



“7 - 17”

**RELAZIONE SUI DIECI ANNI DI SCAMBI CULTURALI DI FERAI TEATRO
LO SPETTRO DEL BARATTO TEATRALE IN SARDEGNA**

Scritto da Ga' per Ferai Teatro



DEDICA E MEMENTO

“...bisogna parlare agli attori in modo energetico, tra dieci anni quando sarai il regista dei baratti teatrali l'unica cosa che conta saranno i compagni e le parole che scegli”

- Pierfranco Zappareddu

Questa frase mi fu detta da un grande maestro del teatro contemporaneo, Pierfranco Zappareddu, che conosceva il mio interesse a studiare e replicare in una qualche forma le esperienze di baratto teatrale di Peter Brook e dell’Odin Teatret, ma questa frase non mi ha mai reso orgoglioso, quando lui me la disse era mia intenzione fare un solo evento di Baratto Teatrale, non replicarlo anche in altri anni e con diversi spettacoli. Zappareddu poi era solito incoraggiare con frasi grandiose tutti i suoi collaboratori, soprattutto gli interpreti dei suoi spettacoli. Mi ricordo di questa insieme ad altre sue frasi, perché contiene qualcosa di vero e importantissimo. Sono importanti le parole che si scelgono, ancora di più lo sono quelle che non si scelgono, i silenzi in cui lasci all’attore la riservatezza della sua crescita, della sua difficoltà, segui le sue prove e cerchi di farti guidare all’interno del suo mondo nuovo.

Questa tesi-non-tesi è dedicata a Pierfranco Zappareddu che portando in Sardegna l’Odin Teatret ha reso possibile la nascita del Baratto Teatrale.

ad Andrea Ibba Monni

senza il quale il Baratto Teatrale di Ferai non sarebbe esistito.

Senza il quale molte belle cose del mio percorso teatrale non sarebbero esistite.

Ai miei attori e attrici.

*Perché se cadete indietro sarò alle vostre spalle,
se cadete in avanti sarò sempre un passo avanti a voi
per prendervi al volo.*

Ga’

“C’era il bisogno?”

Quando io e Andrea fondammo la compagnia e lo dicemmo alle persone e ai teatranti che ci chiedevano come andasse la nostra vita, come stessero i nostri gatti... rispondevamo sinceramente, roba del tipo “Sai facciamo teatro da un po’, ormai lavoriamo a tempo pieno come attori per diverse compagnie, però abbiamo dei progetti nostri, così siamo andati dal notaio e abbiamo messo su la nostra compagnia, l’abbiamo chiamata Ferai”

La risposta di un teatrante e drammaturgo abbastanza noto e che qui chiameremo Pino Stronzis, fu: “ma ce n’era bisogno?” pronunciato con tono sprezzante; poi aggiunse e fece intendere che eravamo molto giovani e che avere concorrenza da persone così giovani non avrebbe fatto piacere a nessuno. Concorrenza. E noi che volevamo collaborare, imparare da tutti e dare a tutti qualcosa in cambio!



Giulia Maoddi e Sabrina Bissiri in Air Can Hurt You

Da quel giorno ogni volta che faccio qualcosa mi pongo la stessa domanda, mi chiedo se io ho bisogno, se il pubblico, se le persone hanno bisogno di quello che faccio. È il caso anche di questa tesi-non-tesi. Non penso che il pubblico che segue Ferai ne abbia bisogno. Gli spettacoli vanno visti, non raccontati, però ne ho bisogno io, ne ho bisogno per parlare ai miei

attori e per far conoscere una parte del lavoro della mia compagnia che solitamente sta in ombra, non emerge (e sta in ombra per motivi validissimi e utilissimi).

È il 2017, è il decennale della compagnia che dirigo con Andrea Ibba Monni. Faremo uno spettacolo intitolato “7” che ricaverà parte del suo materiale dai sei spettacoli di Baratto Teatrale precedenti. Non sarà una celebrazione, ma un promemoria per i prossimi dieci anni di progetti. Potrei parlare con ogni interprete uno ad uno per dargli una vaga idea di quale sia stata la didattica in quegli spettacoli, oppure posso scrivere questo articolo e chi vorrà leggerlo, potrà farlo e scegliere cosa prenderne e da cosa invece prendere le distanze.

Ah, il teatrante di cui parlavo, Pino Stronzis, dopo due anni dalla fondazione chiese a Ferai di co-produrre uno spettacolo in cui era coinvolta la compagnia di cui faceva parte. Ecco, servivamo a questo: a tappare un buco importante.

È successo con Pino e con molti altri. Il tempo passa, per convenienza o per buonsenso, ci si ricrede. Quindi lasciate perdere chiunque vi dirà che siete troppo giovani per qualcosa. Fate esperienza, fatela come ritenete più onesto, studiate e coltivate il sogno, chiunque abbia l'impellenza di creare può definirsi artista, non significa però che tutti siano buoni artisti.



“Il Pagliaccio” di El Hombre mas cercano a Dios, Andrea Ibba Monni

foto Alessandra Ennas

Iniziamo il nostro viaggio sfatando alcuni miti

Cosa NON è il Baratto di Ferai Teatro

Non è una “Residenza Teatrale”, formula che per come è utilizzata attualmente implica che una Compagnia con uno spazio ne ospiti un'altra per un breve periodo, talvolta dietro compenso. Il Baratto di Ferai avviene nei luoghi pubblici, generalmente non negli edifici teatrali, non nelle sale di laboratorio.

No, Ferai non è uno di quei gruppi che mira a diventare la succursale dell'Odin Teatret. Pur nascendo da una curiosità sugli studi dei Baratti di Eugenio Barba e di Peter Brook, Ferai agisce in un tempo che non è quello degli anni '70-'80. Ricerche, messaggi ed esigenze partono da presupposti diversi. Anche la tecnologia audio-visiva, la macchinistica teatrale e le tecniche di recitazione e di improvvisazione si sono evolute da allora, si sono arricchite grazie ai tasselli donati nel tempo da tanti grandi maestri e da tante avanguardie che il grande pubblico non conosce abbastanza.

Non è una svendita del proprio mestiere o un'opera di beneficenza, sì: è gratuito, è uno scambio culturale che non implica denaro, ma non significa che sia privo di compenso, questo compenso però è immateriale. Ci dedichiamo durante tutto l'anno agli spettacoli di Produzione che sono il sostentamento economico delle nostre attività. Il Baratto Teatrale non è l'attività unica ed esclusiva di Ferai.

Non è la colonizzazione dell'altro, ci piace portare le nostre ricerche in posti diversi, non abbiamo nulla da insegnare a questi luoghi e ai suoi abitanti, auspichiamo solo il confronto e la possibilità di ripartire umanamente più ricchi e complessi di quando siamo arrivati.

Cos'è il Baratto di Ferai Teatro

Uno scambio culturale con le amministrazioni e gli abitanti di una città o di un paese, uno scambio che non prevede transazioni economiche, vogliamo solo conoscere i paesi e le città, confrontarci, dare i nostri spettacoli in cambio dell'ospitalità e di una condivisione dai risultati sconosciuti.

Uno studio artistico su diversi territori condotto da interpreti che hanno bisogno di una ricerca personale, questo studio avviene tramite la creazione di performance e spettacoli che fungono da detonatore del dibattito artistico, non come finalità esclusiva della ricerca.

Uno scambio a cui partecipano artisti e interpreti estremamente egoisti e che credono fermamente in un'arte amorale, persone che hanno l'impellenza di esprimersi e la generosità per farlo, interpreti che vengono strappati via all'esibizionismo del confezionare e prestati all'arte di dire poche cose, ma reali. Poche, ma sacre, poche cose che sono quelle a cui tengono nel loro rapporto con gli altri, nel loro esporsi nella società, nel lasciare segni.

Il Baratto Teatrale è uno dei tanti modi di fare teatro e di produrre cultura e ricerca per se e per gli altri, è un atto di utilità sociale involontaria, è un regalo che i partecipanti, sia pubblico che attori, fanno a se stessi, decidendo, in questo mondo che non si ferma mai, di concedersi un'idea, un'ora o qualche giorno in cui il tempo viene dimenticato.



