

ErosAntEros

Ravenna, 18 novembre 2011

Cari tutti,

non potremo essere presenti a Castiglioncello domenica, perché in prova proprio in questi giorni, ma vogliamo intervenire comunque, almeno a distanza, inviando questa nostra breve relazione.

Prima di scrivere di noi, vogliamo ringraziare i promotori di questa iniziativa e tutti coloro che vi prenderanno parte. Siamo convinti, infatti, che, oggi più che mai, sia necessario creare confronti e aperture di questo tipo, per far sì che le ricerche e l'arte non vengano dimenticate, o più semplicemente, messe da parte.

Partiamo con le presentazioni.

Siamo ErosAntEros, Davide Sacco e Agata Tomsic, di Ravenna.

I nostri inizi risalgono all'estate 2009, quando Davide, dopo aver collaborato in diversi modi con Teatro delle Albe e Fanny & Alexander, decide di iniziare un percorso artistico indipendente e crea il primo embrione di *asprakounelia (Treno Fantasma)*, che debutterà soltanto nel maggio seguente. L'incontro con Agata, formatasi tra studi universitari di teatro ed esperienze laboratoriali, avviene in una città di cartone, grazie a un laboratorio di Motus a Ravenna, a gennaio 2010. Dopo il debutto del primo lavoro, ErosAntEros inizierà ad assorbire tutte le nostre attività, coinvolgendoci sempre più, entrambi, integralmente.

In questi giorni, come dicevamo, stiamo lavorando a Ravenna presso lo spazio Ardis Hall di Fanny & Alexander, per completare uno degli ultimi periodi di prove previsti in vista del debutto di *Nympha, mane!*, il prossimo gennaio, a Bologna. Si tratta della nostra terza creazione, a cui stiamo lavorando ormai da più di un anno, e nasce come forma spettacolare di un progetto più ampio di ricerca sulla figura della ninfa, in relazione all'uomo e al suo rapporto con le immagini. È un percorso che coinvolge all'interno del proprio raggio di espressione anche altre forme, spettacolari e non. Oltre alle declinazioni di carattere performativo, il progetto prevede di fissare in uno scritto teorico le questioni affrontate e di accompagnare le rappresentazioni pubbliche dello spettacolo con degli incontri / *contagi mnestici* che desiderano coinvolgere intellettuali e artisti all'interno di un tracciato più ampio di contaminazioni sul tema della ninfa. L'idea nasce dalla necessità di esprimere in forme diverse le vie che abbiamo percorso durante quest'anno di lavoro, coniugata dal desiderio di aprire il nostro immaginario ninfale al pubblico, sottoponendolo alle contaminazioni di figure che sentiamo vicine alle nostre ricerche.

Essendo la nostra unione molto giovane, sia le pratiche che le poetiche stanno iniziando da poco a delinearsi in maniera netta nelle nostre coscienze. Pur subendo il nostro lavoro continue metamorfosi, in quest'ultimo anno si sono concretamente rese visibili alcune questioni guida, che segnano le nostre creazioni sin da *Treno Fantasma*, manifestando tra di loro non pochi elementi di continuità.

È da un po' di tempo che desideriamo fare il punto sulle nostre ricerche, mettendo per iscritto, una riflessione incentrata sulle nostre pratiche compositive, che riesca a raccontare anche pubblicamente il nostro operare. Una riflessione non in forma di spiegazioni dei singoli lavori e neppure di approfondimenti delle tematiche che in essi abbiamo affrontato, ma che sia, invece, una presentazione vera e propria del nostro "fare" quotidiano. Questa relazione rappresenta per noi un ottimo stimolo per una prima stesura di tali considerazioni.

Proviamo, quindi, a focalizzarci, di seguito, sui punti chiave che caratterizzano i nostri modi di creare e che, di volta in volta, si riversano nei nostri lavori. Ci sembra, allora, opportuno iniziare proprio dai processi compositivi che ne accompagnano le trasformazioni.

