



VIA NEGATIVA

Teatro come danza attorno al reale

Intervista con Bojan Jablanovec, regista del gruppo sloveno Via Negativa
a cura di Adele Cacciagrano e Tihana Maravic
In occasione della *première* italiana di *Out* -18 novembre 2008
Festival Natura Dèi Teatri
Lenz Teatro, Parma

CT: *Starting Point: Anger* (2002), *More* (2003), *Incasso* (2004), *Would Would Not* (2005), *Viva Verdi* (2006), *Not Like Me* (2006), *Four Deaths* (2007), *Out* (2008) sono i sette spettacoli che formano il progetto teatrale Via Negativa: un'indagine sui vizi capitali (ira, accidia, invidia, lussuria, superbia, gola, avarizia).

Dal 2005, in Italia, abbiamo avuto la possibilità di vedere *Incasso*, *More*, *Would Would Not*, *Viva Verdi*, *Four Deaths*, e oggi *Out*. Cominciamo con qualche informazione generale sulla struttura del progetto Via Negativa.

BJ: In effetti l'Italia ha ospitato diversi spettacoli del progetto. Via Negativa nasce nel 2002 con l'obiettivo di indagare il teatro come media: questo è il punto di partenza. La cornice tematica dei vizi capitali è solo la chiave per l'indagine. I vizi capitali sono sette scalini, sette problemi che, se da una parte sono universalmente conosciuti, dall'altra implicano la relazione estremamente personale che ogni uomo ha con ognuno di essi. Parlo, quindi, di un problema di cui tutti sanno qualcosa, ma su cui nessuno scava davvero in profondità. E' stato interessante cominciare a porsi il problema del media da domande che non erano immediatamente legate alle problematiche sociali, ma da questioni intime attraverso cui, poi, le problematiche delle relazioni sociali scaturivano inevitabilmente. È stata una via reversibile. Non parliamo esplicitamente di una situazione sociale perché sappiamo che siamo noi stessi i creatori di quella situazione. Nel caso dei sette vizi capitali si tratta di aspetti negativi dell'umano che, in un contesto sociale, vengono controllati, repressi, passati al vaglio dal metro del giudizio, della religione, della morale... un terreno molto favorevole al teatro.

CT: Tutti i lavori sui peccati capitali presentano rimandi al teatro. In *Out* ci sono riferimenti espliciti a due autori drammatici come Strindberg, Shakespeare, mentre in *Four Deaths* ci si indirizzava a Pina Bausch, Tim Etchells, Marina Abramovic e La Ribot. La citazione a volte è trasversale chiamando in causa, per esempio, alcune pratiche teatrali come quella della vendita dei biglietti che, in *More*, diventava una parte fondamentale della performance. Questo vuol dire che il teatro è un luogo privilegiato per la messa in campo di certi peccati?

BJ: Sì, secondo me la scena è il luogo eccelso del vizio. Il pubblico esige il peccato. Gli spettatori chiedono agli attori di peccare al loro posto perché la scena è l'unico luogo dove il peccato è pubblicamente permesso. Noi performer, artisti di scena, intendiamo la scena, il teatro, come luogo dove dobbiamo fare tutto ciò che nella vita reale ci trascende; quello che è proibito e represso, sulla scena deve forzatamente uscire.

Spesso amo dire ai performer: noi siamo qui per fare delle azioni che gli spettatori che vengono a guardarci non osano fare per mancanza di coraggio, per paura o, forse, perché non le hanno neppure pensate, ma è proprio questo il motivo per cui vengono a vederci. Questa è la vocazione scenica come noi la intendiamo.