Sara Perra e Giulia Muroni in Zoi - il Museo Dormiente (Foto di Alessandra Ennas)

Come è iniziato per me

Credo che qualsiasi ragazzo sardo e studente di storia del teatro sia rimasto colpito quando sfogliando i libri si è imbattuto nell'Odin Teatret, la compagnia d'avanguardia anni 70' di maggiore successo tuttora vivente e nel loro primo progetto internazionale: Il Baratto Teatrale. Si rimane colpiti perché questo progetto è nato proprio in Sardegna e incredibilmente quasi nessuno lo sa.

Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret, voleva solo far girare il proprio spettacolo *Min Fars Hus (La casa del padre)* e sotto invito di Pierfranco Zappareddu (che già da alcuni anni li seguiva nel loro lavoro) decisero di fare delle date in Sardegna. Iniziarono da Orgosolo, parliamo di una Orgosolo degli anni 70' estremamente chiusa, come racconta il Libro dell'Odin e lo stesso Zappareddu, l'accoglienza non fu delle migliori, gli orgolesi non li volevano, spararono in aria dei colpi di pistola, tagliarono la corrente ai loro alloggi, i primi giorni furono infernali, ma lo spettacolo alla fine si fece e gli abitanti di Orgosolo ne rimasero così colpiti e impressionati che ricambiarono istintivamente con una festa, improvvisata sul momento, portarono fuori cibo e strumenti musicali, volevano in qualche modo rispondere a quello spettacolo onirico, fiabesco, perturbante di cui non si poteva capire niente per via della mancanza di storia e trama, ma che aveva suggestionato tutti. Orgosolo offrì il suo ballo sardo, i suoi giochi, i suoi miti.

Quello fu il primo baratto teatrale, Eugenio Barba fu così catturato dall'esperienza che replicò il progetto a San Sperate e poi nel Salento (la sua terra d'origine). Poi in varie altre parti del mondo, fino ad arrivare all'Amazzonia.

Questa storia mi ha sempre attirato, gli ho sempre dato un significato preciso, questo:

“il teatro deve arrivare dove normalmente non arriva”.

ROOMS

Alloggiare in un'altra cittadina è una faccenda seria, ogni paese della Sardegna (e del mondo) ha un'identità diversa da quella degli altri, abbiamo trovato ospiti calorosi, freddi, menefreghisti, open-minded, ansiosi, rispettosi, curiosi, eccitati, sovreccitati. Amministrazioni a volte sensibili e attente, altre volte menefreghiste e desiderose di mettere le mani su un progetto gratuito unicamente per propaganda.

Ogni posto mi è rimasto nel cuore, gli attori finiscono chi più chi meno, quasi sempre per piangere quando si finisce lo spettacolo ed è il momento di ripartire o comunque è difficile tornare alla vita di tutti i giorni dopo che ci si è isolati in un convento, in un castello o in una scuola abbandonata per una settimana o più. È come ci fanno vedere nei reality, ma con l'arte, ogni esperienza è concentrata in poco spazio e in poco tempo, vivi ogni cosa amplificata e tutto diventa molto intenso, ma anche molto delicato.

Credo che a prescindere dal Baratto Teatrale qualsiasi attore dovrebbe prima o poi prendere una o due settimane per isolarsi e fare soltanto spettacolo, è un qualcosa che ti fa crescere tantissimo in un tempo molto ridotto.



El Hombre mas cercano a Dios – pubblico disposto in mezzo e attorno alla scena.

2008

AIR CAN HURT YOU

“C’è chi avrebbe il fegato chi solamente il cuore”

L’AUTOGESTIONE, SANGUE D’ANGELO, UN PASSO DOPO L’ALTRO.

Stavo scrivendo una tesi sul Baratto Teatrale (più tecnica di questa) per il DAMS di Bologna. Ho conosciuto Andrea Ibba Monni, lui mi ha presentato Pierfranco Zappareddu il quale mi ha concesso un’intervista dettagliata sull’argomento del Baratto. Mi ha anche voluto per il suo spettacolo “Ingannevole è il cuore più di ogni altra cosa” e nel mentre con Andrea iniziammo a collaborare ai nostri progetti teatrali (che dal 2007 in poi sono diventati Ferai Teatro).

Tra le esperienze di quel periodo, bisogna menzionare “L’Autogestione”. Io e Andrea (lui da prima di me) insegnavamo teatro presso la chiesa di Santa Lucia, il parroco in certi periodi ignorava la nostra esistenza, in altri aveva sempre qualcosa per cui rimproverarci. Fatto sta che avevamo le chiavi del teatro della parrocchia e in alcuni giorni ci trattenevamo aldilà dei laboratori, per vederci con alcune persone con cui volevamo collaborare e scambiare conoscenze. Tra questi, Barbara, un’attrice della compagnia Santa Lucia che aveva fatto più che altro spettacoli di teatro dello spirito o comunque incentrati sull’agiografia, la bravissima Lalla Boscu insegnante di danze orientali, Andrea Petrillo, studente dell’accademia di Roma e del metodo Strasberg e appassionato di cinema, Giacomo Peddis, attore e danzatore (e tra i principali interpreti dei primi tre baratti teatrali). E naturalmente c’eravamo io e Andrea, ogni tanto c’era anche qualche altra persona, una performer, un cantante e così via. Ci si passava tra noi esercizi vocali, corporei, di danza, perfino tecniche sportive, la chiamavamo Autogestione, perché non era un laboratorio gestito da un maestro, ma un laboratorio in cui maestri, professionisti e semiprofessionisti dello spettacolo si passavano le proprie conoscenze a vicenda.

Inutile dire che fu un’esperienza formativa intensa e d’alto livello, anche perché le persone che avevamo coinvolto erano estremamente forti ognuna nel proprio settore. Da quel nucleo iniziale nacque la performance Sangue d’angelo, diretta da me e con protagonisti Andrea Ibba Monni, Barbara Piu e la cantante Alessia Annis.

Sangue d'angelo esplorava una tematica che mi si è ripresentata sotto aspetti diversi in molte occasioni successive: L'innocenza, l'infantile sporcato dall'esperienza e dalla violenza. L'arte racconta contrasti e la prima performance di Ferai parlava di questo, dell'angelicità e del sangue.

Passare da Sangue d'angelo a uno spettacolo vero e proprio fu un passo semplice, ho scelto i compagni di viaggio, non tutti hanno accettato, un attore un po' avanti con gli anni disse che lui ormai aveva mangiato i gamberoni (?) e non poteva mettersi a mangiare al fast-food, tradotto, faceva solo letture al leggio, il teatro sperimentale non gli interessava, e non è stato l'unico, non è mai facile farsi prendere sul serio quando stai iniziando, quando sei alla tua prima regia, ma non rimpiango niente, anche chi non voleva insegnarmi qualcosa, ha finito col farlo e se adesso ho l'esperienza per poter guidare altre persone è anche grazie a loro.



Nastasja (Andrea Ibba Monni) in Air Can Hurt You (foto Venice Queen)

LO SPETTACOLO

Nella primissima versione, il pubblico veniva convocato in Piazza Sant'Elena a Quartu, si aveva solo quel punto d'incontro, nessun'altra informazione, in quella piazza c'è un teatro vetusto sotto i portici, molti devono aver pensato che avremmo fatto delle performance o uno spettacolo proprio lì, invece man mano che gli spettatori arrivavano, venivano caricati in macchina da personaggi pittoreschi, silenziosi.

Nel cuore della notte si veniva trasportati lungo la strada e poi per un terreno sterrato, tutto molto buio, dentro le macchine echeggiava una musica su corde ansiogene di Aphex Twin. La stessa musica la si sentiva anche appena scesi dalla macchina e si dovevano seguire gli accompagnatori e il sottofondo verso una luce azzurra, era l'ingresso di una villetta in stato di semi-abbandono, sotto il porticato iniziavano a comparire sagome, ombre, fantasmi, così come nell'ampio cortile.

All'arrivo il pubblico veniva sottoposto a uno "schema" che rappresenta tutt'ora la struttura di Air Can Hurt You.