Una delle peculiarità più importanti del nostro creare è, per noi, la composizione indiscriminata dei diversi linguaggi scenici che decidiamo di utilizzare in una nostra opera. Questa modalità compositiva si fonda sulla volontà di non sottomettere mai alcuno essi, coniugandoli plurilinguisticamente tra di loro, in quanto tutti portatori di un senso proprio. Grazie all'intreccio che ne nasce sulla scena, i diversi linguaggi si completano l'un l'altro nell'atto comunicativo. Musica, luci, scene, video, testi, azioni, tutti, rispondono, così, alle richieste di senso, non nascendo, né diventando, mai autonomi rispetto agli altri, ma creando una sorta di organismo unico. Ogni espressione di questo essere è sempre misurata e ragionata nel minimo dettaglio, a volte scegliendo unità di misura che i sensi umani neppure riescono a percepire chiaramente (ma che di certo agiscono nell'inconscio). Tutti gli elementi in scena acquistano, in questo modo, un'importanza estrema e siamo soliti ripetere che nel nostro lavoro non si sposta una virgola senza un motivo ben preciso. Ogni dettaglio diventa fondamentale. Ma l'abbondanza di segni non ne facilita per forza la lettura, anzi, lo stratificarsi dei livelli di senso, desidera destabilizzare lo spettatore, per avvicinarlo percettivamente a mondi lontani dal reale.

Si tratta di processi e scelte semantiche che si impongono sin dal nostro primo lavoro.

Treno Fantasma struttura la propria drammaturgia partendo da un testo drammatico preesistente, con la volontà di stravolgerne la rappresentazione scenica. Esiste quindi una storia, che viene però decostruita e ricombinata, per romperne la linearità. Sia dal punto di vista della parola che delle immagini abbiamo lavorato evitando qualsiasi tipo di casualità perseguendo un rigore estremo, per il quale ogni segno che decidiamo di esporre agli occhi e alle orecchie del pubblico porta un significato preciso. Tutto ciò che può sembrare confuso è soltanto volontariamente ambiguo.

Il nostro ultimo spettacolo sulla figura della ninfa, invece, nasce e si basa interamente su di una drammaturgia originale, che combina, mediante la propria espressione, tutti i linguaggi scenici utilizzati, testo compreso, rendendoli paritariamente portatori di senso. Esiste un testo originale che trae ispirazione da scritti di diversa natura e provenienza, combinando fonti letterarie di diverso tipo, da versi antichi fino a studi di cromoterapia, e che si esprime declinandosi in diverse forme da ascoltare o da leggere.

Il desiderio di rompere il racconto lineare, a cui accennavamo già riguardo a *Treno Fantasma*, è per noi, un altro fattore centrale, che cresce e diventa ancor più percettibile nei lavori a seguire. Soprattutto in *Nympha* si perseguono diverse strategie per scardinare il tempo e lo spazio del racconto, tese a mettere in discussione l'idea di narrazione tradizionale. Partendo da un'intuizione legata all'idea di frammento, che poggia le proprie radici nel concetto di storia warburghiana, il racconto scenico si sviluppa mediante ripetizioni, sospensioni, variazioni di tempo e azioni che creano la non-struttura su cui si fonda la narrazione stessa. Questa è segnata da continui intervalli e sospensioni, frammenti di dialoghi senza luogo né tempo, interferenze di immagini video di ambigua provenienza, ricordi reali o immaginati, allucinazioni o soltanto semplici sogni perversi.

Si rispecchia in questo tema del ricordo e della memoria anche l'idea del doppio e della sua percezione, della realtà e dell'illusione, che pervade tutta l'opera e attraverso la quale è possibile mettere in discussione tutto ciò che viene rappresentato. Ma non si tratta di una peculiarità relativa al progetto sulla figura della ninfa, bensì, di un'estetica del sogno e dell'incubo che si fa vedere e sentire in tutte le nostre opere e che quasi ci ossessiona. Le atmosfere oniriche avvolgono da sempre le immagini che con fatica lasciamo affiorare dal fumo o dal buio persistente, non lasciando che gli esseri che appaiono in scena si imprimano chiaramente sulla retina dello spettatore. Le figure umane in *Nympha, mane!* vengono messe in discussione, attraverso la reiterazione delle loro azioni, mentre la loro realtà fisica viene costantemente negata da filtri che non ne premettono mai una visione completa.

