

Il gesto parlante di Matija Ferlin

21 lug 2012

Conversazione con Matija Ferlin, artista croato poco più che trentenne, interprete e ideatore di opere teatrali e coreografiche. Dopo averci raccontato in un'intervista biografica la sua formazione, risponde ora ad alcune domande sul percorso che lo ha portato alla realizzazione di Sad Sam/almost

Descrivi *Sad Sam Lucky* come una risposta sonora ai versi di Srečko Kosovel; in *Sad Sam/almost 6* costruisci un montaggio serrato tra linguaggi in cui ti muovi costantemente tra testo e coreografia, parola e gesto. Come gestisci le diverse forme espressive, come le legghi in un ordine compositivo?

Molto naturalmente. Io non faccio distinzioni tra gesto, parola (parlata o scritta) e altri linguaggi: ogni idea mi richiama già il medium, non è mai slegata dal linguaggio che voglio utilizzare. L'unica base che ho sempre presente è l'onestà: qualunque cosa faccia deve essere la risposta a una necessità, un'esigenza vera che giustifichi il suo essere. Ci sono spettacoli molto fisici e astratti, altri in cui parlo solamente, ma la scelta avviene naturalmente: nella mia testa non ho confini, non ho definizioni da dare al mio lavoro, non ho idea di come "dovrebbe" essere. Parto da un concetto, da uno spettacolo interno che tento di far uscire, e la forma è dettata da questo tentativo. Non ho voglia di etichettare la mia vita sia privata che artistica, se lo facessi mentirei. È un quindi un lavoro molto intuitivo il mio, concentrato sulla forma. Posso sembrare indisciplinato sotto questo punto di vista, ma penso che il rapporto di spontaneità che istauro con me stesso durante la creazione sia per ogni opera, inevitabilmente, diverso. In *Sad Sam/almost 6*, ad esempio, ero interessato alla solitudine e volevo capire come enfatizzare questo discorso senza essere solo. Sono così partito da un lavoro fisico, sul teatro infantile, sulla performatività naturale di un bambino di sei anni. Lentamente sono arrivato a riflettere sulla crescita e sulla formazione della sessualità, così un giorno ho portato questi animaletti di plastica, li ho disposti a cerchio e in meno di due ore ho tirato fuori tutta la struttura dello spettacolo. Sono proprio questi pupazzi a consentirmi di accentuare la solitudine da un lato e, dall'altro, di parlare direttamente al pubblico. È un processo intimo quello che cerco di attuare, spogliandomi di tutte le sovrastrutture, restando a contatto col possibile, senza perdere la fiducia in quello che faccio. Per fare questo occorre che mi metta in un dialogo positivo col tempo, senza fretta, senza pressioni esterne: l'obiettivo non è rispondere alle aspettative ma arrivare a un risultato che mi soddisfi veramente, a un oggetto che mostri la sua necessità di condivisione.

Lo spettacolo sembra infatti indagare la possibilità stessa di questa condivisione, di un rapporto con il pubblico, del teatro stesso forse. Possibilità che subisce un duro colpo nel momento in cui superi il confine di animali, nel momento in cui tenti di vivere, affrontare ed esprimere l'esterno: la comunicazione si interrompe.

Io cerco di fare spettacoli che lascino sempre qualcosa a chi li vede, indipendentemente dall'apertura di visione che possono avere: voglio che tutti possano trovare una loro entrata. Lo faccio attraverso un lavoro che sembra essere lineare, narrativo, ma che al contempo tenta di andare a fondo nelle questioni. Detto questo, per me tutto è in realtà interno a un cerchio più grande chiamato palcoscenico o teatro. Quindi alla fine sulla scena è presente una doppia interiorità, non voglio enfatizzare tanto l'esterno. Il cerchio di animaletti è una sorta di teatro nel teatro e anche se può sembrare una seduta psicanalitica, o un gruppo di autocoscienza, per me mantiene il carattere tirannico e profetico della scena. Cerco di mettere sopra il palco quello che succede in platea in quello stesso momento. Quando non devo rimanere fedele ai sottotitoli, rispondo molto di più agli stimoli e ai rumori provenienti dal pubblico, in

