



prospettiva09

TEATRO
DANZA
MUSICA
ARTE
POLITICHE

un progetto di mario martone e fabrizio arcuri

in collaborazione con
torinodanza, artissima, club to club





7	<i>Fuori dal paese dei balocchi</i> di Aldo Nove
10	<i>Indagine su un tema al di sopra di ogni sospetto</i> di Fabrizio Arcuri
12	REWIND
16	PARANOIA
20	MADE IN ITALY
24	BUENOS AIRES
28	TOO LATE!
32	PROZEB
36	LE PULLE
40	L'ESAUSTO
44	LA MORTE DI BABBO NATALE
46	LA NATURA DELLE COSE
50	VOID STORY
54	ADAMO'S HOME
58	EPISTOLA AI GIOVANI ATTORI
62	EIN CHOR IRRT SICH GEWALTIG
66	SOS
70	LEV
74	C'EST PAS MORT, ÇA BOUGE PAS
78	ALI
82	I PESCECANI
86	RISORGIMENTO POP
90	APPUNTI PER UN FILM SULLA LOTTA DI CLASSE
94	LOTTA DI NEGRO E CANI
98	LO SPAZIO DELLA QUIETE
102	IL POPOLO NON HA IL PANE? DIAMOGLI LE BRIOCHE
106	MYTHOBARBITAL
110	L'AZZURRO ROSA
114	INGIURIA
118	SPARA, TROVA IL TESORO E RIPETI
122	LA TIMIDEZZA DELLE OSSA
126	CONCERTO PER HARMONIUM E CITTÀ
128	LE MAMMOLE
130	CONCERTO SENZA TITOLO
134	POST-IT
138	MY FLOWERS
142	PASSO
146	SHORT RIDE IN A FAST MACHINE
150	ORGY OF TOLLERANCE
155	STATE OF INDIPEN/DANCE
157	PABLO BRONSTEIN
157	JIM SHAW
158	MATT MULLICAN
158	STEVEN CLAYDON
158	TRIS VONNA-MICHELL
159	JOANNE TATHAM AND TOM O'SULLIVAN
159	BEDWYR WILLIAMS
160	GUY DE COINTET
160	NICO VASCELLARI
160	JIMMY RASKIN
161	ERIK AND HARALD THYS
161	SOAP & SKIN / THE PRESENT

Fuori dal paese dei balocchi

di Aldo Nove

Nulla di più chimerico della realtà.

Ci sfugge da tutte le parti forse perché *troppo* visibile. È come guardare il sole: c'è così tanto che acceca.

Jacques Lacan: «Il reale è l'impossibile».

L'impossibilità è quella di districarci dalle maglie strettissime del linguaggio ma ancora prima delle ideologie che ci spadellano, qualunque cosa sia, la realtà. Potremmo dire che la realtà è sempre qualcosa al posto di qualcos'altro, implica una scelta di campo e una militanza: chi ne sta dentro è fedele alla cosa, chi ne sta fuori cerca l'altrove, il fantastico o il trascendente, posto che non si equivalgono. Il problema insorge quando è la realtà a farsi chimerica e trascendente. Ad esempio quando il liberismo e il suo sistema di feticci sbaragliano il campo e alla realtà (una realtà mitica, quella di un mondo non dominato dal liberismo?) si sostituiscono.

Diciamo che è il potere a determinare l'orizzonte di realtà entro cui viviamo.

Tempo fa era quello teologico, che si autocelebrava con roghi alle streghe e con la divinizzazione di fantomatiche tibie e ampolle di sangue di santi. Oggi è il liberismo della globalizzazione con la cattiva magia dell'economia eretta a sistema di valori universali.

Dunque, la realtà è il Mercato (con la "m" maiuscola delle sostanze eterne, degli archetipi incarnati), oggi.

La realtà è il mercato e il sistema di rappresentazioni e di valori che ne derivano e all'interno del quale tracciamo la nostra aspettativa di vita, il nostro esserci. Un mercato che è giunto all'apoteosi e di conseguenza sull'orlo del baratro. I sintomi sono dappertutto. La glorificazione delle amanti (mediatiche) del Presidente del Consiglio, le prime pagine dei giornali occupate dalla cronaca dettagliatissima di Fabrizio Corona quale nuovo campione di una realtà mercantile che ruba e vende immagine di sé. Perpetua conversione del quantitativo in qualitativo dove la quantità è quella dell'esposizione mediatica, divelta un'altra chimera, quella della privacy. La privacy è sintomo, in negativo di questa realtà. Ne determina lo spazio. La realtà è pubblica secondo il sistema di rifrazioni che la rende immagine di consumo, oggetto usa e getta. Una realtà di plastica riciclabile e come la plastica quasi eterna, capace di trasformarsi e riciclarsi rimanendo sempre se stessa.

Ogni tanto un paladino della realtà si erge a difensore della moralità e punta il dito contro la superficie gommosa del reale nostro, ne prende un angolo e lo tira verso di sé, deformandolo e mettendone in luce l'assurdità. Questo è il compito dell'arte e l'effetto è quello di dimostrare che la nostra realtà è drogata, è una realtà intrisa di magia nera, ma niente pozioni, né alambicchi: il prodotto interno lordo, i tassi di interesse ne sono il volto oscuro e quotidiano, il mare di mostruosità dove si naviga a vista. Una progressiva perdita di magia, un progressivo incremento di stregoneria. Con una sequenza inesauribile di fratture: quella tra la realtà dell'uomo e quella del mondo in cui vive, tra il tempo come idea e la sua "reale" portata. L'accelerazione della storia ha preso la realtà e l'ha caricata su un'astronave puntata verso un futuro che non sappiamo cosa sia, dove sia; non sappiamo la durata del viaggio e anzi, non sappiamo neanche se stiamo viaggiando davvero, se il viaggio sia reale, se la stessa realtà sia realistica. Certo viaggiamo oppure no, e anche la percezione dell'immobilità è viaggio e realtà per quanto straniata. La scienza ha da tempo perduto per strada il suo ruolo di apripista della realtà presente e di quella a venire, l'ideologia si ritorce contro se stessa, ingrassa a dismisura ma nega addirittura la sua presenza.

Sono finite le ideologie, diciamo.

