello che mi interessa nel lavorare con loro non è tanto mostrarne la diversità, quanto mostrare lo splendore di quanto questo ragazzo, Giuseppe, riesce ad attivare: il corpo nelle forme che si diceva prima. Lui senza vista, quindi senza un inquinamento visivo di un certo tipo, riesce a equilibrare il proprio corpo, ad andare in equilibrio, come riesce ad attivare lo sguardo, come riesce ad attivare gli occhi, è molto lucreziano, come riesce ad attivare la pupilla, che sta in equilibrio e ci serve per guardare, quindi ha tutto un modo suo per utilizzare questi organi. Quindi ci illumina anche rispetto a un equilibrio lucreziano di utilizzare il corpo...

LDT: ...a possibilità alternative che ha il corpo...

VS: ...sì sì, a possibilità inimmaginabili.

LDT: *Quanto invece alle figure geometriche, che sono presenti nel tuo spettacolo, ad esempio questo rombo, questi cerchi, il mio primo impulso interpretativo mi ha portato a pensare che si trattasse di un'evocazione simbolica di un senso e di un ordine da parte dell'uomo, rispetto all'universo della natura che invece è evocato dagli animali, dalle figure animali, ecc. In questo senso mi ha quasi ricordato il monolite di 2001: Odissea nello spazio*
. Che ne dici?

VS: Non saprei...la presenza degli oggetti, sì, viene da *Tristi Tropicci*, ma allo stesso tempo, volevo dare degli elementi più ampi come leggibilità, non potevo ovviamente citare una cosa e sperare che tutti avessero letto

Tristi Tropicci

. Quindi dare degli elementi come il rombo che volessero entrare nel discorso di frammentazione del corpo, e ergersi appunto come sostituzione di un qualcosa... praticamente vanno ad introdurre un elemento coreografico e geometrico della coreografia, e dei corpi frammentati, che sicuramente diventano superiori al corpo, o che ispira al corpo. Allo stesso tempo, però, il cerchio rappresenta quegli attributi di coloro che, se non sbaglio, portano sulla testa, in queste lunghe danze, delle fasce di legni. Il rombo rappresenta queste raffigurazioni di cadute dall'orlo (che si fanno con molti rombi), però anche loro si truccano, come dice Levi-Strauss "per loro è una rappresentazione delle istituzioni, istituzioni che non hanno". Dunque è molto vero quello che dici, che la distribuzione di una geometria è una distribuzione sociale, di una intuizione che ha l'uomo nei confronti di una propria regolamentazione.

LDT: *Quanto alla presenza di donne e soprattutto di coppie nello spettacolo, questa mi sembra una cifra che ritorna all'interno dello spettacolo e che è interrotta e alternata dalla presenza di un corpo corale invece, nei passaggi, diciamo, delle scene, tra le sequenze. Qual è il senso che hai voluto riporre in questo essere due sulla scena?*

VS: Mah, sull'essere due... dipende da quanto dicevo prima, sulla necessità di avere nel mondo un atteggiamento plurimo, due, e non individuale, e quindi arrivare alla numerica un po' più sottratta. E forse anche per l'elemento dialogico, dove cambia tutto tra il solitario, il solo e la coppia, c'è sicuramente un atteggiamento, un movimento, non solo legato al percorso della vita, ma anche collegato al pensiero, di condivisione con l'altro. Sul femminile, diciamo che l'occidente ha un po' perso l'opportunità di essere femmina. Però pensa a *Tristi Tropicci*, un testo così nostalgico, così malinconico, che parla di un abisso dell'umanità, parla della morte, delle civiltà e tutto oggi sembra che l'elemento femminile sia per me quello più creativo, che mi porta più a elaborare rispetto all'elemento maschile, no?

LDT: E in che cosa risiede questa sua potenzialità?

VS: Guarda, sicuramente, il non essersi adattato ma non aver coltivato nelle ere un qualcosa che è fra un destino e quello che è una pressione continua, come elevarsi, per le falangette, dalla schiavitù. Quindi aver maturato questo nell'indole, un qualcosa che non si è poi adagiato in atteggiamenti di potere. Quindi il discorso è molto delicato e non può essere ridotto solo a questo. Poi sai sicuramente... anche un mondo di soli uomini, se pensi un mondo alla sua fine, agli ultimi abitanti, questi non possono essere che donne.