modo da accentuare questa identificazione: il pubblico si sente chiamato in causa e canta con me, chiude e apre gli occhi. Tutti gli spettacoli che ho fatto riflettono sul “qui e ora”, sul presente, sul palco e lo fanno lavorando molto con la presenza del performer. Per me ogni gesto ha lo stesso valore di ogni frase o parola; per questo agisco nella massima concentrazione, cercando di essere presente a ogni cosa che faccio in ogni secondo. Mi hanno insegnato che una scatola di sigarette messa sul palco, non ha bisogno di una motivazione, perché è già convincente come scatola di sigarette così com'è. Il mio lavoro sta nel posizionarmi sulla scena in modo che il pubblico possa credere a quello che è presente lì in quel momento, che non è in nessun altro luogo. Se si raggiunge questo livello performativo, si scopre che non è il gesto, il testo, a essere importante, ma il suo farsi. Questa è una qualità della presenza che si crea di volta in volta, è da ricostruire a ogni replica e lo spettacolo di ieri non sarà quello di oggi.

C'è il “qui e ora” ma anche lo scorrere inesorabile del tempo, che ricorre nel tuo spettacolo, e assume i connotati cupi della morte, della perdita, del sacrificio. Tuttavia riesci a parlarne con levità, col tono giocoso dell'infanzia.

Sicuramente l'estratto «O morte, dov'è la tua vittoria», dalla prima lettera ai corinzi, come il sacrificio dell'agnello, sono due fulcri dello spettacolo, ma quello che mi interessava di più era il passaggio, la trasformazione del sacrificio stesso. Di fronte all'agnello circondato da tigri e leoni domando: «Chi vorrebbe fare ciò che ha fatto l'agnello?»; a rispondere è il cavallo, che però fa qualcosa di diverso: si gira, esce dal cerchio, si avventura verso l'esterno, sacrifica se stesso, le proprie certezze a un livello diverso. Cesura rappresentata dalla crescita, dallo sviluppo della sessualità, rispetto al contesto che ha fino a quel punto caratterizzato la propria vita. Volevo mostrare l'interruzione di comunicazione che la crescita porta con sé e lo shock che ne deriva. Maturando ci sono elementi intimi, linguaggi, considerati normali fino a quel punto, che capiamo essere alieni al contesto in cui viviamo: costruiamo un'idea di quello che dovremmo e che non dovremmo fare e iniziamo a nasconderci, trattenerci. È un processo insieme innocente e aggressivo. Questi elementi tendono così a diventare intimi, segreti. Come per molti dei traumi infantili, impari a capire come tali meccanismi siano fittizi, o dettati solo dal contesto, dall'ambiente che hai vissuto fino a quel momento, contingenti. Ma la comunicazione con quella parte di sé resta interrotta: gli animali si rifiutano di parlare ancora, restano muti, nella memoria. L'esterno dà l'opportunità di vedere le cose da un angolo diverso, di aprirsi all'altro, al mondo, ma uscendo dall'interno del cerchio mi trovo in un altro interno. Anche nel titolo accenno all'incompiutezza che questo comporta: il sei in molte culture, oltre a indicare l'età in cui si entra nella scuola, nella società, è il numero dell'umanità, essenza dell'uomo; rimanere nel “quasi 6” vuole riconoscere il rimanere sempre a un passo dal completamento, nella tensione che ci porta a voler essere di più di ciò che siamo, che possiamo. Questo chiaramente è un discorso che non riguarda solo l'infanzia: non mi comporto mai come un bambino sulla scena. Possono passare sessanta minuti come due giorni, sei anni o venti nella durata dello spettacolo. All'inizio dico a un animale che siamo lì da tanto tempo, che vediamo tutti giorni alla stessa ora. Quella che attraverso nello spettacolo è una questione che non si conchiude mai, che non si può mai dire sorpassata, che continua giorno dopo giorno, “qui e ora”.

a cura di Matteo Vallorani

(in collaborazione con Francesca Bini, Ines Baraldi, Michelle Davis)

URL:

<http://santarcangelofestival.wordpress.com/2012/07/21/il-gesto-parlante-di-matija-ferlin/>