Invece l'ideologia è fortissima ed è dominante, è la nostra realtà merceologica e feticista,

oceano di informazioni finalizzate alla propria perpetuazione, cambia la forma identica la sostanza, una parata di micropereformances universali dove si vendono e si acquistano consensi, la prego mi consenta, mi faccia parlare, se parla lei non parlo io, un talk-show dove il primato del linguaggio si perde per usura e lascia spazio al borborigma, in un ipertrofico presente che calмира il catastrofismo del giorno e ne passa in rassegna i concorrenti, nell'agorà dell'intrattenimento frammisto alla pubblicità o nelle intercapedini parlanti del sistema pubblicitario. La crisi globale è cifra del fatto che la nostra realtà è drogata ma la dipendenza non si interrompe all'improvviso, bisogna scalare sotto controllo medico e le ricadute sono ovvie e inevitabili. Parlare della realtà, rappresentare la realtà significa muoversi su un territorio minato, specialmente per chi ne fa l'oggetto della propria arte. Ma se l'arte è rappresentazione cosa se ne fa una società dello spettacolo al suo stadio terminale di una rappresentazione della realtà? È l'occhio tagliato di Bunuel la cifra di un'arte della realtà oggi. L'arte deve fare male perché è iscritta nel mondo della rappresentazione che cerca di convincerci in mille modi (e con armi e tecniche insuperabili) che la realtà è una bella merce da comprare, e che possiamo comprarla. Deve letteralmente tagliare l'occhio, forcludere la visione, rovinare l'osservazione, generare dubbio e sofferenza. Nessuna crudeltà: solo un programma di intenti necessario a traghettare il fiume della videosfera, della compatta realtà guarda e getta in cui ci troviamo. Il teatro è stato per secoli, nel Medioevo e nel Rinascimento, il luogo per eccellenza della memoria, mnemotecnica e scienza della visualizzazione. Oggi richiede uno sforzo immane di decontestualizzazione, di spaesamento. Non basta la denuncia.

Ricordava anni fa Edoardo Sanguineti che oggi l'avanguardia si fa arte da museo perché da una parte non c'è futuro («domani è già qui», canta Jovanotti), dall'altra perché il passato è forse la pietra dello scandalo silente e esemplare. Ci dimentichiamo di tutto perché consumiamo idee e le loro immagini finiscono nella discarica dell'usato. Ricordarsi il futuro immettendo linfa vitale nel passato, sia quello di millenni fa che quello di pochi giorni prima dell'evento. E proprio l'evento è quello che maggiormente ci sfugge. Cosa è successo, quando, perché? Ma in generale, per poi scendere nel dettaglio che si fa esemplare. Ecco il "caso", l'evenienza di uno scandalo non funzionale alla sua anestesia. Occorrono linguaggi durissimi, sapientemente innovatori, non importa se mimetici o diversi, per alterare una percezione del visto e del sentito in modo radicale, insostenibile. Abbiamo troppi anticorpi per essere turbati da qualcosa, e "stupire i borghesi" è ormai uno sport planetario che ha preso il posto dei giochi di società.

Si tratta anche di accettare i paradossi della metabolizzazione sfalsata della realtà rappresentata. *Gomorra* di Saviano è diventato feticcio autocelebrativo dei camorristi che lo custodiscono in casa come trofeo letterario delle proprie res gestae e fenomeno "di moda", e dunque declassato, depotenziato, ma questo nulla toglie al merito di chi lo ha scritto (e di chi lo ha portato al cinema e nei teatri). Azioni di guerriglia, non guerra. Non esiste più apparato che consenta una guerra, non c'è un luogo (fisico, mentale) "contro", domina il grigio sul bianco e nero di chi vorrebbe che lo spartiacque fosse chiaro ma chiaro non è, è melmoso e coloratissimo, luccicante e letale.

Ancora: la realtà, per sua intrinseca proprietà, non si può dire "tutta". Dirla per intero significherebbe infrangere barriere impossibili. Pena la morte. Chi dice la realtà (chi la combatte) si avvicina al sacrificio, rende cioè sacra la parola e il sacro non è di questa terra, sopravvive con la scorta o con il bollino della pazzia. Possiamo sollevarne dei lembi. Il tafanaio è dappertutto e metterlo sottosopra "per intero" significherebbe negarci l'esistenza. Le istituzioni che sovvenzionano l'arte sono per forza di cose "colluse" con la stessa realtà con la quale sono "collusi" anche gli artisti che la denunciano, il circolo è vizioso e non se ne esce. Riconoscere questo è già un passo avanti. L'Italia è il paese dei nepotismi e delle "amicizie" che si trasformano in cordate di appoggi reciproci per garantire la propria sopravvivenza, e l'eversione artistica è mestiere di gente che tiene famiglia, come tutti. È possibile che non sia così? Ancora, la risposta non può essere netta. Tra quello che è detto e quello che non si dice passa la forma, il sottotesto della consapevolezza, lo squarcio che apre gli occhi. Importa non abituarci. Mi viene in mente la misera fine dell'"impegnismo" anni Settanta a cui ha fatto

da ovvio contraccolpo il disimpegno degli anni Ottanta e la frammentazione sempre più estrema di un universo frattalico di codici e di microreazioni. Ci manca un linguaggio comune per sbattere a terra il morto, ma anche perché non c'è linguaggio che duri in un sistema concepito per consumare linguaggi. Il golem lo abbiamo creato ed è l'immensa macchina di espressione che siamo diventati come corpo sociale, fuori controllo perché fa comodo così. È possibile che non sia così? Ogni interrogativo sulla realtà dovrebbe sottoindendere questa domanda. È possibile un altro mondo che non sia l'enunciazione pubblicitaria di un incremento, di un potenziamento di questo stesso mondo urlato e becero, trasgressivo per consuetudine e ricco di siparietti di morte, comici e laccati? Non è la resistenza già un feticcio interno alla quiescenza?

Televisione, visione da lontano: annullamento delle distanze, sforzo panottico per vedere tutto ovunque allo stesso momento. L'ansia di controllo del Grande Fratello genera realtà e idoli più di Shakespeare oggi, è il delirio di una democrazia ridotta a sentinella della sua effigie, e l'effrazione ne è lo spettacolo incorporato. È difficile essere contro oggi perché per essere bisogna apparire in un determinato modo, comportarsi in un determinato modo, brigare in un determinato modo, "sfangarla" in un determinato modo. Non esiste un'anomalia Berlusconi, esiste l'anomalia di un sistema di valori che vede in Silvio Berlusconi il suo campione, a tutti più o meno comune. Non esiste il dramma di un'assenza dell'opposizione, esiste la realtà di un mondo sempre più omogeneizzato e incapace di aprirsi ad altri orizzonti di valori ma ancora prima di espressione. Per tutta la durata della prima repubblica l'opposizione si è manifestata all'interno di un preciso schieramento politico, per quanto frastagliato fino ad assumere una moltitudine di anime. Ora, quello schieramento non c'è più, mima a vuoto non si sa bene che cosa, è pura tautologia dell'opposizione di mestiere, io sono qui perché tu sei lì, ma non sappiamo qui dove, né perché.