- Estrai dal mio cappello un biglietto colorato, a seconda del colore che estrai, sarai destinato a una delle cinque stanze: Rossa, Verde, Blu, Gialla, Nera.
- Ogni stanza corrisponde a uno dei cinque sensi fisici, questa tematica si è sviluppata col tempo, inizialmente era uno spettacolo sulla fragilità, sull'emotività, si è trasformato di versione in versione in una fragilità dei sensi e del legame emotivo che li coinvolge.
- L'estrazione ti divide dagli altri, vieni a vedere lo spettacolo con la tua famiglia o i tuoi amici e ti ritrovi dentro una stanza a vedere una strana performance sensoriale in compagnia di perfetti sconosciuti.
- Vedi che anche gli altri vanno in altre stanze, capisci che quindi le performance sono contemporanee tra loro.
- Finita la prima stanza vieni sottoposto a una nuova estrazione, quei perfetti sconosciuti che iniziavano ad essere facce note vanno quindi in altre stanze e tu vedi una nuova performance in una stanza diversa a seconda del colore che hai estratto a questo secondo turno.
- Continua così fino ad arrivare alla quarta stanza. Anche se le stanze sono cinque, nessuno vede mai una quinta stanza, ciò significa che nessuno vede tutte le performance e che tutti ne

vedono quattro in ordine diverso rispetto a quello degli altri, è una visione personalizzata dello spettacolo e l'unico modo per completarla sarà farsi raccontare ciò che non si è visto da chi lo ha visto perché smistato nella stanza in cui tu non sei stato mandato.

- Di conseguenza gli attori svolgono la stessa performance nella propria stanza per quattro volte e sempre con un pubblico diverso.

- Finito il tour per le stanze dei sensi, il pubblico viene riunito in uno spazio comune (solitamente all'aperto) e assiste alla seconda parte dello spettacolo.



Giacomo Peddis in Air Can Hurt You

SULLA SECONDA PARTE

Piume Nere. Una o più giovani donne sono fatalmente attratte tra le braccia dell'incubo, la figura nera e mascherata che avvolgendole se le porta via nella notte.

Nastasja: Detta anche la "Santa dai sette volti" Il personaggio studiato da Andrea per tanti anni, è un personaggio che non può essere raccontato, potrebbe cantare, danzare, recitare poesie, forse lo fa, la guarderesti comunque per ore, non distoglierei mai lo sguardo, fa sempre cose molto precise e scelte con cura, è un personaggio che mette soggezione al pubblico, ma che resta impresso per il suo fascino e per la passione e la malinconia che trasmette e per molti è il simbolo autentico del Baratto Teatrale: ognuno ci vede quello che

vuole vederci. A volte, non capita sempre, Nastasja tocca il ventre di una donna del pubblico, mi fido ciecamente della sensibilità di Nastasja e quando questo contatto avviene, è qualcosa di davvero speciale.

La Cena: In alcune versioni si cena con gli spettatori, ci sono solo due portate: l'inquietudine e i ravioli dell'eterna giovinezza. (Dei veri ravioli).

Laura: Tutti cercano Laura, Laura rappresenta qualcosa di diverso per ogni interprete. Durante una versione dello spettacolo fatta a Mandas, una signora del pubblico indicò l'attrice di nome Laura e chiese a uno degli attori "Ma hai bisogno di Laura? Ma non la vedi che è lì?". D'accordo. Anche per il pubblico Laura rappresenta qualcosa di diverso ogni volta.

“non bisogna vergognarsi di discendere un pochino anche dall’Odin”

-Eugenio Barba

Questa frase, Eugenio Barba la disse a me, Andrea, Mauro e Ilenia, quando andammo a partecipare a un suo Workshop di formazione nel 2010. Erano stati invitati a partecipare esclusivamente addetti ai lavori, registi, teatranti, compagnie. Eugenio vide nell’elenco dei partecipanti che il nostro gruppo si chiamava come il suo secondo spettacolo, ci mise un po’ più degli altri nomi a leggerlo, fece una faccia un po’ strana, poi chiese a tutti come conoscessimo l’Odin Teatret. Molti risposero che l’avevano studiato dai libri, ne avevano sentito parlare in televisione. Ilenia e Mauro dissero che gliene avevo parlato io per primo. Questo colpì sia Eugenio Barba che Julia Varley, la sua attrice che era lì presente, Eugenio allora parlò brevemente del Baratto teatrale, riassunse le cose dette da Pierfranco Zappareddu nell’intervista che mi aveva rilasciato tre anni prima e disse che senza di lui il Baratto Teatrale non si sarebbe fatto in Sardegna e non sarebbe forse esistito per come poi è esistito.

La lezione andò avanti, ci spiegarono molte cose e a un certo punto Eugenio prese il nostro allievo, Mauro, per fare un esempio di reattività corporea, non andò come mi sarei immaginato, Eugenio iniziò a dare qualche scossone leggero a Mauro, voleva mostrare l’istintivo irrigidirsi dei muscoli “Se io mi avvicino a te così e inizio a darti degli input e a stimolarti come reagisce il tuo corpo? Reagisci” Mauro rispose con uno ceffone sulla guancia di Eugenio Barba. Io e Andrea ci guardammo straniti, il nostro attore non aveva capito l’esercizio e aveva appena dato uno schiaffo a uno dei massimi esponenti teatrali viventi. Ovviamente, ci ridemmo tutti su, Eugenio compreso.

Finita la sessione mattutina, Eugenio Barba congedò tutto il gruppo e guardando intensamente verso noi e i nostri ragazzi disse: “e poi non bisogna vergognarsi di essere un po’ discendenti dell’Odin”. Pierfranco è stato allievo di Eugenio e io e Andrea abbiamo avuto Pierfranco come maestro, non la vedo come una discendenza, penso che ormai tutto ci condizioni in positivo e in negativo e che le società siano così connesse tra di loro, che è impossibile interessarsi di teatro e non riuscire a imparare un bel niente.

2009

EL HOMBRE MAS CERCANO A DIOS

“a volte la risposta di Dio alle nostre preghiere... è no!”

Il titolo dello spettacolo *El Hombre mas cercano a Dios*, può essere tradotto come l'uomo più vicino a Dio, consiste in una sequenza di storie e ritratti di uomini dalla vita impossibile e disperata, uomini e donne che per diversi motivi si sono trovati ad essere l'entità più vicina alla divinità.

L'esperienza di *Air Can Hurt You* aveva sollevato in me decine di domande e di esigenze. Ho iniziato a studiare quasi con accanimento ogni nuovo spettacolo uscito nel mondo, ogni nuova performance e a ripassare i nomi di tantissimi artisti già incontrati in passato durante gli studi al Dams di Bologna. È un mondo vastissimo in cui quasi ci si perde ed è il 2009, anche gli artisti iniziano a capire le potenzialità di internet e caricano sul web video di spettacoli e articoli, i blog si moltiplicano velocemente e la mole di informazioni diventa inesauribile, non si smette mai di conoscere e d'imparare.

Ancora non prevedevo di fare molti altri spettacoli per il Baratto Teatrale, insieme ad Andrea avevo una compagnia di cui occuparmi, spettacoli, produzioni, laboratori e andarsi a rintanare in qualche monastero per partorire le proprie immagini e suggestioni mi sembrava molto egoistico. Non avevo ancora capito del tutto che una cosa non esclude l'altra, lo sapevo, ma non consciamente.

Sapevo però di voler fare questo spettacolo, lo spettacolo dell'uomo più vicino a Dio. Un pezzo sulla spiritualità, ma senza ombra di dubbio, il più fisico dei miei spettacoli, contemporaneamente il meno concreto e il più tangibile. *Air Can Hurt You* aveva aperto un percorso sulle sensazioni fisiche, sulle emozioni e sulle percezioni sensoriali. *El Hombre mas cercano a Dios* avrebbe trattato di tutta l'altra parte, quella immateriale, personale, mistica.

IL LAVORO FISICO

Sia io (ma soprattutto gli attori) ricordano *El Hombre* come lo spettacolo più stancante di tutti, basti pensare che una delle scene si chiama “La Sopravvivenza” in cui tutti saltano, corrono e fanno esercizi di prestanza fisica tra i più difficoltosi col solo scopo di stancare il corpo e di sudare il più possibile per poter in qualche modo bere il proprio sudore. Bisogna dire da subito che il sudore, l’acqua, il sangue, lo stato liquido in generale, sono l’elemento base di questo spettacolo.

