



OPERA

Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica
Castiglioncello 20 novembre 2011

William Shakespeare
Francisco De Goya
Diego Velasquez
Federico Fellini
Antonin Artaud
Andrei Tarkovskij
Francis Bacon
Alberto Giacometti
Azionisti Viennesi
Tadeutz Kantor
Carmelo Bene

Sono alcuni punti di una mappa che non possiamo ignorare e che ci ha insegnato quello che facciamo e pratichiamo.

Il gruppo di ricerca artistica OPERA si è posto come primo problema nell'approccio al teatro, quello del supporto. Del luogo già esistente in senso fisico. Luogo che ha per noi la qualità altissima di permettere la condivisione istantanea di un atto complesso passando attraverso il corpo.

La domanda che ci ha fatto incontrare, che rimane per noi ferita aperta e non solo quesito del pensiero, si è modificata in questi anni di lavoro insieme nella sua forma e nella sua espansione, non nella sua essenza.

La domanda che ci poniamo e che proviamo in questa sede, con parole, a sintetizzare, riguarda il senso profondo della creazione artistica. C'è un problema aperto sulle possibilità di scelta rispetto alla creazione, sulla difficoltà immensa che nasce nel momento in cui si decide di rendere fruibile, visibile e condivisibile una materia interna, fragile e molle.

Per dar vita reale a tale problema ci siamo serviti di figure. La figura non è per noi il personaggio, non ha una storia e non ha una psicologia.

La figura si nutre dell'attimo, della carne e del sangue dell'attore, del rapporto col costume e col trucco, dell'atmosfera e dell'energia del luogo. La figura, come in pittura, nasce dalla superficie dell'immagine e respirando la contraddice e le dà vita.

Il contatto che la figura tiene con lo spettatore è di tipo emotivo.

L'attore lavora sulla commozione, dall'etimo: com-mòtus crollo, scossa violenta al cervello e ai visceri; lo stato dell'animo perturbato.

Le figure che abbiamo utilizzato appartengono al teatro tradizionale o al mondo della rappresentazione nell'immaginario occidentale. Alcune sono figure estratte dalla pittura, altre sono archetipiche, oppure sono nate dall'invenzione, non classificabili in immaginari definiti.

La scenografia, il costume, la luce, il suono, il corpo: non sono elementi decorativi o arbitrari, ma sono generatori di domande utili alla drammaturgia. Su questa trama si inserisce l'ordito del pensiero, del sentimento, della relazione e del tempo.

Non ci siamo mai preoccupati di rappresentare un oggetto. Non è nostro interesse illustrare un punto di vista o un'elaborazione di qualcosa.

Ci interessa l'aspetto riCreativo del teatro e dell'arte. La possibilità costante di rimettere in gioco elementi esistenti. Di cambiare radicalmente la proposta del mondo utilizzando il mondo. Anche solo per un'ora di spettacolo.

Pensiamo che lo sguardo possa realmente aprire dei varchi nel reale e crediamo nei fantasmi.

Il teatro che pratichiamo è luogo di fantasmi, evocati e fatti risuonare grazie ai corpi degli attori, degli strumenti tecnici e dell'occhio *dello spettatore*.

Nei nostri spettacoli c'è stata una linea costruita per attraversare la storia del teatro e farci aiutare dalle figure antiche e potentissime.

La maschera appartiene a molte forme tradizionali di teatro e rituali.

Il nostro utilizzo della maschera, dell'artificio meta-teatrale, della pittura reale in scena e della marionetta ci ha permesso di lavorare sull'energia del doppio. Sulla forza di un corpo morto, di un volto morto, di una figura morta, animata e illuminata da un organismo vivo. Da un corpo che respira e fa respirare anche le immagini e gli oggetti. Come per Amleto, il gioco teatrale è un mezzo, una lente per mettere a fuoco sistemi e fenomeni del mondo. Non per spiegarli, ma per cercare una melodia intonata al presente. All'attimo del respiro comune.

Stiamo procedendo a ritroso cercando di entrare sempre più in profondità.

Questo vuol dire porsi continuamente il problema dell'origine. Anche solo la parola teatro: theáomai (io ti guardo e nel farlo guardo me) è materia viva assolutamente attuale.

Il sogno per la tradizione tibetana è un allenamento alla morte.