Il paese dei balocchi si è fatta cosa serissima e Pinocchio non ha idea di cosa possa esservi fuori.

L'occhio tagliato di Bunuel.

La sovversione delle regole.

Un nuovo inferno.

Che tutto sia capovolto.

"Quasi tutto".

Ma il più possibile.

Ogni centimetro guadagnato è una vittoria.

Non se ne esce.

Ma si tende a cercare di uscirne.

Solo questo possiamo fare.

Qualcosa di mostruoso.

Da fare.

Adesso.

di Fabrizio Arcuri

Prospettiva09 è la prima edizione di un festival d'autunno che ha l'ambizione di raccogliere le diverse istanze della cultura contemporanea, intrecciandone i fili ed abbattendo i recinti delle definizioni di genere delle arti: un *modus operandi* necessario e inevitabile nella ricorrenza del crollo di certe iconiche barriere - da quelle fisiche ed ideologiche, come il muro di Berlino, a quelle metafisiche, anzi spaziali - e alla presenza, oggi, di nuove ed inquietanti cortine. L'annullamento di certi confini, tuttavia, darà vita ad uno spazio preciso, non per dimensioni, ma per destinazione d'uso. Se è un dovere dell'arte quello di creare nuove prospettive di pensiero, è di tutti quello di creare il luogo per fare sì che ciò avvenga e *Prospettiva*, già dal nome, mira alla rappresentazione e alla costruzione di uno spazio, di incontro, confronto, pensiero e azione.

È stato doveroso per noi, quindi, accogliere all'interno del programma altri contesti del territorio che in questi anni hanno e stanno creando i luoghi di confronto necessari: con la danza (Torinodanza), la musica (Club to Club), il teatro (Festival delle Colline Torinesi) e l'arte (Artissima), e con loro collaborare, riflettere e cercare di costruire un percorso prismatico e variegato come la realtà in cui viviamo. In fondo si tratta proprio di questo: di capire quale immagine del mondo siamo in grado di restituire, come si risolvano i problemi legati alla rappresentazione della società, e di comprendere, o formulare, il modo nel quale le arti sono in grado di rappresentare le nostre urgenze e contraddizioni, rendendo propri i linguaggi, e dunque gli spazi, che meglio riescono a farsi veicolo del pensiero contemporaneo.

Mi piacerebbe che ogni appuntamento di *Prospettiva09* fosse considerato come un piccolo tassello, una faccia del prisma, una risposta personale che prende forza nelle risposte degli altri; mi piacerebbe che lo spettatore affrontasse il programma come un viaggio a stazioni, riconoscendo ed apprezzando le tappe che gli somigliano e tenendo quelle meno conosciute ed affini come punti di confronto interlocutori e vitali.

Il filo rosso che ci ha guidato nella scelta degli spettacoli è stato quello di individuare le esperienze che in qualche modo, attraverso forme diverse, si ponessero il problema della rappresentazione del reale, provando cioè a restituire, e in certi casi a costruire, un rapporto sociale e politico tra la realtà e l'arte.

Le compagnie internazionali, tutte accomunate dal fatto di essere guidate da registi/autori (a parte Jan Fabre, tutti pressoché quarantenni) e dal lavorare, se pur in modi diversi, sugli aspetti più performativi del teatro e sulla contaminazione tra i generi (video/cinema, danza, musica e arti visive), sosterranno con la propria presenza le compagnie della nuova generazione teatrale italiana (Babilonia Teatri, Teatro Sotterraneo, Teatrino Giullare, Muta Imago, pathosformel, Daniele Timpano, Tony Clifton Circus), che hanno già ricevuto numerosi riconoscimenti durante le ultime edizioni dei premi della critica, Scenario ed Ubu. Artisti trentenni che, pur lavorando su fronti molto diversi, hanno sviluppato in modo decisamente politico la tendenza di questi ultimi anni a mettere in campo un *cross-over* di generi e linguaggi. Non mancheranno poi esperienze più consolidate come Ascanio Celestini, Emma Dante, Giorgio Barberio Corsetti, la Società Raffaello Sanzio ed il Teatro della Valdoca. Il tutto sarà poi interpolato dalle effervescenze creative del territorio per le quali *Prospettiva* si candida a diventare interlocutore e punto di riferimento. Quest'anno, ad esempio, vedremo alcuni dei risultati prodotti grazie all'ultimo bando indetto dal Sistema Teatro Torino: il primo incontro con il dark-light theatre di ConiglioViola, la nuova performance dei Portage, l'incontro tra Lorenzo Fontana e Marc Bouchard, la prima assoluta dell'ultimo lavoro di Barbara Altissimo e il kafkiano *Processo* multimediale degli 'O Zoô No.

Dall'omaggio all'*Opera da tre soldi* di Brecht firmato da Punzo - un dirompente, quanto dissacrante, grido di denuncia contro le ingiustizie, le prevaricazioni e l'arroganza del potere - al Brecht dell'*Antigone* sfiorato dai Motus, che continua la ricerca cominciata con *Ics* sulle possibili forme di scontro/incontro fra generazioni, passando per il ciclo

epico di Mark Ravenhill, che in sedici pièce, ispirate ad altrettanti classici, architetta una guerra tra finzione e realtà, dove la realtà è capace di vincere solo all'interno dell'artificio, l'arteria principale che attraversa e si ramifica per tutto il programma di questa prima edizione del festival è quella in cui scorrono non solo le linfe principali della filosofia e dell'arte contemporanea, ma anche l'attualità e la rappresentazione mediatica del nostro vivere quotidiano: penso all'*orgia* consumistica di Jan Fabre, all'attentato contro Babbo Natale dei Tony Clifton Circus, alla mercificazione dei rapporti ne *Le pulle* di Emma Dante, al mondo piegato dai capricci dell'*Amleto* di Filippo Timi, o al coro, *fuori dal coro*, di Renè Pollesch, che provocatoriamente si domanda - peraltro prendendo spunto da Brecht - perché continuano a ripeterci che solo noi dovremmo essere uomini migliori?

La risposta, inevitabilmente multipla, sta nei resti, decimati, della cultura contemporanea, dove si muovono i Forced Entertainment o dai quali fuggono gli enormi pelouches dei Big Art Group, nei deliranti rapporti con *intelligenze* aliene di Rafael Spregelburd, *enfant prodige* del teatro argentino, o nello stordimento mitologico dei visionari Abattoir Fermè; e se restringiamo il campo all'Italia, nelle rivisitazioni pop del Risorgimento raccontate da Daniele Timpano o nelle grottesche derive secessioniste di Babilonia Teatri. Certo è che, qualunque sia la giusta reazione, verrà messa in atto - ed è incredibile come ogni spettacolo ci riesca - attraverso la ferocia della risata e una terrificante ironia, frutti di quella esasperata voglia di futuro, che rispolvera quel vecchio concetto caduto in disuso che è l'utopia, un rigurgito di adolescenza che muove i suoi passi per cambiare il mondo.