Per molti giorni gli attori hanno fatto due tipi di esercizio: un training forsennato, che fossero le tre del pomeriggio o le undici di notte si sudava e si abbatteva ogni volta un poco di più lo stato di stanchezza. E poi c’era un secondo tipo di esercizio: abituarsi alla totale immobilità. Alcuni attori avevano tra i materiali *Siddharta* di Herman Hesse e chiedevo loro di fare proprio come il protagonista del libro, quando sceglie di restare immobile davanti alla camera di suo padre finché egli non gli darà il permesso di abbandonare casa per recarsi dagli asceti.

Semplice nella teoria, imponente nei fatti, il lavoro fatto in quell’estate fu difficoltoso, stancante, ma sempre molto positivo e affascinante, gli attori imparavano di prova in prova a poter affrontare qualsiasi richiesta, i due esercizi (immobilità e massimo movimento) avevano forgiato la loro e la mia forza di volontà.

Poi è arrivato il momento delle improvvisazioni, lo spirito è un argomento così vasto che si è arrivati a improvvisare su qualsiasi cosa, motivo per cui sono stato selettivo come in nessun altro spettacolo, quando un attore iniziava a fingere e recitare palesemente, quando la danza era tecnica e non destrutturata e pulsante o quando semplicemente mi annoiavo, mandavo avanti, eliminavo l’improvvisazione e dovevano crearne una da capo, ricordo che in una giornata di prove sono arrivato a vagliare fino a sessanta improvvisazioni degli attori. E ogni giorno era così, venti, quindici, trenta improvvisazioni, tutte ripetute più volte, alcune abbandonate alla seconda ripetizione, altre alla decima e sempre richiedendo agli attori che non ci fosse alcun calo di energia.

Andammo avanti così per un po’ ed ero riuscito a isolare alcuni nuclei tematici: *Siddharta*, il Circo e il Medioevo. Spiccavano molti personaggi, pace e inquietudine viaggiavano su binari paralleli.

LO SPETTACOLO

Il giorno prima dello spettacolo gli attori ebbero da me la cosiddetta scaletta, la scansione delle scene. La prima versione dello spettacolo andò in scena a Gesico, nel piazzale all'aperto di Casa Schirru, che secondo le dicerie, era infestata dai fantasmi, avevamo nascosto degli irrigatori che spuntavano dai tetti adiacenti e da altre strutture, in molte scene veniva giù una pioggia artificiale che rendeva i corpi stanchi ancora più bagnati e scivolosi, avevamo scelto un giorno di luna piena per la prima dello spettacolo, quella luna e quel cielo stellato erano la scenografia migliore, il pubblico era disposto attorno e in mezzo alla scena e non potevano sedere liberamente dove volevano, anzi, all'ingresso gli veniva fatto estrarre un numero e dovevano andare a sedersi nella sedia che il caso o il destino gli avevano assegnato. Volevo, come era accaduto anche nel primo spettacolo, dividerli gli uni dagli altri, lasciarli soli davanti allo spettacolo e dargli un punto di vista diverso a seconda della seduta scelta per estrazione. Se i posti erano cinquanta o ottanta o cento ci sarebbero stati alla fine cinquanta, ottanta o cento punti di vista diversi, angolazioni che ti fanno apprezzare un attore diversamente da un altro, una scena che arriva di soppiatto ai tuoi occhi o prepotentemente. Il tutto studiato nei dettagli.



Andrea Ibba Monni e Francesca Cabiddu in El Hombre mas cercano a Dios

PARTI DI IMPROVVISAZIONE COL PUBBLICO

Su sedici quadri, solo in due c'era una completa improvvisazione col pubblico. Gli attori avevano costruito molti personaggi e molti pezzi sul Circo e sul Medioevo e ho voluto strutturare come segue: Sia durante la scena *“Circo degli Orrori”* che durante la scena *“Viviamo tutt'oggi nel Medioevo”* gli attori facevano estrarre dei bigliettini su cui erano scritte le improvvisazioni da fare e le dedicavano alla persona del pubblico che le aveva estratte.

- Non è una cosa che si può fare con leggerezza, nel momento in cui mandi un attore a stringere un legame così stretto e diretto col pubblico, devi essere certo che sia un attore saldo, carismatico, che non banalizzerà il lavoro.
- La casualità metteva sullo stesso piano attore e spettatore. Anche gli spettatori subivano un'estrazione all'ingresso, che decideva dove avrebbero dovuto sedersi durante lo spettacolo.
- Gli attori con questo sistema hanno imparato o almeno assaggiato il meccanismo del distacco dal proprio ego creativo: non sempre si può recitare la propria scena preferita, nell'estrazione può capitarti *“Frate Cipolla”*, *“Re Artù”*, *“La donna cannone”* o la *“megera che defeca i ragni”*, come può non capitarti, devi accettare che ciò che crei per il tuo spettatore è importante in ogni caso, perché viene da te, dal tuo lavoro e merita rispetto.

APPUNTI SPARSI

Francesca, ritmo creato con l'acqua e una partitura di cocci di vetro, gocce, liquidi e pioggia sul legno e sulla pietra.

Il Pagliaccio è la figura più pericolosa che il teatro conosca. Il Pagliaccio di Andrea è il più pericoloso che il mio teatro conosca.

Uka Edwards viene dall'isola di Pasqua, corre ovunque, non riesce a memorizzare perché non studia e perché non vuole studiare, perché lei stessa è nella sua vita la clandestina di ogni città che visita, ma questa è anche la sua forza. Deve correre, ogni volta che non sa cosa fare e che si sente persa, l'importante è correre.

Siddharta incontra la clandestina.

La megera che defeca i ragni e la cantante dolcissima

Il risveglio delle eretiche. L'uomo viene dal sangue e al sangue appartiene.

Patrizia interpreta il Fiore di Turingia, dal suo vestito cadono rose, nella semplicità, insegna ad Andrea “Il poverello” “il mendicante” a pregare, gli dona cibo e acqua, nel violino di Bach c’è il fervore divino.

Il nano forzuto e il venditore di popcorn infiniti.

Sopravvivenza, corsa di tutti gli interpreti, esercizi fisici, raggiungere lo stato di stanchezza in meno di quattro minuti e prostrarlo per almeno il doppio del tempo.

I barboncini assassini.

Elle était si jolie. Laura si solleva in altissimo e indica la luna piena e tutti alzano lo sguardo alla luna. Nella nostra follia di correre da soli da una suggestione all’altra rimane questo stare insieme sotto la luna. Staremo qui.



Nicola Porru, Laura Solla e Ilenia Cugis in El Hombre mas cercano a Dios

2010

CANTOR ALBUS

“Il mito non trova risposte alle infezioni del cuore”

Tra i sei progetti Cantor Albus è quello più fiabesco, l'ambientazione è mitologica, ma è soltanto un pretesto per parlare di Passione, di relazioni interpersonali, del Maschile e del Femminile in senso ampio. Solitamente al pubblico piace molto perché pensa di riconoscere molti personaggi leggendari e mitologici.

Avevo appena chiuso una relazione importante, ma mi sono accorto solo molto tempo dopo aver fatto lo spettacolo che quel sottotitolo *“il mito non trova risposte alle infezioni del cuore”* contiene qualcosa di comune a tutte le persone: Rifugiarsi nel mito e nelle proprie storie da raccontare non guarisce il cuore, non guarisce niente, ma è una sorta di fuga e fuggire contiene in se una forza creatrice enorme.

LA PREPARAZIONE

Ogni interprete poteva scegliere da portare in improvvisazione il personaggio mitologico che preferiva, di qualsiasi mitologia, di qualsiasi parte del mondo, a patto che non ne facesse una ricostruzione letteraria o storica, ma che lo interpretasse in chiave post-moderna. Per esempio Andrea era un Narciso biondo platino che parlava della sua ombra nello specchio col corpo ricoperto di narcisi dipinti oppure Federica C. era la dea giapponese dei laghi e degli amori, il compromesso tra una principessa Disney e una guerriera giusta, onorevole e terribile. I suoi riti sono pieni di pazienza, indossa zoccoli con tripla suola, altissimi.

