



More(2004) photo © Via Negativa

Love and Illusion

di Nicholas Ridout

The moderator of Via Negativa's *More* brings the evening's encounter to a close by soliciting our applause for each of the seven performers in turn. This gives the audience a chance to express for the first time the warmth with which they had earlier responded inwardly to the work of the red-haired woman who ate the processed chicken sausage, and who smiled with such charm, and also to engage again in boisterous enthusiasm for the work of Grega, almost recapitulating the earlier chants (Grega! Grega!) which had seen him through his rice-eating ordeal. But he leaves one of the performers out, and the audience quickly start shouting back to correct his mistake. The woman with the black hair who had earlier stood on one leg in a bowl of spaghetti soup and then filled her eyes and her pants with chocolates, stands up now and laughs as she acknowledges the audience's friendly applause.

This looks and feels like a straightforward encounter, a social transaction between people who have been in one another's company for a while. It feels like saying goodbye to two or three people with whom you have shared part of an evening at a bar, but whom you had never previously met and may never see again (something that happens often enough at theatre festivals).

But this feeling is, to some extent, founded in illusion. The encounter, however fascinating in its mimesis of the social, is somehow missed. Earlier in the day the show's director, Bojan Jablanovec had said that the encounter between performers and spectators that their work sought to promote was not an encounter which looked to destroy the theatrical situation. Although the work would, he said, be 'friendly'

Amore e Illusione

di Nicholas Ridout

Il moderatore di *More* della compagnia Via Negativa chiude l'incontro serale sollecitando il nostro applauso per ognuno dei sette performer che a turno si presentano alla ribalta. Questo dà al pubblico la possibilità di esprimere per la prima volta l'entusiasmo con cui aveva in precedenza accolto il lavoro della donna dai capelli rossi che ha mangiato la salsiccia di pollo sottovuoto e che sorrideva in modo così affascinante, e anche di esplodere ancora una volta in un rumoroso entusiasmo per il lavoro di Grega, riprendendo i canti di incitamento (Grega! Grega!) che lo avevano accompagnato prima nel suo calvario di mangiatore di riso. Ma il moderatore dimentica uno dei performer e il pubblico subito comincia a gridargli dietro perché corregga l'errore. La donna con i capelli neri che prima era rimasta in piedi su una gamba sola dentro una ciotola di zuppa di spaghetti e che in seguito si era riempita gli occhi e i pantaloni di cioccolatini, è ora in piedi e sorride di riconoscenza agli applausi amichevoli del pubblico.

Mi sembra e lo sento come un incontro semplice e onesto, una transazione tra persone che hanno passato insieme un breve periodo di tempo. Sembra quasi come un salutarsi tra due o tre persone con cui hai condiviso parte di una serata in un bar, ma che non avevi mai conosciuto prima e probabilmente non rivedrai mai più (una cosa che accade abbastanza spesso nei festival di teatro).

Ma questa sensazione è, in qualche modo, fondata nell'illusione. L'incontro, per quanto affascinante nella sua mimesi del sociale, è in qualche modo fallimentare. In un momento precedente della giornata, il regista dello spettacolo, Bojan Jablanovec, aveva detto che l'incontro tra attori e spettatori che il lavoro aspirava a promuovere non era un incontro teso a distruggere la situazione teatrale. Anche se il lavoro voleva, a suo dire, essere "amichevole" (senza tentativi di attacco o esposizione del pubblico, per esempio), il tentativo era giocare con le convenzioni date dalla situazione piuttosto che cercare di farne senza. Questa è la ragione per cui i nostri sentimenti nei confronti dei performer, come persone, sono un po' più complessi di quanto possono sembrare a prima

(no attempt to attack or expose the audience, for example), it would play with the conventions of the situation rather than attempt to do without them. That is why our feelings towards the performers, as people, are a little more complicated than at first they may seem.

Our relationship, such as it is, with each performer, is one that has been mutually constructed from those materials that the performance itself has allowed to appear. Although some of our feelings towards the performers – which take the form, for the most part, for this spectator, of a desire to meet them for a drink for part of an evening in a bar – may arise from our own projections, projections contingent upon appearance, many of them also seem to be the result of the care with which the evening's performance has been constructed.

I would want to suggest, I think, that this has a great deal to do with the presentation of faces and the calculation of distances. All seven performers sit perhaps two thirds of the way back on a very deep stage. As they sit, they adopt casual positions on their chairs, from which they are able to exchange glances with one another and which they are at liberty to shift, into new casual poses. Their faces are a long way away, still, so we are initially invited instead, I think, to 'read' character (moral rather than fictional) from posture. As each performer gets up from this starting position to present their individual performance, the positions they adopt relative to the depth of the stage look like they have been measured with great accuracy, as though each position has been assessed for its potential for social or affective heat, or rather, in this case, warmth.