REWIND

OMAGGIO A CAFÉ MÜLLER DI PINA BAUSCH

di e con Daria Deflorian, Antonio Tagliarini

ballerina in scena Vanessa Michielon

Planet 3 e Dreamachine

con il contributo dell'Imaie

e la collaborazione di Area 06-Roma / RialtoSantambrogio, Roma /

Florian TSI, Pescara / Centro Artistico Grattaciolo, Livorno / Armunia-Castiglione



Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Bausch nasce nel 2008 dal lavoro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, entrambi performer e registi che, a partire da quello spettacolo, hanno iniziato a firmare insieme alcune creazioni tra cui *Blackbird*, lettura scenica dal testo di David Harrower e *From a to d and back again* liberamente ispirato a *La filosofia* di Andy Warhol. «Forse nessun altro spettacolo recente - scrive Attilio Scarpellini - esprime meglio la totale frantumazione del concetto di "opera" quanto *Rewind* di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini: il suo stesso riavvolgersi su *Café Müller* di Pina Bausch, un monumento dell'arte del '900, genera un effetto di distrazione a cui nulla pone rimedio, neanche la levità calderiana delle precarie sculture di sedie che in scena prendono il posto del corpo e del dramma».

Foto: Serafino Amato



1978. *Café Müller* di Pina Bausch. Un infarto teatrale nel mondo della danza. Un evento artistico, un pezzo di storia dell'arte del '900.

Per tutti noi - troppo giovani allora - *Café Müller* è stato una pietra di paragone, un mito, una frase fatta. A distanza di trent'anni abbiamo preso *Café Müller* come punto di partenza. Quell'oggetto oggi è inevitabilmente altro: il tempo trasforma, cancella, confonde e l'idolo, intoccabile e mitizzato si frantuma, rimangono le sacre macerie. Finalmente le macerie. E allora è possibile camminare tra queste macerie, prenderne in mano una, guardarla da vicino e frantumarla ulteriormente. È possibile finalmente ridere. Con quello che resta è possibile fare tutto.

«Ogni uomo uccide ciò che ama» canticchiava Jeanne Moreau in un film di Fassbinder. Un lavoro sui tradimenti della memoria quindi, un tentativo di re-invenzione fatto di continue interruzioni, da miriadi di piccoli racconti collaterali tra autobiografia e totale fantasticheria. Un improbabile riavvolgimento del tempo, *rewind* appunto.

Le sedie, lo spazio, i corpi, la danza, e noi oggi. Lontani da quella salvifica drammaticità di allora. Lontani da noi, spossati dal troppo aver visto, nuova forma di cecità.

Dedicare un lavoro teatrale ad uno spettacolo mai visto non è stata una provocazione, ma una riflessione appassionata. Ci siamo impegnati a raccontare questo miracolo artistico senza mai farlo vedere al pubblico e nel raccontarne la indicibile magia ci siamo ritrovati a parlare di noi, delle nostre famiglie, dei nostri amori e degli inizi e dei finali, di *Odissea 2001* di Kubrick e di Mastroianni, di Madonna, dell'11 settembre e di Kennedy. Non per divagare, ma per verbalizzare la nostra esperienza come spettatori di fronte ai suoi lavori e la nostra nostalgia per qualcosa che non può tornare. Ora che Pina Bausch se ne è andata, è rimasta la sua lezione: i suoi spettacoli sono sempre stati cartine di tornasole dell'esistenza, spettacoli fatti per chi li guardava, spettacoli non di intrattenimento ma che volavano via e che avresti voluto durassero giorni e non ore, spettacoli non istruttivi, non critici, non politici, non sociali, di spietato antinaturalismo ma da cui uscivi con un rinnovato senso di realtà, spettacoli dove la frammentarietà non toglieva nulla alla fortissima autorialità dell'insieme, spettacoli divertenti e commoventi, spettacoli che univano indissolubilmente umanità e forma. Come non voler fare teatro dopo averli visti? Come non voler fare danza dopo averli visti? Abbiamo dato il peggio, nel cercare di fare degli spettacoli "alla" Pina B., anni di sedie e di sottovesti, anni di micromovimenti e microfoni con fili penzolanti, per poi finalmente dimenticare tutto e cominciare ad assorbire la lezione più profonda e semplice, la solita vecchia lezione di tutti i maestri: non seguirmi, cercati.

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini



PARANOIA

PRIMA EUROPEA (SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO)

di Rafael Spregelburd

traduzione Manuela Cherubini

con Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Seijo,

Rafael Spregelburd, Alberto Suárez

regia Rafael Spregelburd

musiche Nicolás Varchausky

tecnici Santiago Badillo, Alejo Varisto

producer Corina Cruciani

El Patrón Vázquez / Festival Internacional de Buenos Aires /

Complejo Cultural Cine / Teatro 25 de Mayo (Argentina)

Rafael Spregelburd, attore e drammaturgo, ha esordito giovanissimo in Argentina, ma il suo talento lo ha portato presto in Europa, dove ha presentato i suoi lavori al Royal Court Theatre di Londra, al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, al Theaterhaus di Stuttgart. I suoi testi sono stati tradotti e messi in scena in Francia, Germania, Slovacchia, Olanda, Italia. Fra le sue opere, un posto d'eccezione lo occupa il ciclo *Heptalogia de Hieronymus Bosch*, sette opere distinte, ispirate alla tavola dei sette vizi capitali del pittore fiammingo: *L'Inappetenza, La Stravaganza, La Modestia, La Stupidità, Il Panico, La Cocciutaggine, La Paranoia*.



La Paranoia è una di quelle avventure teatrali difficili da classificare. Abituamente, gli attori del mio gruppo (El Patrón Vázquez) ed io, ci immergiamo in progetti immisurabili, di lunga produzione (per *La Paranoia* sono stati impiegati quasi tre anni di prove), nei quali la libertà espressiva e l'assenza di limiti coerenti sembrano essere il principio comune. In precedenza avevamo allestito *La Stupidità*, un'opera monumentale e veloce, quasi quattro ore di durata, e al momento di concepire la nostra prossima opera, la domanda ricorrente era: come alzare la posta in gioco? Proprio come riassume il nostro slogan, praticamente già diventato legge: «Tutto ciò che è complicato è ben accetto, ciò che è semplice, no.» Questa è la risposta virulenta alle placide regole del teatro indipendente che, nonostante la sua straordinaria varietà e ricchezza uniche al mondo, sono sempre lì a suggerire agli artisti di "restringere" le loro ricerche e di "accostarsi" a ciò che è possibile.