Per quanto riguarda invece i riferimenti a personaggi o pratiche teatrali credo che sia dovuto semplicemente al fatto che si tratta della realtà nella quale lavoriamo. Voglio dire che bisogna essere molto consapevoli del contesto in cui si lavora. E questo contesto va usato. In Via Negativa abbiamo sempre lavorato sulla consapevolezza da parte del pubblico del contesto in cui ci troviamo ad operare. Odio il teatro che dimentica di essere teatro così come l'arte che fa finta di non essere arte. Chi fa arte deve essere sempre consapevole del contesto in cui lavora. Se altri artisti, come quelli citati, ci mostrano una direzione, noi amiamo dichiararlo e mostrarlo sottolineandone la relazione. Questo, per esempio, è evidente nel caso di *Four Deaths*, dove l'invidia, per tutti noi artisti che siamo principalmente degli individualisti, agisce in modo che la referencia scompaia e l'io possa occupare il posto dell'invidiato. Sono cose logiche e semplici, ma che diventano un tabù nel mondo dell'arte. Nell'arte devi imparare a manipolare abilmente le tue e le altrui

emozioni; esse non devono mai oltrepassare una certa convenzione... Trovo che in fondo sia molto piacevole giocare con la convenzione, sapendo che tocca a noi tentare di oltrepassarla.



CT: Uno spettatore può sentirsi molto provocato dagli spettacoli di Via Negativa. Il modo di pungere sul vivo la sensibilità dello spettatore corrisponde a una tattica consapevole di manipolazione? È una

scelta intenzionale? E tu, in quanto regista, senti la necessità di provocare l'uomo o l'uomo in quanto spettatore?

BJ: Capisco cosa intendi, ma voglio correggerti. Non si tratta di provocazione: quella che mettiamo in campo è soltanto una strategia che serve ad innescare la comunicazione. Il mio scopo prioritario è comunicare. A mio avviso, la comunicazione è l'elemento basilare del teatro e qui siamo di fronte ad una comunicazione diretta che può anche irritare, certo! È pur vero che alcune formazioni teatrali si limitano a comunicare passando informazioni, come se ci si dovesse apprestare a fare delle presentazioni, ma personalmente credo che questo tipo di teatro sia storicamente superato. Oggi c'è necessità di divaricare la comunicazione. Penso che negli ultimi dieci anni, per quanto ho potuto vedere, il teatro abbia imboccato una strada che porterà a disinnescare la convenzione che il teatro stesso ha creato. Registro una grossa volontà di forzare la comunicazione e, anche noi, in tutti i nostri spettacoli, cerchiamo le strategie di sfondarla. In alcuni casi il risultato può essere diretto e, per questo, risultare provocante,

ma in altri sarà tenero. In ogni caso, quello che cerchiamo di raggiungere sempre è la mente dello spettatore. La nostra logica richiede di entrare nello spettatore e di azionarne il bisogno di esprimere un suo punto di vista. Quello che ci interessa è capire perché è venuto a teatro e cosa cerca.

CT: Quindi non si tratta di un pessimismo né nei confronti della società né nei confronti del teatro?

BJ: No, al contrario. Il progetto di Via Negativa esclude la possibilità di ricorrere a tattiche manipolatorie negative. Le nostre strategie comunicazionali sono sempre operazioni positive. Mi spiego meglio facendo un esempio. La scena del lancio della pallina in *Out* è una tattica grazie alla quale inneschiamo un gioco innocente e conosciuto in cui recitiamo il ruolo dei cani abbassandoci allo status di animali e agendo, più o meno, come dei bambini piccoli. In quel primo momento, con il lancio della pallina, quello che cerchiamo di ottenere è il rilancio della pallina e basta. È solo in una seconda fase del gioco che la tattica cambia e quello che vogliamo ottenere dallo spettatore è che lui smetta di lanciarci la pallina, che, per qualche strana ragione, la trattenga. Questa seconda fase è molto più difficile della prima perché una volta innescato il gioco come elemento relazionale con il pubblico, poi diventa molto difficile eliminarlo, ma è proprio questo ciò che cerchiamo di fare con la scena dei cani. Quello è il momento più critico di tutto lo spettacolo, l'attimo in cui nascono dei problemi perché anche lo spettatore è invitato a giocare la propria parte e non possiamo sapere quale sarà la sua reazione. Tutto il lavoro di *Out* è incentrato per arrivare a quell'unico istante.