Tutto doveva essere estremamente letterale, a partire dai nomi dei personaggi. Se qualcuno sceglieva di interpretare Clitemnestra, la cui derivazione è “donna enorme” doveva diventare una donna enorme e così via.

Ho fatto provare i maschi e le femmine quasi sempre separati.

Preferivo provare con le donne, possibilmente nel loro periodo mestruale, c'è una tensione e un'energia estremamente diversa quando si recita con le mestruazioni, una forza di volontà di molto superiore e io non sono una donna, ma lo vedo dalle interpreti, non è nemmeno qualcosa che posso descrivere a parole, è un qualcosa che sento vedendole.

I maschi dovevano sempre fare molto training prima di ogni loro prova, sempre troppo rigidi o sempre troppo eccessivi nell'energia, avevano bisogno di perderla, perderla, perderla. E una volta che la perdevano ed erano stremati dal caldo e dalla stanchezza, iniziavano a muoversi in modo realmente tribale.

Lo spettacolo è diventato un contenitore di storie fantastiche e intercambiabili, a seconda della versione infatti alcuni attori hanno cambiato personaggio per interpretare nuovi miti antichi, ma che parlano di storie di oggi, valori e interessi diversi. Altre volte sono cambiati gli attori da una versione all'altra.

LO SPETTACOLO

C'erano due platee, una a destra dello spazio scenico usato dagli attori e una a sinistra. All'ingresso il pubblico veniva smistato in maschi e femmine e destinati a una delle platee, maschi da una parte, femmine dall'altra così erano costretti non solo a guardare lo spettacolo davanti a loro, ma anche a vedere il pubblico composto dall'altro sesso dalla parte opposta. Questo ha suscitato i soliti imbarazzi (*“devo dividermi dal mio ragazzo? Per ben un'ora di spettacolo? Davvero?”*) e ha riportato alcuni a ricordi scolastici (*maschietti da una parte e femminucce dall'altra*).

Le scene si susseguivano fino tre quarti di spettacolo con una scansione molto precisa: Scena femminile, scena maschile, mito femminile, mito maschile e così via. Un'alternanza equilibrata. Il maschile diviso dal femminile nel pubblico così come sulla scena, finché a un certo punto non compariva il mio personaggio, l'Androgino, col corpo nudo metà maschile e metà femminile con in diffusione una traccia parlata tratta dal film *“Hedwig la diva con*

qualcosa in più”. Dopo quella scena il maschile e il femminile iniziano a impazzire anche negli altri personaggi e i movimenti sono sempre più frenetici, sono danze di guerra che improvvisamente sono un fare l’amore in modo appassionato e carnale. Ci si mischia sempre di più, la nostra divisione esterna in maschio e femmina perde senso e perdono senso anche tutte le storie, ogni personaggio torna alla sua solitudine e al suo stress fisico, lo spettacolo finisce con i personaggi che continuano ad agitarsi mentre la vita va avanti a dispetto di tutto.



Federica Cuccu in Cantor Albus

2012

Yakamoz

“per la vita un appetito delirante”

Nei primi tre progetti di baratto teatrale avevo trattato argomenti per me molto cari. L’emotività sensoriale (Air Can Hurt You), la spiritualità legata agli stati di stanchezza fisica estrema (El hombre mas cercano a dios) e l'energia sessuale dicotomica maschile femminile a partire dai miti di Cantor Albus.

Il quarto progetto, Yakamoz (dal turco: "il riflesso della luna sull'acqua" o "il raggio di luna quando colpisce l'acqua nel momento in cui s'increspa") avrebbe trattato un altro argomento per me importantissimo. Il Tempo.

LA COSTRUZIONE

Ho chiesto alle attrici di Yakamoz (casualmente e non casualmente, cinque donne) di scegliere un tema su cui lavorare tra i cinque che proponevo, una diversa età dell’uomo e ognuna di esse si portava dietro simboli, fasi del giorno, elementi, riti e perfino età storiche, un’esplorazione del tempo a trecentosessanta gradi. Ecco lo schema che proposi loro individualmente (le une non erano a conoscenza delle prove delle altre e viceversa).

Nascita	Notte	Acqua	Preistoria	Battesimo
Infanzia	Alba	Aria	Età Classica	Rito di Passaggio
Adolescenza	Mezzogiorno	Fuoco	Medioevo	Sviluppo sessuale
Età Adulta	Pomeriggio	Metallo	Rinascimento	Matrimonio
Vecchiaia	Tramonto	Terra e Legno	Età contemporanea	Funerale

Andrebbe tradotto così:

- La nascita viene dal buio e dalla notte, dai liquidi materni, come le prime civiltà dall’acqua, come l’uomo stesso e la sua preistoria.

- L'infanzia è il sole sorgente della nostra vita, l'epoca di curiosità, creatività e scoperta, l'età classica dell'umanità, l'età in cui s'impara a camminare e a correre abbattendo i limiti della gravità e dell'aria. Mi colpì un antico rito cinese in cui quando il bambino piccolo muove i primi passi arriva il capofamiglia e gli passa un coltello in mezzo alle gambe come se tagliasse i fili invisibili dell'aria, da quel momento il piccolo può camminare.

- L'adolescenza è spesso un cupo medioevo, è il fuoco che brucia di pulsioni come il sole di mezzogiorno.

- L'età adulta è il pomeriggio fermo e consapevole dell'esistenza, il Rinascimento dopo l'adolescenza cupa e burrascosa, l'età del metallo, sia esso quello dell'anello di matrimonio o delle monete guadagnate dal proprio lavoro.

- La vecchiaia è il nostro tramontare, è il nostro ritorno alla terra, è l'albero che marcisce, è il legno della cassa da morto, è la consapevolezza massima, la saggezza che esaurisce ogni rito.

Non ci crederete, senza sapere una le scelte delle altre (perfino senza sapere chi fossero le altre attrici coinvolte nel progetto) hanno tutte scelto un argomento diverso. In pratica la struttura dello spettacolo si è fatta da sola.

Yakamoz è stato uno spettacolo letteralmente eccezionale, ossia era pieno di eccezioni.

Nei tre spettacoli precedenti la parola era ridotta al minimo o inesistente, in Yakamoz invece ci sono tantissimi testi, tutti costruiti con gli attori in improvvisazione, improvvisazioni ripetute poi più e più volte fino ad arrivare al testo definitivo.

Nei tre spettacoli precedenti il pubblico veniva diviso e a ognuno era affidato un punto di vista unico. In Yakamoz questo non accade, la platea è ben schierata, è come uno spettacolo tradizionale, pur non essendolo.

La struttura dello spettacolo era presente come scaletta già molti giorni prima dello spettacolo (cosa che di solito non accade fino al giorno prima o al giorno stesso).

FRAU TRUDE

Quando Andrea (a cui avevo affidato il libro di fiabe dei fratelli Grimm come materiale di lavoro) vide una prova di tutte le scene consecutive delle attrici, fu sul punto di abbandonare il progetto, lo trovava perfetto così, estremamente femminile e disse che si sarebbe sentito di troppo. Ma io insistetti, gli chiesi di raccontare a suo modo le fiabe dei Grimm e come immaginavo non scelse delle storie a caso, ma dei racconti estremamente simbolici, delle fiabe per adulti che parlano di tempo, curiosità, punizione, misericordia e consapevolezza. La Signora Trude, Il Cibo di Dio e il Termine della vita. Lui le racconta in modo disturbante, è la nota di fascino aspro in uno spettacolo di poesia e saggezza e mi ha fatto amare Yakamoz come uno spettacolo prima equilibrato e solo dopo suggestivo.



*Andrea Ibba Monni e Ilenia Cugis in Yakamoz
(foto di Giovanni Maciocco)*

LA SCENOGRAFIA

Nel periodo in cui iniziavamo a montare Yakamoz, facevamo le prove in una scuola elementare abbandonata, il Comune di Quartu Sant'Elena (Cagliari) ci aveva assegnato uno spazio per un anno (rinnovabile per gli anni seguenti) a patto che dessimo qualcosa alla città. Donammo un laboratorio gratuito per persone over 40 chiamato Senilia (giusto per iniziare a studiare il tema del Tempo) e donammo anche il baratto teatrale così che la cittadinanza avesse quattro spettacoli gratuiti. Dopo due mesi di attività ci tolsero lo spazio in barba a qualsiasi clausola di contratto perché la scuola doveva essere riassegnata (no, non ci diedero nessuno spazio alternativo). Fortuna che ormai avevamo finito le prove di Yakamoz e lo spettacolo era pronto!