La Eptalogia de Hieronymus Bosch, di cui *La Paranoia* fa parte, è, in questo senso, una serie di opere impossibili, smisurate, divertenti, irresponsabili e unicamente compromesse con il proprio forte spirito di libertà: propone a cinque attori di rappresentare più di una ventina di personaggi, mescola le tecniche teatrali con quelle cinematografiche e invita il pubblico ad un viaggio nel quale ogni porta che si apre nasconde un nuovo livello di sorpresa e di complessità.

Si tratta del sesto capitolo della *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, un insieme di sette opere sviluppate a partire dell'idea del peccato, della morale e della deviazione. Mentre il Medioevo si sgretola, Bosch dipinge su una tavola la propria criptica minaccia moralizzatrice. Secoli dopo, pare che sia la modernità ad agonizzare e le domande che ci poniamo sono molto simili: non è la stessa legge a creare il desiderio ineludibile di infrangerla? Dov'è la deviazione quando ormai non c'è più il centro?

Tra migliaia di anni, le "Intelligenze" manterranno l'equilibrio del cosmo. Il cosmo è vasto e pieno di inesattezze. E cosa apporta la nostra povera Terra a tutto ciò? Molto poco. Però esiste qualcosa che le intelligenze non possono procurarsi in nessun altro pianeta: la fantasia. Siamo l'unica specie capace di immaginare *ciò che non avviene*. Però, adesso, sta per terminare. Le Intelligenze l'hanno quasi consumata del tutto. E non vogliono nient'altro di ciò che già conoscono. La fine del mondo è imminente.

Un gruppo elitario, armato alla bell'e meglio in un hotel decadente di Piriapolis, Uruguay, cercherà di fare luce sui misteri di un presunto classico extraterrestre, una sorta di *Aleph* di acrilico, una letteratura senza frontiere.

Sfortunatamente, la fantasia (origine e fine di tutte le cose) inizia pericolosamente ad assomigliare ad una telenovelas venezuelana...

Il progetto della *Eptalogia* ha avuto inizio nel 1996, ed include i seguenti titoli: *L'Inappetenza, La Stravaganza, La Modestia, La Stupidità, Il Panico, La Paranoia, La Cocciutaggine*.

La regista Manuela Cherubini ha portato sui palcoscenici italiani *La Stravaganza, L'Inappetenza e Il Panico*. Attualmente sta preparando *La modestia*. Le opere di questa *Eptalogia* sono state tradotte in inglese, italiano, tedesco, francese, ceco, slovacco, portoghese, polacco, svedese e sono state allestite a Buenos Aires, Parigi, Rennes, Berlino, Londra, New York, Città del Messico, Bogotá, Francoforte, Stoccarda, Monaco, Moers, Mannheim, Ginevra, Losanna, Lucerna, Basilea, Ústí Nad Labem, Vancouver, Gävle, Santiago del Cile, Florianópolis, Roma, Viterbo...

Rafael Spregelburd





MADE IN ITALY

di e con Valeria Raimondi, Enrico Castellani
scene Babilonia Teatri / Gianni Volpe
luci e audio Ilaria Dalle Donne
costumi Franca Piccoli
movimenti di scena Maurizio Faccioli
Operaestate Festival Veneto
Babilonia Teatri in coproduzione con Operaestate Festival Veneto
con il sostegno di Viva Opera Clrcus – Teatro dell'Angelo

Parole urlate e disperate per raccontare il qualunquismo italiano e rendere i luoghi comuni del Bel Paese. Questo è *made in italy* il lavoro con cui Babilonia Teatri, fondata da Valeria Raimondi, Enrico Castellani e Ilaria Dalle Donne, ha vinto nel 2007 l'undicesima edizione del Premio Scenario. Tra gli altri spettacoli è possibile ricordare *Panopticon Frankenstein* vincitore di Piattaforma Veneto (Operaestate Festival Veneto) e i più recenti *Pornoboy* e *Pop Star* che hanno debuttato nell'estate del 2009. «Scansione rapida di giuramenti - scrive Valeria Ottolenghi - parole che si inseguono, sentite più volte, suoni che si assomigliano. Le bestemmie di quella terra come filastrocche che nascondono e svelano insoddisfazioni, rabbie, pregiudizi. Balli, sessualità esplicita. Travolgenti Valeria e Enrico quando parlano insieme, come per il ritorno del numero tre, un fiume di parole/ suoni/ esempi che termina nel trash».

Foto: Marco Caselli Nirmall



Made in italy non racconta una storia. Affronta in modo ironico, caustico e dissacrante le contraddizioni del nostro tempo. Lo spettacolo procede per accumulo. Fotografa, condensa e fagocita quello che ci circonda: i continui messaggi che ci arrivano, il bisogno di catalogare, sistemare, ordinare tutto. Proceede per accostamenti, intersezioni, spostamenti di senso. Le scene non iniziano e non finiscono. Vengono continuamente interrotte. Morsicate. Le immagini e le parole nascono e muoiono di continuo. Gli attori non recitano. La musica è sempre presente e detta la logica con cui le cose accadono. Come in un video-clip.

Made in italy è un groviglio di parole.

È un groviglio di tubi luminosi.

È un groviglio di icone.

Per un teatro pop.

Per un teatro rock.

Per un teatro punk.

Un teatro carico di input e di immagini: sovrabbondante di suggestioni, ma privo di soluzioni.

mio padre è comunista e considera la gente una massa di coglioni
Massimiliano si è preso otto anni per spaccio e teme per l'effetto serra
mio zio è ignorante e sa tutto

Casini non può essere alleato con un gruppo parlamentare denominato Lega per l'indipendenza della Padania quindi gli chiede di cambiare nome

il presepe è la famiglia

se lo Stato non fosse burocrazia sarei un cittadino
se l'ideologia non fosse scissa dalla realtà sarei ideologico
se la Chiesa non esistesse sarei cattolico.



BUEENOS AIRES

PRIMA NAZIONALE (SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO)

di Rafael Spregelburd

traduzione Manuela Cherubini

con Alberto Suárez, Mónica Raiola,

Andrea Garrote, Rafael Spregelburd

regia Rafael Spregelburd

musiche Federico Zypce

tecnici Santiago Badillo, Alejo Varisto, Pablo Ruiz Seijo

producer Corina Cruciani

El Patrón Vázquez (Argentina)



Una vecchia casa che sta per essere messa in vendita, in attesa che gli eredi sbrighino tutte le pratiche d'ufficio.