CT: In tutti gli spettacoli di via Negativa è molto forte il senso di ribaltamento, dal peccato in scena al peccato in platea? Anche questa sera, la superbia, prima esclusivo appannaggio degli attori, in un certo momento è diventata, grazie al gioco della pallina, un vizio precipuo dello spettatore. Lo spettatore che ama farsi adulare dalla cagna per avere la palla oppure il ringraziamento con sviolinata finale di Grega [l'attore Gregor Zorc, ndr] agli spettatori, risulta un atto di adulazione con tutti i crismi perpetrato ai danni degli spettatori così bravi, così attenti, così perfetti...



BJ: Mi fa piacere che abbiate notato questo meccanismo, perché è un punto su cui stiamo lavorando. Fa parte della strategia di cui abbiamo parlato all'inizio, perché noi prendiamo su di noi la negatività, cerchiamo di elaborarla con delle strategie positive, ma ciò che vogliamo principalmente è, lo ripeto, entrare nello spettatore, provare a far uscire da lui un'emozione legata a quel peccato. Consideriamo il teatro una situazione nella quale noi siamo, in quanto attori e artisti, a stretto gomito con gli

spettatori, una vicinanza che non è solo apparente e teorica, ma indubbiamente reale. Solo in una situazione reale, infatti, ti può capitare di lanciare una palla e sentire, con quell'unico atto, tutto il potere di essere tu a guidare il gioco. Queste strategie possono

essere, però, molto pericolose perché sia l'attore che lo spettatore possono a turno abusare del proprio potere, ma la magia del teatro sta proprio nel fatto che non ci si può mai dimenticare del fatto che si sta giocando/recitando. Noi sappiamo di recitare in scena e gli spettatori sanno che noi recitiamo, ma a volte dimenticano che anche loro stessi stanno giocando la propria parte. Tutti recitiamo, e la domanda che mi hai fatto prima riguardo al fatto se voglio provocare lo spettatore o l'uomo, è una buona distinzione. Via Negativa cerca l'uomo nello spettatore perché tutti noi siamo consapevoli del fatto che quando un uomo arriva a teatro, quando si siede sulla sua sedia, comincia a recitare la parte dello spettatore, e questo ruolo lo blocca impedendogli di reagire umanamente. Noi cerchiamo di disattivare il blocco e quando arriviamo all'uomo nello spettatore qualcosa succede: la convenzione si divarica e la relazione si apre.

CT: Blaz Lukan¹ ha scritto per Maska della tua ricerca di realtà che in scena si traduce, paradossalmente, con una ricerca di superficialità. Ci potresti dire qualcosa sulla relazione realtà-superficialità?

BJ: Tutti giriamo attorno al problema del reale. Prendiamo, per esempio, il caso specifico del teatro o della performance così incentrati sulla relazione performer-spettatore e ditemi se, in una situazione simile, possa esistere qualcosa in grado di funzionare come reale. Io credo che nulla possa sfuggire al doppio statuto dato dal carattere fittizio della situazione, perché tutto rientra nel contesto del gioco e della relazione. Lo spettatore è qui, in teatro, per guardare ciò che l'attore o il regista o entrambi hanno deciso di fare e in questo modo qualsiasi cosa, persino il sangue di una performance artistica assume la funzione di una maschera, di un effetto. Il sangue in teatro porta con sé il significato di un effetto ed è questo il motivo per cui non può mai oltrepassare la linea del gioco e arrivare a darsi come reale. Ciononostante credo sia importante persistere nel giocare attorno al reale perché prima o poi lo tocchi e, in qualche modo, la finestra dell'inatteso si apre. Per tutto il resto del tempo continui a ballarci attorno, ma l'apertura non c'è, eppure è estremamente importante continuare a ruotarci attorno. Il reale in *Out* è indubbiamente la relazione tra il performer e lo spettatore, ma come perforarlo? Forse potremmo uccidere la gente [ride], questo sarebbe sicuramente un atto reale, ma lo è anche l'invito ad uscire dal teatro che formuliamo sul finale, eppure gli spettatori non escono perché intuiscono che stiamo ancora "giocando". Capisci, quindi, l'importanza di continuare a ruotare attorno al reale, sul confine sottilissimo che divide il gioco dalla realtà?