LDT: Ora dopo questo attraversamento sullo spettacolo, vorrei tornare a questioni più generali, le ultime due. Una prendendo spunto dal dialogo che noi abbiamo avuto prendendo in considerazione alcuni segni dello spettacolo, il fatto che io avevo pensato delle cose, quindi la mia interpretazione si era mossa forse oltre quello che tu avresti voluto dire, e d'altra parte, la costruzione di un organico che evidentemente si struttura in relazione all'aspettativa di quello che il pubblico farà, ecc. Quindi, volevo chiederti se per te esiste una postura corretta dell'interpretazione di fronte a un fatto teatrale, un atteggiamento da seguire o piuttosto da non seguire, da indicare come corretto per l'interpretazione, visto che, ad esempio, i tuoi spettacoli sono anche molto evocativi, si compongono di segni, figure astratte, certamente non riconducibili a un senso univoco. Quindi da questo punto di vista, tu pensi che lo spettatore abbia il diritto di essere di fronte ai tuoi spettacoli completamente libero di interpretarli come vuole oppure credi che ci sia una forma di fedeltà verso l'interpretazione. E se c'è, come la indichi?

VS: Io cerco sempre di far sì che lo spettatore abbia la libertà di interpretare lo spettacolo come vuole, ovviamente cerco di dare una partitura il più possibile esatta a tutte le cose. Una partitura che evidentemente viene rafforzata nel momento in cui viene elaborato il lavoro, quindi l'idea di costruire lo stesso dall'inizio, non solo le luci e non solo la costruzione di movimenti ai quali associamo la luce o la scena, ma cercare di far nascere le cose contemporaneamente, all'unisono. Questa è già una cosa importante per me, un po' come costruire il corpo attraverso l'indicazione che mi dà la luce, attraverso di quello che mi dà lo spazio, e così via. Quindi costruire anche una sorta di partitura tattile, una tattilità sempre attenta all'origine di ogni cosa, ogni scena ha una luce che testimonia l'origine, ogni scena ha una conclusione, così come l'arco della vita. Quindi, molto spesso, lo spettacolo viene costruito seguendo tutti questi sbalzi, queste azioni, come piani-sequenza, a volte brevi, a volte lunghi, tutto questo ha una sorta di metrica, che dopo va allo spettatore, che molto spesso mi stupisce, guarda, questa cosa è molto intuitiva, straordinaria. A volte lo spettatore coglie delle cose che io non avevo mai pensato, è vero, mi rincuora che lo spettacolo è fuori di me, è fuori il mio controllo, è qualcosa che a me sfugge. C'è sempre qualcosa che appartiene ad un tutto.

LDT: *Senti, riguardo al progetto che tu segui qui a Napoli, il Progetto Oro di Scampia, volevo sottoporerti una considerazione che sto facendo da un po' di tempo, cioè il fatto che la produzione e la creazione di spettacoli, la ricerca teatrale e di linguaggi, va in una certa direzione che ti conduce in certi contesti geografico-culturali. Questa è la mia impressione, dal Sud ad esempio sono venuti fuori ultimamente, dei linguaggi molto carnali, legati alla terra, alle tradizioni, dove il corpo dell'attore è molto più centrale, e non se ne potrebbe fare a meno. Nella parte, invece, centro-nord dell'Italia, ritrovo questa ricerca sul figurativo, sul tendenzialmente astratto, e mi pare di poter legare il tuo spettacolo di ieri, forse la tua ricerca, a questo orientamento qui, correggimi se sbaglio. E quindi cosa vuol dire per te venire a Napoli, andare a Scampia, e lavorare sul gesto e, evidentemente, sul tuo modo di lavorare con questi ragazzi. Qual è lo scontro, il feedback che hai avuto dal territorio per il tuo lavoro?*