Una agente immobiliare che si guadagna un piccolo extra ospitando lì il suo amante, un insegnante disoccupato che pensa di avere il piano perfetto per coinvolgere la NASA in una truffa milionaria. Un luogo dove la modernità sembra non aver mai dispiegato le proprie ali. E all'improvviso, una speranza. Uno straniero che arriva da Cardiff, in fuga da un passato misterioso, sarà il pezzo mancante di un ridicolo rompicapo che ha come soluzione la via per la salvezza: una criminale e fallimentare truffa, in una città nella quale nessuna identità sembra avere concretezza.

Foto: Kirsten Mc Ternan



Mentre stavamo rappresentando la nostra opera *La Stupidità* nel Festival Internazionale di Buenos Aires, James Tyson, direttore del Chapter Arts Centre di Cardiff (Galles) venne a vederci e ci propose un progetto audace in collaborazione con altre due compagnie straniere: il Chapter Stuidio di Cardiff e il Ranters Theatre di Melbourne. In *Three cities* l'obiettivo era che ognuna delle compagnie producesse uno spettacolo semplice, breve e descrittivo della propria città. Da notare che le città scelte non sono Londra, Sydney o New York, ma Cardiff, Melbourne e Buenos Aires. Tre porti che qualche volta sono stati decisivi, oggi solo tre "cortili interni" del mondo globalizzato. Tre città che durante il secolo scorso sono state grandi promesse di ricchezza e di futuro. Tre promesse che non sono mai state mantenute. Almeno, non in questo senso. Tre produttori di marginalità, di alterità e di allontanamento.

Accettai la sfida immediatamente, nonostante sapessi che le opere brevi, semplici e descrittive, in mano mia, terminano non sempre rivelandosi tali.

Buenos Aires è, ad ogni modo, ciò a cui ci siamo avvicinati di più nel parlare, in modo doloroso e con nativa ironia, di quello che costituisce il fondo oscuro della nostra identità: tutto ciò di cui in generale preferiamo non parlare. Noi argentini, suppongo, siamo una strana razza ibrida che continuamente cerca di inventarsi un passato per poter trovare una spiegazione del suo presente onirico e poter riconquistare ciò che ci hanno rubato: un futuro.

Gwyn, uno straniero, un gallese, arriva a Buenos Aires fuggendo da un passato misterioso. Lì sarà alloggiato in una casa dove convivono casualmente tre persone straordinarie: una agente immobiliare innamorata, un professore di fisica disoccupato che possiede un piano perfetto per truffare la NASA e uno studente di disegno che fugge dal proprio paese natale per cercare fortuna in città. Gwyn trova, senza volerlo, un senso provvisorio all'enorme insensatezza nella quale la sua vita si è trasformata. Se Buenos Aires, nonostante il suo nome gentile e paradossale, è in realtà un inferno, Gwyn se lo merita completamente ed è qui per bruciare la sua pena.

Qualsiasi prova di nominarmi "ambasciatore" della mia cultura mi infastidisce e per questo motivo rifiuto un teatro "costumbrista" o di matrice realista che cerca di dimostrare una tesi sociale. Preferisco il mistero inenarrabile dell'ignoto. La sfida in *Buenos Aires* è consistita nel vedere se potevamo trasformare la nostra città, il nostro paesaggio quotidiano, la nostra profonda e risibile identità, in qualcosa di completamente strano, estraneo, minaccioso e distante. Analizzare i cliché del nostro modo di essere e tritarli in quella macchina che produce incertezze che è il teatro. Per questa ragione ho preso in prestito gli occhi del povero Gwyn e ho giocato a fare lo straniero nella mia stessa città. Cosa vedrebbe una persona che non sa nulla di noi, che non condivide nulla della nostra storia di fallimenti e di speranze? *Buenos Aires* è la commedia più crudele di tutta la mia produzione. Un nodo in gola e una strana "notizia per stranieri". Di fatto, non è casuale che ancora non ci siamo osati metterla in scena nel nostro paese. Sebbene l'opera sia stata ben accolta a Cardiff, Città del Messico, Berlino, Siviglia, José Ignacio, Praga o Bratislava, e nonostante ci sia un film su questo copione, non abbiamo ancora potuto assimilare ciò che significherebbe rappresentare teatralmente l'opera nella nostra città. Perché qui, tra di noi, il suo punto di vista risulta praticamente insopportabile.

Rafael Spregelburd



TOO LATE!

(ANTIGONE) CONTEST # 2

PRIMA NAZIONALE

ideazione e regia Enrico Casagrande & Daniela Nicolò

con Silvia Calderoni e Vladimir Aleksic

drammaturgia Daniela Nicolò

ambito sonoro Enrico Casagrande

direzione tecnica Valeria Foti

Motus (Rimini)

un progetto in collaborazione con Festival delle Colline Torinesi e Fondazione del Teatro Stabile di Torino

e il supporto di Magna Grecia Festival '08, L'Arboreto - Teatro dimora di Mondaino / Progetto Geco-Ministero della

Gioventù e Regione Emilia Romagna

«Too late!»: Motus sceglie questa imprecazione come titolo del secondo contest, un percorso che la compagnia descrive «di avvicinamento a *Syrma Antigōnes*, lo spettacolo definitivo, fatto per contest/confronti/scontri consecutivi su vari nuclei tematici di un' (Antigone) rigorosamente fra parentesi, un metodo per mantenere accese le nostre stesse capacità critiche e di dialettica di gruppo. È impressionante come Antigone sia figura "impossibile a dimenticare", che ancora scandalizza per il suo genere oscillante e la unicità del suo rifiuto a divenire madre e moglie, tanto da abbracciare la morte come camera nuziale. Abbiamo scelto il suo nome come pre-testo per continuare la ricerca avviata in *Ics* sulle possibili forme di ribellione e scontro/incontro fra generazioni... Lei che implacabilmente si sbarazza delle leggi dello stato, dell'educazione, della parola e della famiglia attraverso un atto personale».

TEATRO



Emergono solo "vaghe ombre" dall'*Antigone* del Living Theatre, vista in video perché troppo giovani allora... eppure il *Too late!* che echeggiava ipnotico nel coro, è rimasto talmente impresso da essere posto a titolo. Prosegue la ricerca avviata in *X(Ics)* sulle relazioni/conflitti fra generazioni in una formula-altra di costruzione in divenire: informali azioni/performance intese come *contest*, ovvero confronti/scontri/dialoghi sulle ipotetiche rappresentazioni di una splendente Antigone d'oggi. Lei, immagine "impossibile a dimenticare", che ancora scandalizza per il suo genere oscillante e la unicità del suo rifiuto a divenire madre e moglie, è figura isolata, quasi disumana: la prima kantiana della storia. Quando dichiara *confermo di averlo fatto e non lo nego* ribadisce il rifiuto a essere costretta dal linguaggio dell'altro-Creonte, alla negazione... E il suo rivendicare l'azione significa renderla pubblica nuovamente, compiere un secondo atto di assunzione di responsabilità... anche se troppo tardi. L'*Antigone* è stata rinominata da Biner "tragedia del troppo tardi" perché tutte le figure paiono agire o ravvedersi solo dopo l'irreparabile.