In questa scuola abbandonata in cui siamo stati giusto il tempo di regalare un corso gratuito e di fare le nostre prove, era pieno di sedie da scuola elementare, quelle basse, in ferro e legno, scheggiate, brutte a vedersi e alcune perfino pasticciate, ad Andrea non sono mai piaciute, per me invece erano perfette, in Yakamoz il tempo passa attraverso il legno, la scenografia finì per essere quella catasta di sedie con al centro alcuni enormi rami secchi (con ancora le foglie secche appese) e in quell'immagine per me c'era tutto, la morte della natura, il ricordo dell'infanzia, il legno della cassa da morto, l'albero su cui arrampicarsi per gioco.



Io in Yakamoz (foto di Selene Farci)

SITUAZIONI TRATTE DA ALCUNI APPUNTI DURANTE LE PROVE.

Giulia è la donna in nero, starà sdraiata sul ramo secco durante tutto l'ingresso del pubblico poi inizia il suo pezzo "L'inizio di tutto fu la nostra fine".

Ella B. è la Sposa in Viola, ho amato la scelta di questo colore per rappresentare un matrimonio nella sua fase rituale e subito poi nel suo naufragare casalingo e post-moderno.

Federica C. è una donna del vittoriano, austera, la sua camminata è un "gong" tra una scena e l'altra, Federica C. è l'arcobaleno, affida ad ogni colore un significato e da ognuno di essi nasce una diversa performance.

Ella B. vuole usare la semola al posto della sabbia in scena, esplosioni di semola, è una casalinga che si sgretola. Mi sembra che si stia per fare le Zeppole qui, va bene, è un bel ricordo della mia infanzia, lasciamo questa semola.

Laura è la danzatrice del vento, è la bambina ed è la donna, è la rappresentazione dell'età matura con le sue "cianfrusaglie" che solo lei è in grado di far diventare oggetti sacri con pochi gesti posati e significativi, e quegli occhi luminosi, credo non li dimenticherò mai.

Laura recita come adulta, bambina e fatina dei boschi e riesce a non essere stucchevole, ma tremendamente cruda.

Danila è una sciamana clownesca, minacciosa, disturbante, è uno sguardo tagliente, è una sacerdotessa lunare.

Yakamoz è scandito dalle cerimonie, da quelle più banali, Ilenia e Giulia si trovano a una cerimonia, solo che una delle due si trova al battesimo di un bambino, l'altra al funerale del proprio marito e ognuna da della pazza all'altra, non è possibile capire chi ha ragione.

Danila-sacerdotessa-pazza-pagliaccio mi aiuta nel mio rito dell'acqua, rumori acquosi da ventre materno, una maschera senza volto, io sono lo spirito dell'acqua e non ho volto in nessuna scena.

Giulia è danza di morte, è donna della terra, è un quadro d'altri tempi.

Ilenia è la Kumari, appena divenuta adolescente, al primo mestruo perde la sua sacralità, viene detronizzata da Giulia. Ilenia: La risata ubriaca senza fine, senza sosta, i simboli della casa, la penna, la bottiglia, il trenino di legno, le scarpe.

Andrea è un attore dal fascino antico, abito e pettinatura come se fosse uscito da un film in bianco e nero.

Sulle cinque sedie tutte le donne vivono la sintesi della sintesi della sintesi delle proprie improvvisazioni, non possono usare altro se non se stesse e la sedia e lo spazio sarà molto ridotto, è come vedere il sole sorgere, tramontare e farsi notte.



Ella Borgognone in Yakamoz (foto di Selene Farci)

2014

ZOI

“tragedia dell’immortalità”



Danila Torrente, Sara Perra, Laura Solla Pat Maron e Andrea Ibba Monni in Zoi (foto di Patrizia Mereu)

“Zoi è la tragedia dell'Immortalità, ambientata in un futuro in cui non si può più morire, ma solo trasformarsi all'infinito.”

Questa frase descrive in sintesi tutto quello che è stato, lo descrive sia in termini letterali che metaforici, è un'idea che da spunti potenzialmente infiniti, era un qualcosa che cercavo da tempo, un contenitore di performance e azioni che potessero evolversi anche all'infinito e che mi permettessero di raccontare cose e interazioni che nei due anni passati dopo Yakamoz non avevo più avuto modo di affrontare personalmente o negli spettacoli di produzione.

Dal 2012 al 2014 c'è stata una grande concentrazione di avvenimenti, quando si è troppo concentrati la mente non crea abbastanza cose nuove, se invece la si lascia a divagare, è come se si espandesse.

L'idea quasi completa è arrivata quando è arrivato il titolo: Zoi – dal greco, “vita”. Negli spettacoli si racconta sempre la vita, il teatro ti parla di nascita, creazione, copula, morte e di tutto quello che ci passa in mezzo, di come si arriva alla morte. Ma se dentro le cose che racconti la morte smette di esistere, allora hai uno spunto nuovo, puoi raccontare non solo quello che passa in mezzo alla vita, ma anche quello che viene dopo, decine e centinaia di finte morti, che infine sono soltanto trasformazioni.

L'idea nuova però non bastava, come sempre, doveva essere nuovo anche lo schema e doveva esserci un contenitore che potesse incasellare tutte le idee che mi si erano attivate in me e in tutto il cast dello spettacolo (il più numeroso nell'esperienza di baratto teatrale di Ferai).

Avremmo fatto 100 Performance divise in tre giorni. Ogni giorno un pezzo diverso di questa storia-non-storia piena di interpreti, suggestioni e rinascite. Una tragedia contemporanea in tre atti.

LA STRUTTURA

Giorno 1: Zoi – Capitolo 1 “Genesi – Il Museo Dormiente”

Davvero ambientata in un museo. Anime performative di un futuro passato si risvegliano dentro un museo e riescono a esibire solo il proprio passato, solo l'ombra di ciò che sono.

Giorno 2: Zoi – Capitolo 2 “Cimento di Erec e Enide”

Uno spettacolo in cui le ombre che il giorno precedente abbiamo visto nel museo, si liberavano, vivevano il loro presente in un'ambientazione del futuro (il mondo tra cinquant'anni) e scoprono di non poter morire, vivono un cimento, una vita davvero movimentata e ricca di emozioni sia in positivo che in negativo finché non arriva il momento di abbandonare il proprio mondo e reincarnarsi in qualcos'altro. Perché questi esseri non desiderano morire in un posto che gli ha dato tanto dolore, vogliono farla finita, ma vogliono farlo altrove.

Giorno 3: Zoi – Capitolo 3 “Rito di Primavera”

Il terzo giorno lo spettacolo è surreale, un rito sacrificale, tutti personaggi dei due giorni precedenti sacrificano il loro corpo fisico e arrivano a Elpis la terra promessa della speranza, qui però non trovano nulla di nuovo, nessuna terra promessa, nessun paradiso, nessun inferno, è la vita inesorabile che ricomincia da capo, è l'ennesimo risveglio, è la tragedia dell'immortalità e credendo di cambiare tutto non abbiamo trovato niente, abbiamo allargato soltanto la nostra consapevolezza.

Per molti è stato come fare o vedere tre spettacoli in tre giorni, in effetti la mole di scene e performance riempiva per tre spettacoli e anche qualcosa di più. E sono stati tre spettacoli tra loro molto diversi, ma parte dello stesso filone.



*Viviana Porru reinterpreta Danae in Zoi
(foto Alessandra Ennas)*

GLI SPETTACOLI DI ZOI

Giorno 1: Zoi – Capitolo 1 “Genesi – Il Museo Dormiente”

Luogo: SEARCH – una sala espositiva sotto la sede del Comune di Cagliari.

La galleria del Comune di Cagliari ci offriva una scenografia naturale estremamente kitsch. Le opere esposte (concomitanti e intoccabili) erano un misto tra il vintage e l’accomodamento stilistico (una nicchia interamente dedicata a reti da pesca e boccette di profumo degli anni 60' , un'altra nicchia riempita di scenografiche bombette di plastica).