The case of the woman with black hair whom the moderator forgot is perhaps particularly revealing in this respect, and I will try briefly here to track the development of her 'relationship' with us, through her stage position and the availability of her face. She performs two of the twelve 'acts' which make up the evening. In the first (spaghetti soup) she comes right forward to collect the pan of soup itself from the line-up of foodstuffs across the very front of the stage. She retreats to about the same depth as that adopted by the previous (and first) performer ('I am a good fish'). However, the 'good fish' has by now retreated

vista.

La nostra relazione, in quanto tale, con ognuno dei performer, è stata mutuamente costruita a partire da quei materiali che lo spettacolo stesso permette di mostrare. Sebbene alcuni nostri sentimenti per gli attori – che, per questo spettatore particolare che sono io, si manifesta per lo più come desiderio di incontrarli a bere un drink a fine serata in un bar – potrebbero essere la conseguenza, forse, delle nostre proiezioni personali, proiezioni legate all'apparenza, molte di loro sembrano essere il risultato stesso della cura con cui lo spettacolo è stato costruito.

Quello che vorrei suggerire è che, a mio avviso, tutto questo ha molto a che fare con la presentazione delle facce e il calcolo delle distanze. Tutti e sette gli attori sono seduti per quasi i due terzi del tragitto su un punto molto profondo del palco. Sin dal primo momento che si siedono, essi adottano posizioni casuali sulle sedie, da cui sono in grado di lanciarsi sguardi l'un l'altro o da cui spostarsi liberamente per adottare nuove pose casuali. I loro volti sono un po' troppo lontani, ancora, cosicché noi spettatori siamo, secondo me, inizialmente invitati a "leggere" i caratteri (moralì o fittizi che siano) dalla postura. Nel momento in cui i performer si alzano dalla posizione di partenza per presentare le loro performance individuali, le posizioni che essi adottano rispetto alla profondità del palco danno la sensazione che ciascuno di essi sia stato accuratamente misurato, come se ogni posizione fosse stata tarata per il suo potenziale di calore sociale o affettivo, o meglio, in questo caso, di ardore.....

Il caso della donna con i capelli neri che il moderatore ha dimenticato è particolarmente illuminante, e io tenterò di tracciare brevemente lo sviluppo del suo "relazionarsi" con noi, attraverso la posizione sul palco e la visibilità del suo volto. Lei esegue due dei dodici "atti" che compongono la serata. Nel primo (zuppa di spaghetti) procede dritta in avanti per raccogliere il tegame della minestra dalla trincea di prodotti alimentari che sono sparsi tutti intorno alla ribalta. Indietreggia a circa la stessa profondità che aveva adottato la precedente (e prima) performer ("Io sono un pesce prelibato"). Comunque, il "pesce prelibato" aveva, sia detto tra parentesi, indietreggiato fino ad occupare una posizione leggermente più retrocessa cosicché, quando la donna con i capelli neri sta in piedi su una sola gamba nella zuppa, con la

to a position a little further back, so when the woman with the back hair stands on one leg in the soup, head forward a little, perhaps to help her balance, perhaps to help her slurp the spaghetti into her mouth, she is closer to the audience than any of the others. She also addresses us directly ('My mother has the illusion that I love her, only when I eat her soup'), and in terms that already suggest that the generation of warm feeling between people may be constituted by action rather than, say, by something beneath the surface. We are invited, perhaps, to love her a little too, even though we know nothing of her, apart from the surface which she chooses to present to us in this performance.

Her next major move is one which reveals in a delightful impasse the logic of the show: chocolates are called for by the audience but no one responds. Eventually it transpires that this is because the performer responsible for the 'chocolates' sequence is already engaged in a performance, and that she can't move on to 'chocolates' until she has finished her soup. Gathering up each of the four or five mainly heart-shaped boxes of chocolates from the front of the stage, she parades in a gentle parody of a strip artist, chocolate box pressed against a hip, as though she were naked and trying to cover herself, teasingly. Once all the boxes have been gathered and carefully laid out, she takes two chocolates and presses them into her eyes. She then spends the next few minutes stuffing chocolates into her trousers (perhaps even into her own body) while standing in an awkward unseeing stance, legs apart, torso leaning forward. Eventually she ceases to be the focus of attention.

A parody of self-revelation is thus followed by an act which is simultaneously a closing up of the self, a cutting off of the performer from the eye contact which had previously constituted her stage 'persona', and also a difficult kind of self exposure, in which nothing specifically personal is exposed, other than, perhaps, the exposure of the personal, as such, as something other than what it had seemed, back then, to be. She has performed an act of self-exposure but that which has been exposed remains secret.