CT: Capisco, ma qual è il limite che secondo voi si può toccare nello spingersi per portare il reale sulla scena? Penso alla scena di questa sera dove Grega urla "Text, text", mentre si stringe sempre più forte una cinghia attorno alla vita. Una performatività così estrema non porta con sé il rischio di un collasso?

¹ Critico teatrale, drammaturgo, saggista sloveno. Insegna drammaturgia all'Università di Ljubljana.

BJ: Molte volte tocchiamo il limite. La scena "Text, text" di cui parli ne è un esempio. Basti pensare che Grega non può farla per più di due volte in una settimana. Nel caso in cui siano previste due repliche consecutive abbiamo approntato una registrazione opportunamente preparata. Si tratta di una scena che deve molto all'idea di performance classica nel suo essere molto corporea, per non parlare della body art. Io amo molto il teatro, ma lo odio quando si chiude in se stesso rifiutando le pratiche della performance contemporanea. Personalmente ritengo che esse debbano entrare a far parte del patrimonio comune del teatro perché dal teatro sono uscite. Io, in quanto regista teatrale nel senso classico del termine, voglio far convergere tutte queste pratiche sulla scena perché penso che esse servano molto bene a chiarire il senso di un teatro come media.

CT: All'inizio hai detto che il problema del teatro come media è stato prioritario e antecedente rispetto alla scelta del tema dei sette vizi capitali. In un certo senso, il problema dei sette peccati è stato solo un mezzo favorevole all'indagine di questo problema. La domanda che vorremmo porti è, invece, se il tema, una volta scelto, ha influenzato il metodo di lavoro e, se sì, in che modo.

BJ: Il tema è stato scelto perché la natura strategica del lavoro richiedeva una logica performativa. La mia prima richiesta all'attore in *Via Negativa* è stata quella di essere autore di se stesso, di utilizzarsi come un vero e proprio materiale. Io non tratto l'attore come un mero esecutore, ma come performer per eccellenza. Durante le prove e la fase di realizzazione dello spettacolo non parliamo mai di recitazione, se non per quanto riguarda un suo utilizzo strategico. In questo spettacolo, per esempio, essa è stato momento di accesa discussione perché qui è la recitazione stessa ad essere tematizzata come strategia teatrale. Ma è un caso eccezionale. Per tutto il resto del tempo, quello che cattura particolarmente la mia attenzione è la posizione del performer, il suo dichiararsi in prima persona, il modo di relazionarsi, il conflitto del tutto personale con la materia di lavoro, insomma tutto ciò che riguarda l'aspetto più significativamente performativo. Per me la cosa più importante è la lotta che il performer deve combattere in teatro per essere autore di se stesso e per rivendicare il proprio diritto di essere in scena perché questo diritto non gli viene dato da Shakespeare, da Strindberg, da Molière o da qualsiasi altro autore o regista, ma deve crearselo da sé. Durante il lavoro ribadisco spesso agli attori che non facciamo nient'altro che combattere per il diritto di stare in scena. Per questa ragione è stata scelta la tematica di sette vizi capitali, perché presenta tre elementi molto forti: il primo in quanto il vizio è sempre un problema personale, il secondo riguarda la sua contestualizzazione sociale e il terzo in quanto lente che permette un'investigazione del teatro come media.

CT: Negli spettacoli di *Via Negativa* l'accento è posto, indubbiamente, sul lavoro attoriale. In che modo l'occhio e il lavoro del regista gli si affianca?