È forse troppo tardi anche per noi? *Je me révolte, donc nous sommes* si intitolava il *contest* #0 creato alla Chartreuse d'Avignon questa primavera, citando proprio Camus, che parlava al singolo sapendo che ogni forma di azione collettiva andava (e va) ripensata, non arrendendosi all'individualismo.

Nella dilagante "malinconia della sfera pubblica" la contestazione a Creonte si fonda sul rifiuto a dissociare l'atto dalla persona. E questo ci piace. È uno dei motivi per cui, in questi anni di opachi conservatorismi e pallide prese di posizione, abbiamo scelto un' (Antigone) fra parentesi, come immagine-guida del nuovo itinerario "in motus" fra le rivolte del contemporaneo.

TOO LATE! è dunque il secondo *contest* concepito per la Cavallerizza di Torino dove Silvia/ Antigone/Emone si confronta con Vladimir/Creonte, secondo un crudo meccanismo di esposizioni e sfide che amplificano, in modo subdolo, i giochi di potere fra padri e figli, ma anche quelli dei "Nuovi Dittatori" d'oggi, che, nascosti dietro alle retoriche del "benessere" e del successo a tutti i costi, tentano di ammaestrare anche i dichiarati disobbedienti... Mentre il *contest* #1 era focalizzato sulle relazioni di fratellanza, tanto che Polinice/Benno Steinegger, in dissidio fra l'essere pacifista o terrorista, accoglieva le ambivalenze delle varie esegesi, qui sono le relazioni di potere al centro del confronto: dalle micro intolleranze quotidiane alla perversione dei "Padri Mediatrici" che agiscono "per il bene" dei figli...

Questo percorso di avvicinamento allo spettacolo che concluderà il progetto *Syrma Antigōnes* nell'ottobre 2010, ha messo in atto un processo che sta sovvertendo le stesse modalità rappresentative di Motus verso un azzeramento estetico sempre più estenuato, in aperta polemica con gli sprechi dei Palazzi. Anche i dialoghi sono generati dalla povertà del campo scenico che di volta in volta pone gli attori, chiamati al confronto con Antigone, a partecipare attivamente al contraddittorio teorico-pratico sulla tentata messa in scena, esponendosi fuori dalle confortanti reti della rappresentazione, mettendo a nudo il proprio desiderio di "trasformare l'indignazione in azione", o l'arrendevolezza suscitata dalla permanente sensazione generazionale dell'"essere nati" troppo tardi.





PROZEß

IL PROCESSO

PRIMA NAZIONALE

da *Il processo* di Franz Kafka

un progetto di Massimo Giovara, Paola Chiama, Motor

con Massimo Giovara, Simona Nasi

e con il coro *Sindrome K*: Elisa Boccaccini, Roberta Bonetto, Michela De Petris, Sara Fiorillo,

Marco Intraia, Anna Montalenti, Antonella Selvaggi, Paola Spennati, Nadia Surrenti, Guendalina Tondo

regia e drammaturgia Massimo Giovara

disegno luci Francesco Dell'Elba / coreografie Paola Chiama

regia multimediale Motor / video Alessandro Amaducci

'O Zoo Nò (Torino) in collaborazione con Zone Spazio Performativo / Tecnologia Filosofica

con il sostegno del Sistema Teatro Torino

Un Processo costituito da flussi di dati e informazioni, ineluttabile come un calcolatore, il cui solo scopo pare essere la propria sopravvivenza. In questo contesto Joseph K., come noi, non ha più un senso, non ha più storia. Non ha più identità. Diventa una variabile. Lo spettacolo *Prozeß* è concepito come il nucleo centrale di una rete di eventi che organicamente si sviluppano quali gemmazioni dal ramo principale, così come 'O Zoo Nò si pone come nucleo artistico polarizzante all'interno di una rete di competenze multidisciplinari.



«Da un certo punto in avanti non c'è più modo di tornare indietro, è quello il punto in cui si deve arrivare»

Franz Kafka

Il Processo è quello ineluttabile e virale del mondo in cui viviamo oggi: prodotto da un meccanismo acefalo il cui unico scopo è la sopravvivenza, fatto di camere di sorveglianza, pubblicità pervasiva, sovraccarico di informazioni finalizzate a limitare la nostra capacità di scegliere. Ma l'arresto di K è anche un sintomo, un segnale che arriva troppo tardi, e che K non riesce a decifrare. In questo mondo, K, l'accusato, perde senso, storia e identità per diventare una variabile perfettamente sostituibile. K. non ha strumenti, cerca inutilmente di aggrapparsi alle rassicuranti regole del suo piccolo mondo, dove l'esistenza è profondamente annidata nell'ordine («Qui tutte le leggi sono in vigore»), mentre tutto gli sta scivolando di mano. L'arresto distrugge lentamente la sua piccola logica e avvia una catena di tentativi disperanti e impari di confronto con il Meccanismo e con la parte più nascosta della sua psiche.

Più K. si avvicina al Meccanismo più la sua lucidità si fa labile. K. è colpevole di voler comprendere secondo le regole ciò che tutti semplicemente subiscono: «Ciò che è sacrilego per il grande orologio è che qualcuno tenti di capirne il meccanismo».

Non è più necessario essere davvero minacciati per sentirsi tali, è sufficiente che qualcuno o qualcosa dica che lo siamo. Le azioni che seguiranno saranno più o meno le stesse che se la minaccia fosse reale. Fino all'estrema iperreale conseguenza.

Lo spettacolo ricomponi le dinamiche del *Processo* in uno spazio scenico che avvolge il pubblico a livello sensoriale e ricostruisce a livello simbolico la dinamica di un mondo chiuso e autosufficiente.

Schermi video di grandi dimensioni attorno agli spettatori e agli attori mostrano i volti delle guardie, dei giudici, degli avvocati, oppure mostrano il fluire dei dati astratti delle reti, oppure ancora si aprono su architetture impossibili.

I punti di vista si moltiplicano, si frammentano, si contraddicono.