Ed è questa visione negata, ad essere uno degli altri perni attorno cui ruota ripetutamente il nostro creare. Il desiderio di sottrarre alla visione l'immagine umana, perché troppo "vera", "volgare", si fa sentire forte in noi e ci guida ad approdare a diverse derive. In *Treno Fantasma* la visione viene mediata da un dispositivo che non permette mai una percezione statica e intera di ciò che viene presentato agli occhi del pubblico, oltre a costringere gli spettatori ad orientarsi in un ambiente buio

per un periodo prolungato, dove soltanto per brevi istanti è possibile cogliere significanti spiragli di luce. In *TraScendere* neppure il ravvicinato rapporto tra performer e spettatori facilita l'impressione dei corpi sulla retina, che viene offuscata da una fitta coltre di fumo all'interno della quale due figure umane lattee e stilizzate controllano, attraverso i loro movimenti, suoni, luci e colori.

Esiste poi in *Nympha* una riflessione più profonda sull'immagine in rapporto all'uomo e al suo desiderio di rispecchiarsi in essa. Si delinea così un magma di declinazioni in diverse forme dell'immagine desiderata, oggetto, figura umana o fantasma, in cui l'uomo può proiettare l'immagine di se stesso. Questa ricerca del tutto umana viene trasposta, all'interno del lavoro, sullo sguardo esterno, creando una figura femminile che non solo l'uomo in scena, ma anche lo spettatore desidera ardentemente possedere. Si tratta in questo caso della ricerca di un'immagine femminile dalle origini antiche, che può portare l'uomo, nel tentativo di fermarla, a perdere il rapporto con la realtà. Ed è così che fulminee visioni s'impossessano della scena e appaiono, da dietro un'imponente parallelepipedo di specchi, per stregare lo spettatore.

L'importanza di una solida base teorica su cui ergere le proprie ricerche è un altro elemento sempre presente nei nostri pensieri, che non ci stanchiamo mai di ricordare. Crediamo che sia importante sottolineare questo aspetto, non semplicemente per salvaguardare gli esiti performativi da facili giudizi sbrigativi (spesso dettati più da mancanza di "disponibilità all'ascolto" piuttosto che da sana ignoranza), ma piuttosto perché siamo convinti che sia necessario, oggi più che mai, divulgare e stimolare il desiderio di conoscenza e informazioni, per non perdersi in pericolosi offuscamenti.

E proprio perché riteniamo la ricerca e lo studio vie privilegiate attraverso le quali raggiungere alte forme di conoscenza, ci ritroviamo a rifiutare quella che viene oggi praticata come politica degli "studi", ritrovando nell'interpretazione in uso nel teatro contemporaneo di questo termine non poche divergenze con i nostri modi di pensare. Questa richiesta di opere mai chiuse, esercizi o frammenti di creazioni attraverso le quali gli artisti sono costretti a "vendersi", non consegnandosi completamente al pubblico, proprio non ci piace. Ci è già capitato di rifiutare la possibilità di presentare quello che abitualmente viene chiamato "studio" all'interno di un festival o una rassegna. E una volta in particolare, proprio relativa al nostro ultimo lavoro sulla figura della ninfa, prima di rispondere con un "no" a priori, ci siamo interrogati su ciò che la parola "studio" potesse significare per noi e, ricordando le parole di Leo de Beradinis (riguardo allo studio come apice massimo di una ricerca, come si può intendere in campo musicale), abbiamo capito che per noi altro non era che una ricerca approfondita su di un particolare aspetto attorno al quale già stavamo lavorando e che faceva parte dello spettacolo. Abbiamo deciso così di sviluppare la ricerca di quel momento in una forma nuova, completamente autonoma da quella di partenza e così è nato, in maniera quasi spontanea e comunque non progettata prima, *TraScendere - concerto sintetico per figure espressive*, un piccolo concerto-performance di cui ora siamo molto soddisfatti e che nulla ha a che vedere con un cartello con sopra scritta la parola "scusa" (studio). Questo lavoro sviluppa la questione, presente in *Nympha* sin dal primo progetto, del controllo dell'apparato audio e luci, attraverso delle protesi tecnologiche applicate al corpo del performer, permettendoci di portarla al massimo grado di comprensione da parte del pubblico, esponendo la regia su di un piccolo "altare" per tutta la durata della performance.

Questa sorta di "regia fantasma", senza alcun tecnico-datore in regia, con un computer come unico delegato a controllare tutto, è un'altra peculiarità capillare in tutti i nostri lavori fin'ora. E mentre in *Treno Fantasma* c'è una partitura fissa di suoni e luci che dobbiamo seguire alla perfezione, in *TraScendere* è il corpo del performer a controllare in diretta l'andamento dello spettacolo, attraverso il computer. *Nympha, mane!* è costruita, invece, combinando entrambe le modalità, più o meno predominanti in momenti distinti. Il fine è di costruire un sistema manovrabile direttamente dai performer in scena che consenta loro di gestire in tempo reale tutti i linguaggi utilizzati.