A little while after this she returns to her seat at the back, and gets the chocolate out of her eyes. Then she leaves the stage altogether by

testa leggermente avanti, forse per aiutarsi nel bilanciamento, forse per aiutarsi a ingurgitare gli spaghetti in bocca, resta il fatto che lei è molto più vicina al pubblico di qualsiasi altro performer. Addirittura l'attrice parla direttamente al pubblico ("Mia madre s'illude che io l'ami, solo quando mangio la sua zuppa"), e nei termini che già suggeriscono che la nascita di un sentimento d'affetto tra le persone può essere dovuto semplicemente ad un'azione piuttosto che, ad esempio, da qualcosa di meno superficiale. Pure noi siamo invitati, forse, ad amarla un po', anche se non sappiamo nulla di lei, a parte quella stessa superficie che lei sceglie di mostrare durante la sua performance.

La sua seconda grande mossa svela con un delizioso impasse la logica dello spettacolo: il pubblico chiede dei cioccolatini, ma nessuno risponde. Questo accade perché la performer responsabile della sequenza "cioccolato" è già impegnata in una performance e non può passare ai "cioccolatini" fino a quando non ha finito la sua zuppa. Raccogliendo dalla ribalta quattro o cinque scatole di cioccolatini, per lo più a forma di cuore, l'attrice sfilava in una simpatica parodia da spogliarellista, con la scatola di cioccolatini premuta contro l'anca, il tutto come se fosse nuda e tentasse di coprirsi, in modo canzonatorio. Una volta raccolte tutte le scatole e averle esposte accuratamente, prende due cioccolatini e se li preme sugli occhi. Quindi passa i minuti successivi a imbottirsi di cioccolatini i pantaloni (e probabilmente anche l'interno del corpo) mentre esibisce una posizione cieca, imbarazzante, a gambe aperte e busto inclinato in avanti. Alla fine smette di essere al centro dell'attenzione.

Una parodia di auto-rivelazione è, dunque, seguita da un atto che è contemporaneamente un'azione di massima chiusura del sé, un isolarsi totale del performer dal contatto visivo che aveva precedentemente costruito il suo stadio di personaggio, ma anche un caso difficile di auto-esposizione, in cui nulla di specificatamente personale viene esposto, tranne, forse, l'esposizione del personale in quanto tale, come qualcosa di diverso da ciò che, in precedenza, ci era apparso essere. L'attrice ha innescato un atto di auto-esposizione, ma ciò che è stato esposto rimane segreto.

Un attimo dopo, torna a sedersi nel retro e si toglie i cioccolatini dagli occhi. Poi abbandona completamente il palco uscendo da una porta

a door halfway back in the stage left wall, perhaps to remove more chocolate from herself. Once she returns she sits and watches the performance and the audience, legs crossed and with what looks like, from this distance, the expression of someone enjoying a familiar amusement. With every minute that passes her face becomes more enigmatic. The site on which we had been encouraged to 'read' her has turned, perhaps, into precisely the kind of secret that her self-exposure had revealed: the secret that points to a particular kind of opacity of the human. It is perhaps a paradox typical of the theatrical situation, that a work such as this which appears to offer complete transparency – the lights are on, there is no pretending, the audience determines the sequence of events – should in fact turn out, in the most 'friendly' way imaginable, to be a reminder of just how little we know of one another.

a metà parete di sinistra, probabilmente per togliersi il resto del cioccolato dal corpo.

Una volta tornata indietro, si siede e guarda la performance e il pubblico, gambe accavallate e con una espressione che, da quella distanza, assomiglia a quella di una persona che si gode uno spettacolo familiare. Ogni minuto che passa la sua espressione facciale diventa sempre più enigmatica. Il terreno su cui tentavamo di "decifrare" l'attrice, si è trasformato proprio in quel segreto rivelato dalla sua auto-esposizione: un segreto che fa riferimento ad un particolare tipo di opacità proprio dell'essere umano. Forse è un paradosso tipico della situazione teatrale, che un lavoro come questo sembri offrire una completa trasparenza – le luci sono accese, non c'è finzione, il pubblico determina la sequenza degli eventi- e finisca di fatto con il rivelarsi, nella maniera più amichevole possibile, un memento di quanto poco sappiamo l'uno dell'altro.

Recensione apparsa sul "Foglio di Critica attorno alle opere" del 25 settembre 2005, La Biennale di Venezia , 37. Festival Internazionale del Teatro - Pompei il romanzo della cenere.

Traduzione a cura di:

Adele Cacciagrano e Tihana Maravic

Nicholas Ridout è Capo Dipartimento per il Department of Drama della Queen Mary University of London. È autore di *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems* (CUP, 2006), co-editore con Joe Kelleher di *Contemporary Theatres in Europe* (Routledge, 2006) e co-autore con Joe Kelleher e i membri della compagnia, del libro *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (Routledge 2007).