VS: E' vero, forse è un lavoro che richiama a questa visionarietà, legata alla timbricità dello spazio, ha molta attenzione al concetto spaziale, quasi come se ogni scena fosse un'installazione. Allo stesso tempo, parallelamente, c'è anche un lavoro che noi facciamo molto carnale, molto fisico... non in *Tristi Tropici* dove non affiora, sono d'accordo, è vero. Quindi è anche la specificità che ho fatto nascere forse con l'arte del gesto, che si rivolge quasi esclusivamente al corpo... forse perché sento quel che dici, che abbiamo questa possibilità che abbiamo di legarci a dei contesti, a dei territori. Però senza copiarne le estremizzazioni. Come quando dico vado in India e non cerco qualcosa di contemporaneo, dico India perché è visto ancora come qualcosa di esotico agli occhi dell'Italia, che a sua volta viene vista come la pizza, il sole. Bisogna stare attenti a questi atteggiamenti folkloristici-riduttivi. Forse però quello che dici mi rincuora, ci sono dei confini astratti, dove si riesce ancora un'identità, in dia-letto, come al sud dove si riesce a maturare ancora l'elemento della gestualità, dell'invasamento, che in origine poteva essere legato alla forma ditirambica del corpo. Però molto spesso dipende dagli atteggiamenti sociali, economici, e quindi a Scampia, come in tanti altri posti in cui ho lavorato, il fine è sempre quello, l'obiettivo è di condividere spazi apparentemente astratti della danza. È un po' come voler far fare un gesto a una persona, che subito dopo mi chiede "che vuol dire?", la domanda è sempre quella, a cosa serve?, qual è il frutto di quest'oggetto? Il frutto è sempre quello che deve essere praticato per essere compreso. Quindi con loro il gioco è sempre questo, semplice, è stato quello di convincerli a determinate sensazioni, per un godimento, che porta meraviglia. Riuscire subito a coglierli nel loro desiderio, e molto spesso la memoria, il fatto che loro si reputano disadatti nel loro ambiente, ci viene in aiuto, basta riportarli a quell'elemento ritmico o metrico per riportarli a quella forma elementare. Non perché siano persone inesperte, sì, lo sono, ma non sono sicuramente stupidi o ingenui. Quindi hanno la possibilità di capire che attraverso questi elementi primari, e apparentemente elementari, stiamo ricercando altro. Condividere lo spazio di Scampia, creare dei cordoni, tipici dalle persone che spesso sono legate, si trasmettono dei gesti tattili, e quindi capire che un mio gesto può procurare più in là a dieci persone, una risonanza. Quindi è un fatto di comprendere quello che sto facendo, ma allo stesso tempo tener d'occhio quello che è il contesto spaziale. Quindi, il lavoro che è stato fatto a Scampia, è molto legato a questo aspetto, a questa ambiguità, all'idea di possessione e all'idea di essere fuori da sé. Lì emerge molto, tant'è vero che essi molte volte hanno la sensazione di essere trattenuti, di essere posseduti, ad occhi

chiusi, che non vuol dire essere in estasi, ma un ricercare una consapevolezza, una concentrazione. Il fatto che uno si procura un atteggiamento per arrivare a comprendere qualcosa, una coreografia, che vuol dire imparare 20 minuti di movimenti, attraverso il proprio corpo, è importante. Lo potevo fare solo lì.

LDT: Concluderei con una domanda a bruciapelo, sull'etica del corpo, visto che il tuo scopo è quello di far ballare sempre più persone. Qual è l'etica del corpo secondo te?

VS: Domanda interessante...Bisognerebbe avere la capacità di individuarla sempre in ogni istante....Non saprei...un corpo sempre giocoso e festoso è quello che si fa sempre politico. Un po' come se il politico attraverso la danza riuscisse a ergersi, soprattutto a quello che è l'individualismo, all'insegnamento. Noi siamo uno, ma il corpo è in continuo spostamento, dobbiamo ascoltarlo per ricavarne le leggi dell'istituzione.

- (1) Intervista svolta a Napoli nel Novembre 2010, durante le repliche al Teatro Mercadante di *Tristi Tropici*
- (2) Questo convegno fu organizzato al Teatro Mercadante di Napoli dall'allora direttore artistico Andrea De Rosa proprio in occasione delle repliche napoletane di *Tristi tropici*
- (3) Cfr. AA. VV., *Tristi tropici*, Maschietto, Firenze 2010
- (4) Cfr. Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- (5) Cfr. Giorgio Agamben, *Lucrezio, appunti per una drammaturgia* in Virgilio Sieni, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2008
- (6) Sieni si riferiva al progetto *L'oro di Scampia, La dignità del gesto, dal De rerum Natura di Tito Lucrezio Caro*, da lui condotto appunto nel difficile quartiere della periferia napoletana nel Novembre 2010 e inserito come tappa nel più ampio progetto *Oro, L'arte del gesto nel Mediterraneo* (2010-2013)
- (7) Cfr. Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001