Ma non importava, lo spazio mi rendeva anzi abbastanza felice, per due motivi:

Uno. Quando il Comune di Cagliari ti mette a disposizione uno spazio per un’opera artistica non puoi rifiutare il miracolo. Inoltre lo staff della Galleria fu estremamente accomodante alle nostre richieste e questo non è scontato, di questi tempi è un valore raro.

Due. Il sottotitolo della prima giornata di performance era: “Il Museo Dormiente” e il Search, sala espositiva sonnolenta era il luogo più giusto e significativo per le ombre dei miei attori e per i loro demoni.

Fu impegnativo, per tutti. Le performance del primo giorno venivano offerte tramite un tour di trentacinque minuti, usciva il primo gruppo di pubblico, entrava subito il secondo, questo

per 12 turni, 4 la mattina, 4, il pomeriggio, 4 la notte. Non solo. I turni non erano mai uguali, dalla fascia del mattino a quella pomeridiana e poi a quella notturna, tutto cambiava, ma anche all'interno di un'unica fascia cambiava sempre qualcosa, le performance potevano alternarsi diversamente, essere sostituite con altre e in alcuni turni ci sono state cose uniche che non sono state replicate, quando le persone hanno iniziato a capire questo hanno richiesto di partecipare anche a più turni, l'affluenza è stata al massimo della capienza del museo per tutto il giorno.

Lo schema complesso che avevo ideato non era abbastanza complesso, creava la varietà, ma doveva avere ancora più varietà e più personalizzazione. Così, su 30 performance, quattro erano "macchine-interprete" e una era una performance-test.

Cos'è una *macchina interprete*? Un Performer che come una macchina produce quello che vuoi. In Zoi - Il Museo Dormiente avevamo quattro macchine. La Macchina Espressione, La Macchina Attrice, La Macchina Attore e La Macchina Danzatrice. All'inizio del tour il pubblico poteva decidere cosa far fare alle macchine durante la visita guidata, potevano chiedere un'emozione da far interpretare alla performer delle espressioni facciali, qualsiasi monologo all'attrice e all'attore, qualsiasi stile e tipo di danza alla Macchina Danzatrice. I Performer avevano pochissimi minuti per preparare la loro scena a seconda di quello che gli veniva chiesto, ma le aspettative non sono mai state tradite.

All'ingresso accadeva anche un piccolo esperimento sociologico. Dopo che il pubblico aveva preso democraticamente la propria decisione su cosa vedere, Federica Musio portava uno spettatore in un'altra stanza, si faceva sottoporre da lui a un test di resistenza e gli proponeva di cambiare e tradire le scelte operate dal gruppo. Risultato del test? Hanno tutti sempre tradito la decisione democratica solo per il gusto di farlo, l'unico spettatore che non ha tradito in realtà non aveva capito cosa stesse succedendo. Incredibile.



Pat Maron, la cartomante, in Zoi (foto di Alessandra Ennas)

Giorno 2: Zoi – Capitolo 2 “Cimento di Erec e Enide”

Luogo: Ferai Teatro Off

Finita l'esperienza del Museo Dormiente, la mattina dopo saremmo stati al Ferai Teatro Off, un nuovo spazio che non avevamo ancora inaugurato e che avrebbe aperto il mese successivo (e che conteneva quindi, praticamente, il nulla) e avremmo portato in scena Il Cimento di Erec e Enide.

Il Ferai Teatro Off era un passo importante per me e Andrea, per tutta Ferai, era la prima volta che, senza l'aiuto di nessuno, soltanto con i nostri soldi prendevamo in affitto uno spazio tutto nostro, senza dividerlo con una palestra di danza, di arti marziali o altro. Una casa dedicata al teatro, ai laboratori e all'arte. Per me era molto importante che la prima attività che vi fosse svolta fosse un baratto teatrale, il progetto con cui eravamo nati nel 2007 e per questo motivo penso che non dimenticherò mai le energie che si respiravano nel Cimento di Erec e

Enide, una storia avvincente, spirituale, eroica, dall'impatto tragico e in cui, proprio come feci per *Air Can Hurt You* nel 2007, scelsi di non recitare. Ho sempre pensato che mettere da parte se stessi, fermarsi un attimo, guardare le cose dall'esterno e affidare i messaggi ad altri performer e ad altri attori, fosse un forte gesto di maturità artistica, lo penso tuttora.

Scelsi anche di chiedere ad Andrea di interpretare il personaggio di Nastasja (lo stesso di *Air Can Hurt You*) proprio per il finale di *Erec e Enide*, comparsa sulla porta del retro del teatro, Nastasja portava tutti i performer via, come sulla soglia di un nuovo mondo, il mondo che avremmo visto nello spettacolo del giorno dopo. La mia metà artistica portava le idee e gli artisti a lui affidati nel nuovo giorno, l'ultimo giorno per Zoi, ma il primo giorno del *Ferai Teatro Off*, che avrebbe visto molte esperienze importanti, tanta ricchezza e tanta fatica nei due anni successivi.

*Giorgia Barracu in Zoi
(foto di Alessandra Ennas)*





Lura Solla in Zoi (foto di Alessandra Ennas)

Giorno 3: Zoi – Capitolo 3 “Rito di Primavera”

Luogo: Ferai Teatro Off

Arriva il terzo giorno. “Zoi - Il Rito di Primavera” titolo ispirato chiaramente a Stravinsky e a Pina Bausch, all'ingresso, il pubblico trova tutti i performer dei due giorni precedenti sparsi sul pavimento dell'ampia sala del Teatro Off e completamente ricoperti da schizzi di sangue. Tenevo molto a quell'immagine, era necessario partire dalla morte per concludere una triade di spettacoli performativi sulla vita, sulla vita continua e ininterrotta che si nutre nei personaggi, che vive nel ricordo e in quanto tale è inarrestabile, una morte che è risveglio.

È il regno del caos. “Zoi - Rito di Primavera” è uno spettacolo dalle tinte forti, deliranti, le rinascite (appena accennate nei due spettacoli precedenti) qui sono continue, di scena in scena i performer non facevano altro che trasformarsi in qualcos'altro continuamente, ho assistito alle loro trasformazioni singole di prova in prova, ma vederli tutti insieme nello spazio scenico mi ha creato un forte senso di completezza, la vita filtrava attraverso sedici visioni diverse di dieci interpreti energici e onesti.

Energia e Onestà sono le due caratteristiche che più apprezzo in un buon interprete, se per uno spettacolo metti da parte tutti i moralismi, dai fondo alle tue energie con generosità e dai la tua visione da attore per materializzare quello che il regista ti chiede, diventi un attore che davvero non viene dimenticato.



*Federica Musio e Francesca Cabiddu in Zoi
(foto di Patrizia Mereu)*

*Nicola Porru e Giulia Muroli in Zoi
(foto di Alessandra Ennas)*

2015

Demimonde

“Siamo l’aria del respiro, la brezza delle emozioni, il fruscio del sipario. Danziamo col turbine che spinge l’onda, vi raccontiamo l’urlo della tempesta. Il soffio dell’infinito lungo l’arcana via. Chiamateci Attori, Maghi, Funamboli, Oracoli, Ciarlatani, dateci il nome che volete. Noi siamo il Vento.”

La pubblicità sui social e i volantini sparsi per il paese di Selegas a Luglio 2015 recitano come segue:

“Performance per tutta Selegas. Quattro riti esorcizzano il mondo dell'apparenza. In quattro momenti della giornata vi portiamo i nostri personaggi, il sole vi proietterà le nostre ombre sulla strada, la notte le porterà via.

ORE 06.30 RITO DELL'ALBA – Arriviamo alle porte del paese, un corteo di personaggi col suo saluto intimo e silenzioso alle piazze, alle case, a chi dorme e a chi si risveglia.

ORE 18.00 RITO DEL GIORNO – Piazza Imperiale – Piccole storie s'intrecciano, giochi di adulti ancora bambini, spensieratezza e qualche riflessione.

ORE 20.00 RITO DEL TRAMONTO – Piazza Imperiale, Le maschere si risvegliano con la luce del sole che tramonta. Contraddizioni di una società mondana discesa in paese, falsi miti che si sgretolano lasciando posto ai volti sinceri.