BJ: In generale il mio metodo consiste nell'aspettare che accadano delle cose giuste. Il performer lavora in solitudine sulla propria storia, mentre io entro esclusivamente in una seconda fase, quando sento che la storia c'è. In quanto regista, non riesco a lavorare se non ho una storia, una situazione, un testo, qualcosa su cui agire. Dal performer esigo, quindi, una situazione iniziale perché solo date queste condizioni posso cominciare a lavorare. Il performer è chiamato a fornirmi il materiale, in questa fase lui lavora in completa solitudine e la sua ricerca può durare a lungo, anche mezzo anno. Noi ci

incontriamo alle prove durante le quali tutti gli attori mostrano le loro performance e, tutti insieme, le guardiamo e ne discutiamo animatamente per capire cosa funziona e cosa no, quali possono essere i nessi o i significati o, molto più semplicemente, quali reazioni ha suscitato. È solo quando abbiamo una storia che io entro in azione cercando la migliore strategia adatta per il performer. In questa fase il lavoro performativo subisce, naturalmente, molte rotture perché il mio lavoro ha a che fare con una pratica di contestualizzazione. Prima del mio intervento, infatti, ogni performer lavora da solo ed esclusivamente in vista del suo pezzo, ma quando io entro in azione decido la tematica e le strategie di attuazione dell'intero spettacolo cosicché ogni performer si trova a dover rivedere se stesso e la propria storia all'interno della nuova situazione, e allora cominciano le riflessioni sui costumi, su possibili nessi e ipotesi di montaggio, etc. Devo dire che si tratta di un lavoro di tutto il gruppo in cui io mi limito a condurre la discussione e suggerire tecniche e tattiche. Certo, l'ultima parola è la mia, ma confesso che le mie decisioni riguardano soprattutto la strategia dello spettacolo e i titoli in quanto chiavi di accesso per la visione di ogni spettacolo. La prima fase consiste, quindi, nel lavoro del performer su se stesso inframezzata dall'esposizione interna dei materiali, da un'analisi collettiva e dall'invenzione delle situazioni, mentre la seconda fase che prevede un'opera di amalgama delle varie storie in un contesto più ampio è opera principalmente della mia mano.

CT: *Out* finisce con la frase di un performer che chiede di "rientrare in teatro"... Si tratta di una sorta di invito?

BJ: È vero, Darko [l'attore Darko Japelj, *ndr*] lo dice, ma non propriamente alla fine. La sua esclamazione cade prima della scena dei cani... non siamo così patetici da finire lo spettacolo con un invito del genere. Il senso, semmai, va piuttosto cercato nel montaggio con la scena successiva quando arriva il cane con una pallina, la lancia e insieme, pubblico e attori, "giocano" una situazione. E' solo un gioco che va fatto insieme. Questa è la mia idea di teatro: un "ritornare" a qualcosa di basico e molto semplice, mentre tutti i riferimenti a Strindberg e altri sono fuorvianti. Non si tratta, qui, di una critica della drammaturgia o del teatro, ma di un invito a rendersi conto dello *shit*² che ci portiamo addosso, di tutta quella tradizione con la quale dobbiamo misurarci e lottare. Anche questa è, quindi, una storia sul contesto, una presa di coscienza del contesto in cui ci troviamo. Detto questo, ammetto che Strindberg e Molière sono stati degli scrittori geniali...



CT: Nel lavoro di un monaco, di un asceta, la via negativa è una specie di esame del sé attraverso i vizi, una pratica per purificarsi in cui la superbia è considerata uno dei demoni più difficili da combattere e da vincere. Non è un caso, quindi, che la superbia sia anche l'ultimo peccato capitale che abbiate trattato nel vostro percorso. Vorremmo

² L'attore Darko Japelj, nel suo pezzo, ad un certo punto appare completamente cosperso di un materiale che sembra merda.

sapere se anche dal punto di vista registico questo vizio è stato il più difficile da avvicinare e elaborare.

