



Daniel Linehan

Prima dell'ultima replica di *Montage For Three* e *Not About Everything* incontriamo Daniel Linehan, ideatore e interprete, alla Galleria Civica di Modena.

Diplomatosi nel Giugno scorso al P.A.R.T.S. di Bruxelles, Linehan è nato a Seattle e ha iniziato la sua formazione artistica a Brooklin (New York), dove è rimasto per quattro anni, collaborando con Michael Helland e realizzando il suo primo spettacolo *Not About Everything*. Trasferitosi nel vecchio continente è entrato nel progetto di ricerca della scuola belga, che ha concluso dopo quattro anni. I suoi spettacoli sono stati presentati a New York, Philadelphia e Montréal, oltre che in Europa, riscuotendo grande successo.

Non abbiamo potuto fare a meno di notare che fra i volumi di cui ti circondi in *Not About Everything*, oltre ad alcune riviste, ci sono testi come *Di fronte al dolore degli altri* della Sontag, *L'uomo in rivolta* di Camus e *Spinoza* di Deleuze. Come ti sei avvicinato a questi testi, tanto da decidere di usarli come cerchio intorno al quale girare in uno spettacolo dove lavori sulla negazione?

In *Not About Everything* volevo lavorare sulla negazione, su qualcosa che potesse portare all'annullamento del senso; ma più mi sforzavo più incontravo difficoltà, finché mi sono reso conto che la negazione stessa non faceva che affermare: se dici a una persona di non pensare a qualcosa immediatamente il pensiero le corre proprio a quella stessa cosa. Allora ho capito che non potavo annullarmi, la "cosa" mi riguardava, e ho spostato il centro su di me. Quello verso la negazione è uno sforzo, una sfida, e lo stare al centro mi consentiva una condizione di privilegio, perché il centro è un punto equidistante da tutti gli altri. Proprio da lì sono partito per mettermi alla prova, fisicamente, fisiologicamente, per sfiorare i limiti della mia resistenza ed essere "sviscerato" fino in fondo. Penso sia anche naturale che ciascuno tragga ispirazione dalla propria formazione, o dai propri interessi. Inizialmente io avevo scarso interesse verso la danza: volevo fare il musicista e suonavo il clarinetto. Poi negli anni del college mi sono sempre più avvicinato al teatro e all'arte in generale. Visitavo molte mostre e seguivo gli spettacoli. Così, avendo bisogno di alcuni oggetti che delimitassero lo spazio intorno a me, non aveva senso scegliere cose anonime o astratte, ho preferito scegliere oggetti che sentivo legati alle esperienze di quegli anni, alle letture che stavo facendo, ai giornali di quel periodo: cose concrete.

Anche leggendo la lettera, durante lo spettacolo, affondi molto su te stesso...

Sì. Scrivere una lettera personale al pubblico, con una data precisa e dichiarata, è una dichiarazione di intenti: mettermi in primo piano, per com'ero in quel periodo, e lanciarmi la sfida di essere più in me stesso e più di me stesso. Oltretutto la lettura durante la performance è un altro modo per mettermi alla prova, costringendomi ad usare la voce in un momento di affaticamento, vedere come si modifica. Anche la voce registrata è legata a questo esperimento, anche se è venuta poi. Le ripetizioni del "this is not about..." hanno un ordine preciso: alcune le ripeto ventitrè volte, le successive ventidue e così via; seguendo una dinamica che trovasse una relazione con le reazioni del pubblico, la sua noia, il suo interesse, la suspense. Ma girando per così tanto tempo su uno stesso punto perdevi facilmente il conto, così, per esercitarmi, ho registrato la voce e ho visto che era efficace mettere in parallelo quella



meccanica, registrata, e la mia che, col passare del tempo, si affaticava nella ripetizione.

... e i rumori che accompagnano la voce?

È difficile registrare a New York facendo in modo che i suoni della città restino fuori, ma pensavo fosse vantaggioso, nello spostare l'attenzione al "qui ed ora", portare il mondo esterno all'interno del teatro. Così ho studiato i suoni più adeguati e la loro posizione per cercare in qualche modo quasi di distrarre il pubblico dallo spettacolo e ricordargli del mondo esterno.

Per *Montage For Three* invece hai dovuto focalizzare la ricerca sulle immagini. Che criterio hai usato per selezionare i frammenti di storia da mettere in scena?

Non si può parlare di tutto. La scelta che ho dovuto operare è andata in una direzione di vicinanza dei gesti di ciascuna immagine, senza forti motivazioni ulteriori. Però avevo bisogno di un punto da cui partire. Un grosso aiuto mi è venuto da *Di fronte al dolore degli altri* della Sontag: un libro che fa esplicito riferimento a molte fotografie, le descrive, e da esse fa partire la riflessione; mi è stato molto utile soprattutto per il capitolo dello spettacolo "Storia e violenza". In realtà la ricerca più grande è stata fatta tramite Google Images, perché volevo immagini istantaneamente identificabili, ormai sedimentate nella mentalità comune, immagini che fossero imput immediati per il pubblico: come dichiaro all'inizio usavo la citazione, l'immagine, per restare anonimo, ma anche per essere subito riconosciuto. Le ho raccolte e catalogate secondo diverse categorie: avevo bisogno che si formasse quasi automaticamente la coreografia, così, quelle che percepivo come accordate le affiancavo. È stato bello mostrare come personaggi importanti per la storia, a cui la società ha affibbiato giudizi diversi, siano legati dalla gestualità.

Durante lo spettacolo si percepisce la tensione, lo sforzo diviso tra il dare vita alle immagini e conferire storia alla performance. Nel finale, però, l'oblio entra anche in scena, nei vostri movimenti.

Non era mia intenzione offrire una soluzione: mi bastava porre di fronte alle persone il problema della loro relazione con le immagini. Nell'ultima parte dello spettacolo, in realtà, non faccio che girare la sfida al pubblico, il quale ha assistito alla genesi del gesto a partire dalle immagini, ma questo non lo aiuta a notare come i nostri corpi, lentamente, mutino posizione: alla fine si è già dimenticato il punto di partenza. Metto in gioco la relazione tra "memoria calda" e "memoria fredda": a proiettore acceso agisce la memoria calda, che mette in rapporto speculare l'immagine proiettata per pochi secondi e il mio corpo; quando copriamo la proiezione, col raffreddarsi della memoria, si perde l'origine di quello che vediamo. Questo è anche un po' il modo in cui la società si relaziona ai media e alla grande quantità di informazioni che da essi riceve.

Su cosa stai lavorando ora?

Ho qualche idea che voglio approfondire, e penso di farlo al P.A.R.T.S., anche se li ho terminato il percorso di studio. Vorrei lavorare sul rapporto tra la voce e il performer, un po' quello che accadeva in *Not About Everything* ma con più attori: più voci e più corpi in movimento che entrano in relazione. Penso di coinvolgere anche Salka [Ardal Rosengren] e un altro danzatore. Non ho un "tempo" preciso per la produzione: *Not About Everything* mi ha occupato nove mesi, ma ero a New York e potevo lavorare solo tre ore al giorno, tre volte a settimana, mentre per *Montage For Three* sono bastate cinque



intense settimane di studio.

Giulia Tonucci