ORE 22.30 RITO DELLA NOTTE – Piazza Imperiale e Corteo Finale – Con le nostre immagini e la volontà di lasciare qualcosa di vero e sentito, depositiamo il rito della notte, ritorniamo al buio. Ci piace invecchiare, perché il tempo dissolve il superfluo e conserva l'essenziale. Forse, è soltanto un arrivederci.

Ma lo spettacolo è iniziato già una settimana prima del nostro arrivo. Vi racconto le cose per come sono andate, nessun giudizio, nessun desiderio.

Ho chiesto agli attori di scrivere una lettera sui propri sentimenti e sui sentimenti dei propri personaggi. Le lettere sono state inviate anonime a un campione estratto a sorte tra gli abitanti

di Selegas, nessun trucco, nessuna fotocopia, una comunicazione diretta. Ogni lettera, che parlasse di amicizia, di amore o di tradimento, finiva con l'inevitabile appuntamento allo spettacolo la settimana successiva e veniva recapitata totalmente a caso.

Ora, prevedi e pensi: chi è questa compagnia che si permette di entrare nella vita intima delle persone, di mandare una lettera d'amore a casa, cosa vogliono da noi, come si permettono? Cosa credono di dimostrare scrivendo delle lettere a mano nell'era di Facebook? Cercano lo scalpore? Vogliono prenderci in giro?

Nei fatti: quasi tutti hanno apprezzato le lettere e si sono appassionati alle storie in esse contenute.

Alcuni le hanno trovate un simpatico diversivo. Ci hanno sorriso su e hanno deciso se andare a vedere lo spettacolo oppure no in base ai propri impegni senza dare troppo peso alla formula d'invito.

Abbiamo ricevuto alcune minacce da una coppia sposata che si è risentita dalla lettera casuale sostenendo che mettesse in luce dei torbidi trascorsi di adulterio nella loro coppia.

L'opinione pubblica è rimasta divisa tra “Hanno trovato un espediente coinvolgente” e “Potevano risparmiarsela”.

In sintesi, una settimana prima, era accaduto al paese di Selegas quello che accadeva nello spettacolo stesso che ci accingevamo a mettere in scena: Lettere d'amore, aspettative, intrighi, tradimenti, dubbi etici, amoralità e frustrazione, opinione pubblica, apparenza e relazione sociale. Questi i temi di Demimonde, la società di mezzo, il mondo intermedio fatto di maschere e attese.

Ma quello che è ancora più importante, è l'effetto sui miei compagni. I miei attori andavano in scena con in mano le conseguenze di ciò che avevano provocato con le loro lettere. Andavano in scena non davanti a un pubblico generico e neutro, ma al cospetto di una platea già schierata in cui si nascondevano simpatizzanti e nemici, persone venute per deridere e altre per interesse. Era stato seminato volutamente e casualmente, il pregiudizio. Gli attori

avrebbero dovuto muoversi e rapportarsi al pubblico in una cornice di relazioni sociali reali. E così è stato.

Volevamo come ogni anno una comunicazione reale, nulla di eclatante, anzi, la cosa più semplice, un po' di comunicazione sincera, l'abbiamo avuta.

UNA NON PREPARAZIONE

La Preparazione di Demimonde non ha nulla a che vedere con gli esercizi massacranti per El Hombre mas Cercano a Dios o con le ricerche viscerali di Yakamoz. Demimonde è uno spettacolo che indaga la radice della superficialità, la scomodità dei salotti, è stata una preparazione apparentemente superficiale.

Apparentemente, sì. Perché, cosa rimane all'attore una volta che gli toglie i suoi esercizi e i suoi virtuosismi?

Demimonde è lo spettacolo che ha avuto meno prove tra tutti gli spettacoli, da parte mia, volutamente. Agli attori è stata data una traccia vaga e sconnessa, pochi appigli, l'ascesa della nuova borghesia francese a ridosso della rivoluzione, il demimonde, lo studio sulla maschera, il culto dell'apparenza e dei convenevoli.

Nelle rare prove corali, tutto girava intorno a un Valzer, non metaforico, un vero Valzer, lo conoscevano solo Andrea e Federica C. lo hanno dovuto insegnare agli altri. Una bellissima balera.

E Abbiamo studiato molto accuratamente degli schemi di ritmo, di processione, di camminata, schemi, ma non coreografia, qui sta la difficoltà, ma nel significato è semplice, è tremendamente brutale. Stiamo creando uno spettacolo sui ritmi sociali. E questa società come ci mostra il suo volto se non attraverso la massa che si muove all'unisono? Una massa che può stare in coda per ore o gareggiare per superarsi, ma seguendo delle logiche di occupazione dello spazio, perché senza l'ordine questa società è affidata al caso, non va avanti, non nella storia che stiamo raccontando ad Agosto 2015.

Gli attori stavano abbandonando Cagliari con poche cose in mano, un Valzer, degli schemi di processione e di camminata e un abbozzo di personaggio. Devo ammetterlo, ho avuto la fortuna di lavorare con persone estremamente pratiche, che mi conoscono da anni e che sono rassegnate alla fiducia. Sanno che lo spettacolo in qualche modo va in scena, non vedono quasi mai le prove degli altri e non sanno cosa ci sia di pronto o di non pronto, ma si sono fidati, perplessi, forse incerti, forse fiduciosi, ma in qualche modo me li sono portati dietro.

Il grosso dello spettacolo è stato montato proprio a Selegas, dove abbiamo risieduto per una intensa settimana prima dello spettacolo. Qui il lavoro è stato simile ad altri anni, sveglia presto la mattina, risveglio muscolare, full immersion di prove fino a sera, sopralluoghi per la città, adattamento delle scene agli spazi pubblici in cui avremmo performato.

Una cosa che non è stata simile agli altri anni è il silenzio. C'è stato meno silenzio, meno rispetto degli spazi personali nella convivenza tra attori e compagni. Era prevedibile, l'ho voluto e ricercato, sapendo chi stavo scegliendo per andare in scena, sapendo delle relazioni tra loro. Demimonde è uno spettacolo sulle relazioni sociali, lo è stato nell'effettivo col pubblico e lo è stato tra gli attori stessi, positive o negative che siano state, di amicizia o di sopportazione. Negli anni passati li ho condotti sulla via del silenzio, del rispetto, della concentrazione e della stanchezza non questa volta, dove il divismo e l'ottocento borghese potevano esplodere liberamente, tollerabile o meno, non lo avrei fermato e sarebbe stata l'anima dello spettacolo.



Demimonde, personaggi in processione all'alba (foto di Daniele Floris)

2017

“7”

“seven, siete, septem, yedi, επτά, sept”

*“Un uomo sta sognando, lunghe braccia si tendono verso di lui dall’oscurità,
scrutandovi attraverso, egli vede venirgli incontro se stesso.”*

“7” è il titolo del nuovo progetto di Baratto Teatrale. Non ho nulla da scrivere su questo progetto, se non che verranno messe in mostra per sei giorni di seguito sei performance omaggio, ognuna dedicata a uno dei progetti descritti in questa relazione. Saranno delle sintesi, delle piccole celebrazioni, ma soprattutto delle promesse per i progetti futuri.

Non ho nulla da scrivere su questo progetto perché è in fase di realizzazione al momento, potrei scriverne in futuro. Per adesso, so solo che sarà uno spettacolo di ombre, dedicato ai dieci anni della mia compagnia, ad Andrea, a tutti quelli che con me e che come me lavorano nelle zone d’ombra dell’arte, che non aspirano alla fama, ma alla divulgazione. Uno spettacolo per tutti gli artisti e le persone che sanno mettere da parte l’immagine che la società vorrebbe avere di noi e mostrare invece la fragilità, l’ombra, la bellezza reale.

Prima di iniziare a lavorare sugli spettacoli del baratto teatrale, quindi prima del 2007, avevo tantissime idee intelligenti sugli spettacoli, avrei potuto riempirli delle mie conoscenze, di nozioni universitarie, di filosofie dense, ma leggere. Ho capito subito però, che nel teatro non conta molto fare spettacoli intelligenti, non devi raccontare tutto quello che sai, ma tutto quello che sei.