Usiamo un sistema compositivo che si nutre dei fenomeni tipici del sogno. Non per aggirare la logica, piuttosto per creare un linguaggio che partendo dalle immagini e usando le immagini come porte, tenga conto di un senso complesso e tridimensionale rispetto alla narrazione lineare. Per questo motivo la parola non ha un valore illustrativo o dichiarativo. Non è neanche esclusa a priori. La parola è un elemento importante al pari degli altri, presenti nel mondo conscio e inconscio e si fonda sull'azione.

La morte, la convivenza con l'idea della morte è una spinta centrale al nostro fare arte. La rappresentazione per noi è un'esigenza che nasce dalla confusione costante rispetto al ruolo della fine.

C'è una compresenza tra vita e morte all'interno del lavoro. Questo genera un movimento continuo e utile al fare.

Dal nostro debutto ad ora è in corso un lavoro di separazione e di specifica dei ruoli e delle peculiarità di ogni artista, performer o studioso che ha attraversato e vive nel nostro lavoro.

Il lavoro di ricerca sul movimento del corpo - che riguarda il corpo dell'attore-performer e la relazione (coreografica) dei corpi sulla scena - nei primi lavori, ha preso i suoi dati dalla pittura: il movimento del corpo era concepito in modo elementare e iconico prediligendo la forma in relazione all'immagine da cui prendeva riferimento.

Nel tempo questa ricerca si è sviluppata dirigendosi verso un lavoro tecnico-scientifico sulle disponibilità del corpo umano di ricercare consistenze corporee differenti e di ispirare la creazione stessa delle figure.

Stare. Svuotare per stare.

Uscire dalla coincidenza con sé stessi, superarla.

Ogni movimento è una ricerca sullo stesso nella sua esistenza più pulita, più esatta, più vuota e abitabile da presenze.

Usiamo il respiro come conduttore di ogni movimento, gesto, segnale che accade sulla scena.

Proviamo a pulire il respiro, le ossa e i muscoli dalle incrostazioni di uno stare quotidiano o da stili e abitudini personali che a volte risultano, per la creazione, sterili.

Ci interessa la relazione di respiro con gli oggetti, con il costume, con il trucco e con le altre presenze in scena.

I due elementi materia e moto, separabili solo in astrazione, partecipano alla costruzione della figura - che si stratifica in complessità con l'accumulo di dati- e alla relazione di ogni figura con lo spazio, con le altre figure e con il ritmo.

Quello che ci interessa è l'aspetto oggettivo e letterale del movimento che comunica solo se stesso.

Nel viaggio a trovare le nostre profondità, la drammaturgia è diventata uno scandaglio sulla memoria e sulle regole della composizione.

Abbiamo aperto tutti i testi scritti e le immagini usate nella ricerca, e usato la drammaturgia come una lente per ricomporci. Non per celebrare niente e nessuno. Per nominare con chiarezza gli elementi costitutivi di testi e immagini stampate o dipinte, video, corpi e movimenti, costumi, scenografia, suoni. I testi sono diventati formule scritte da imparare con cura, e le immagini tracce di esperienze leggibili. Abbiamo cercato di scegliere in tutta la materia rimessa a fuoco cosa ci influenza e guida, e di tagliare con più precisione elementi da quanto emerso e intuito. Scegliere poi come reinventarli e disporli, trovando le regole intime del montaggio in base alla materia stessa (a crearne collisioni e conseguenze), al nostro sentire e alla proposta destinata al pubblico.

Condividere percorsi con lo spettatore è diventato un fuoco di attenzione primario: allenarsi alla relazione a due del teatro (artista e spettatore), prepararsi a stare nella relazione a tre dell'immagine fissa pittorica (che esce dalle mani dell'artista e incontra come mezzo e come diaframma lo spettatore), o sedimentata nella costruzione di un'installazione o nel fluire del video.

Con gli strumenti della drammaturgia, abbiamo iniziato a tracciare mappe che ridistendano il lavoro interno del gruppo: identificando ogni azione di lavoro, ogni competenza e ruolo, distinguendo e riconoscendo le connessioni e l'organicità di ogni piano della ricerca e apporto. Fino a iniziare una possibile cartografia del lavoro, con documenti interni al gruppo, e aperta poi allo spettatore/lettore in una forma libro.