BJ: Sì, senza alcun dubbio. Non è un caso, in effetti, che il vizio della superbia sia l'ultimo. Si tratta della più elementare emozione di sé. Almeno nell'arte direi, visto che non vorrei parlare della vita in generale. Sono consapevole del fatto che senza superbia non può esserci artista perché senza una altissima considerazione di sé nessun attore avrebbe la forza di mettersi sulla scena, davanti ad un pubblico. Si tratta di un postulato basilare, ma non dobbiamo dimenticare che esiste anche il problema del limite che nasce quando si tocca un problema morale o etico. La superbia, in teatro, è un problema etico. In *Out* abbiamo voluto dissezionare la posizione dello spettatore perché sentivamo che chi siede in platea occupa, di fatto, una posizione molto superba caratterizzata dalle proiezioni rispetto a ciò che hanno elaborato gli attori, dalle attese sul modo in cui lo affascineranno, come una sorta di sfida o di cahier di seduzione. *Out* si basa proprio sul principio di un combattimento tra gli attori e gli spettatori: un grande combattimento in cui tutti lottano per affascinare ed essere affascinati in tutti i modi possibili. Per questo la tematica della superbia è stata la più difficile da elaborare; perché se da un lato la scena è, di per sé, superba, l'auditorio non lo è da meno e questo connubio porta all'instaurarsi di una relazione micidiale. Davanti a questo dato di fatto, se non si vuole cadere nel banale e trattare in maniera falsamente moralistica la questione, la cosa più difficile da fare è quella di non giudicare la relazione, ma valorizzarla nei suoi aspetti qualitativi. Si tratta di far deflagrare una situazione impermeata di superbia sapendo di fare un gioco molto pericoloso. Alla fine delle repliche di *Out* molti spettatori vanno via offesi e irritati, ma molte altre sono contente perché hanno sperimentato una situazione scivolosa e, in sé, pericolosa.

CT: Un'ultima domanda sul progetto Via Nova. Via Negativa prevede sette tappe-spettacolo sui peccati capitali seguiti, come una sorta di appendice o grande epilogo, da un progetto finale intitolato Via Nova. Potresti anticiparcene un'immagine?

BJ: Via Nova non sarà un semplice *résumé* dei sette anni di lavoro di Via Negativa, cosa che in effetti non avrebbe alcun senso, ma sarà strutturata come una mostra delle performance ovvero come un paradosso logico. Con Via Nova torneremo, in pratica, a plasmare i sette spettacoli iniziali da cui saranno tratte delle performance-chiave per un totale di circa trenta performance eseguite da venti performer. Dal corpus degli spettacoli saranno prelevate solo quelle azioni e storie con le quali ha ancora un senso lavorare come lavori indipendenti. Nella Via Nova l'obiettivo è di restituire simbolicamente le performance agli autori ed è per questo che ogni performer sottoscriverà con il proprio nome la performance dandole un titolo. Si tratta di quindici ore di materiale che sarà esposto nell'arco di tre ore. In termini pratici vuol dire che venti persone lavoreranno simultaneamente e lo spettatore potrà entrare e vagare a suo piacimento all'interno dello spettacolo. All'ingresso gli verrà consegnato il piano dello spettacolo e lui potrà scegliere, come con una guida TV, cosa vedere. Potrà guardare ciò che vorrà e avrà tre ore per vedere quindici ore di materiale. Ancora una volta, lo spettatore sarà posto davanti alla necessità di scegliere. Per quanto riguarda l'attore, il suo fine ultimo sarà produrre un artefatto come risultato della propria performance. Dopo tre ore di lavoro collettivo apriremo una mostra con le opere d'arte realizzate. Se avete visto *Incasso*, ricorderete che in quello spettacolo Katarina [l'attrice Katarina Stegnar, ndr] anticipava già una situazione simile occupandosi della vendita di un'opera

d'arte che era il prodotto dalla sua performance. L'obiettivo finale è ricollocare la performance nella logica della produzione artistica. La performance in sé è un atto di produzione artistica, ma coincidendo in qualche modo con il suo prodotto ciò che resta, di reale, è solo una memoria o un'emozione, mentre noi vogliamo in qualche modo distaccare il prodotto dall'azione che la produce, realizzarne un artefatto che resti come residuo e memoria del processo che lo ha prodotto.

La storia di Via Nova è ricontestualizzare tutto ciò che è stato fatto in precedenza. In fondo cos'è l'arte se non questo? Non ti concede di inventare te stesso, ma ti permette di creare nuovi contesti in cui esistere.

L'intervista è stata realizzata grazie alla collaborazione di *Lenz Teatro* e *Festival Natura Dèi Teatri 08*