Queste tecnologie influiscono fortemente sulle nostre modalità compositive. Ci permettono di avere costantemente sott'occhio la partitura dei nostri spettacoli, trascritta in un linguaggio che riesce a

incorporare quasi tutti gli elementi che animano l'opera. Ci troviamo così a comporre spesso in maniera quasi musicale, costruendo uno spartito che può essere più o meno affidato ad una divisione in battute precise, oppure lasciato libero al controllo dei gesti che i performer eseguono. Tali procedimenti influenzano i nostri tempi di creazione, portandoci a lavorare a lungo a tavolino, guardando dalla regia gli sviluppi in scena, immaginando soltanto quelle che saranno le nostre presenze. Essendo gli ultimi ad entrare, ci ritroviamo penalizzati quando un occhio estraneo si dimostra curioso di assistere alle nostre prove. Spesso non abbiamo molto da mostrare, oltre a noi due seduti in regia che azioniamo da lontano una scena che attraverso suoni, luci, video e voci pare animarsi da sola. Arriva, però, poi il momento in cui il nostro lavoro si concentra completamente sui nostri corpi, e il nostro stare in scena viene guidato dagli stessi principi validi per tutti i linguaggi utilizzati. Posizioni e gesti vengono calibrati in modo da essere portatori di significati precisi, più o meno univoci, sempre perseguendo quel rapporto ambiguo tra realtà e illusione, su cui si fonda la nostra poetica.

Oltre alla ricerca di filtri legati alla percezione visiva, ne esiste anche una, meno poetica, ma non meno necessaria, riguardo ai materiali da utilizzare, dovuta alle non-economie in cui operiamo, ma non solo. Dopo l'esperienza, abbastanza traumatica, di un primo spettacolo limitato soltanto a 22 spettatori per replica, con lunghi tempi di montaggio e smontaggio, nonché piuttosto complicato da gestire soltanto in due unici ErosAntEros, abbiamo architettato una nuova opera con il desiderio di proporla al pubblico in condizioni del tutto opposte. Questo è di fatto il terzo, e sicuramente l'ultimo, spettacolo autoprodotta dalla compagnia, ma che non potrà certamente continuare a permettersi follie del genere in futuro. Nonostante abbiamo iniziato questa lettera con l'idea di non parlarne, ci sembra ora impossibile non farlo. Siamo convinti che le contingenze economiche non si possano, e non si debbano, completamente ignorare. E se questa situazione si fa sentire per gli artisti che hanno alle loro spalle diversi anni di teatro, per quanto anche quello precario e al limite della sopravvivenza, per le compagnie giovani, che ancora devono trovare uno spazio entro il quale inserirsi e farsi sentire, questa strategia economica e politica risulta vittoriosamente mortale.

Vogliamo sottolineare, quindi, la necessità e l'urgenza di iniziative come questa, che diano la possibilità agli artisti di esprimere pubblicamente il proprio operare, soprattutto in vista di poter un giorno far sì che il titolo di appuntamenti come questo possa cambiare: che quest'arte non risulti più necessariamente clandestina. Desideriamo che la nostra arte esista chiaramente come un'alternativa reale e quotidiana di resistenza contro l'imperialismo mediatico che ci soffoca, che il teatro contemporaneo sia presente in maniera attiva all'interno della società che lo ospita, per far sì che sia la società stessa a sentire ancora il bisogno di ospitarlo. È per questo che siamo convinti che sia giusto e necessario instaurare un dialogo che non sia semplicemente legato ai nostri tristi bilanci, ma che comunichi pubblicamente anche le modalità con cui creiamo e le idee che accompagnano quotidianamente il nostro cammino.

Chiudiamo con una proposta concreta e immediata: creare un archivio pubblico, un sito internet, che contenga tutte le testimonianze arrivate grazie a questo incontro e quelle che vorranno, spontaneamente, unirvisi successivamente. È già in cantiere?

Grazie di aver letto la nostra testimonianza e buon dibattito.

Agata e Davide – ErosAntEros