LE PULLE

OPERETTA AMORALE

testo e regia Emma Dante

con Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna,
Sabino Civillieri, Clio Gaudenzi, Ersilia Lombardo, Chiara Muscato,
Manuela Lo Sicco, Carmine Maringola, Antonio Puccia

testi delle canzoni Emma Dante

musiche originali Gianluca Porcu, alias Lu

scene Emma Dante e Carmine Maringola

luci Cristian Zucaro / costumi Emma Dante

Teatro Stabile di Napoli / Théâtre du Rond-Point, Paris

in coproduzione con Théâtre National de la Communauté Française, Bruxelles

Il Teatro Stabile di Napoli coproduce con il Théâtre du Rond-Point di Parigi e il Théâtre National de Bruxelles

Le pulle, l'ultimo lavoro di Emma Dante. Autrice e regista tra le più interessanti del teatro di italiano, è vincitrice di numerosi premi, fra cui il Premio Scenario 2001 con il progetto *mPalermu*, il Premio Ubu con *Carnezzeria*, il Premio Gassman e il Premio della Critica per la drammaturgia e la regia 2004, e il Golden Graal per *Medea*. «Cinque corpi derubati del bene più prezioso: la dignità - scrive Francesca De Sanctis - . Cinque vite sciupate, ferite e gettate in un deserto animato da fantasmi e incubi, dove l'unica via di uscita è nel sogno. Ma le preghiere e le ninne nanne dolci e rassicuranti, stridono con i gesti ossessivi, i sessi esibiti e i testi delle canzoni composte da Emma Dante, che più esplicita non poteva essere nel raccontarci le storie angoscianti delle pulle: Rosy, Sara, Ata, Moira e Stellina».

Foto: Carmine Maringola



«Ed è la stessa Mab che di notte intreccia le criniere dei cavalli, facendo coi loro luridi crini nodi d'elfi che a scioglierli porta grave sventura. È lei la strega che se trova vergini supine le copre, insegnando loro come sopportare un peso, rendendole donne di buon portamento».

William Shakespeare

L'operetta amorale con cui definisco questo spettacolo è un atto unico di carattere popolare in cui la recitazione si alterna col canto e l'argomento che viene trattato non ha relazione con la comune morale. Protagoniste sono le puttane (*pulle* in palermitano), quattro travestiti e un trans che contemplan madonne a tinte accese, vestite di stras, piume di struzzo, pizzi, lustrini e guepiere. Attraverso un processo di metempsicosi, tre fate guidate da Mab, la levatrice delle fate, trasferiscono nelle pulle la loro anima femminile, incarnandosi in un ibrido che sta a metà tra i due sessi. Il miracolo è teso a compiere un rovesciamento del femminile sul maschile senza dover subire l'operazione o la scomunica di un bigotto Cardinale.

Rosy, Sara, Ata, Moira e Stellina si addormentano beate e in sogno ricevono la grazia dalle tre protettrici: la fata danzante, la fata cantante e la fata parlante. Il viaggio onirico, ricco di travestimenti, trucchi, parrucche, balli, canzoni, coreografie da avanspettacolo, è accompagnato da atmosfere laceranti e dolorose in cui le cinque pulle mettono a nudo la loro condizione di emarginate. L'interno è un bordello con le tende di damasco, un covo segreto dove offrire anima e corpo. «Sento il mio corpo parte del mistero» canta Mab di fronte alle puttane col pene stretto tra le cosce e l'aureola luminosa in testa come un'icona religiosa di tante Eve colte in flagrante dopo il peccato originale.

Dietro un separè di seta si nasconde una ferita, uno sguardo spaventato, una vita sciupata. Con zampe di ragni, ali di cavallette e umidi raggi di luna Mab prepara l'intruglio e a mezzanotte in punto apre le tende della stanza dei sogni.

Emma Dante







O IL PROFONDO AZZURRO

uno spettacolo di Lorenzo Gleijeses
 con Lorenzo Gleijeses e Manolo Muoio
 regia di Julia Varley (Odin Teatret)
 scene e videoambiente Paolo Calafiore
 Teatro Stabile di Calabria
 in collaborazione con Teatro Stabile di Napoli (Italia, Stati Uniti, Danimarca)

Sorta di viaggio intorno al pianeta Beckett, L'esausto o il profondo azzurro è imperniato sulla produzione dell'ultimo periodo dell'autore irlandese. Lorenzo Gleijeses e Manolo Muoio condividono la scena che è al tempo stesso spazio dell'interiorità del protagonista e suo luogo fisico: la stanza dove vive insieme alla sua ombra. Qui, come due novelli Vladimiro e Estragone, l'esausto e l'ombra sono parte dello stesso ego. Questo lavoro consolida il sodalizio artistico tra Gleijeses e Julia Varley iniziato nel 2001 a Holstebro, in Danimarca, presso l'Odin Teatret. Lorenzo Gleijeses, attore cinematografico e televisivo, dal 2000 al 2004 ha approfondito diversi tipi di metodologie teatrali lavorando con maestri come Lindsay Kemp, Eimuntas Nekrosius, Yoshi Oida, Eugenio Barba, il Workcenter di Jerzy Grotowski. Con *Il figlio di Gertrude* ha vinto il premio Ubu 2006 come miglior attore under 30.



«È come l'immagine deve accedere all'indeterminato, pur restando completamente determinata, così pure lo spazio deve essere sempre uno spazio qualunque, disertato e deserto, pur essendo geometricamente determinato».

Gilles Deleuze, L'esausto

Nella scrittura di Beckett vedo dileguarsi il confine che separa il soggetto dall'esterno e "le situazioni dell'interiorità diventano contemporaneamente situazioni della natura fisica" (*Capire finale di partita*, T.W. Adorno), così la mia aspirazione era che lo spazio scenico diventasse spazio dell'interiorità, ma, allo stesso tempo, rappresentazione di un semplice interno: la stanza dell'esausto.

Il mio esausto si muove percorrendo lo spazio con ritornelli motori inseguito ed inseguendo la sua ombra: ombra intesa non solo come sagoma buia che lo segue, ma anche come bagaglio di ricordi, immagini, voci, che ogni essere umano porta con sé. Ombra come Altro, come personificazione interiore di quel bagaglio di ricordi e di pensieri.

Perché un giovane nemmeno trentenne come me vuole mettere in scena dei personaggi così vecchi e rassegnati? Forse perché sento che chi conduce i giochi, chi ci dice oggi come vivere, i nostri uomini di potere reputano del tutto non necessario ascoltarmi e aprirsi a me giovane, a me in quanto altro, portatore di idee e valori diversi dai loro.

Questo mi dà un senso di impotenza che ritrovo nei personaggi di Beckett. Scopro in me una impotenza molto simile alla loro e sento che questo avere le mani legate si traduce in una tendenza a chiudermi in me stesso e ad isolarmi: posso parlare quanto voglio, ma non vedo persone interessate a ciò che dico, né le mie parole cambiano qualcosa...

Le colpe dei padri ricadono sui figli: inizio a sentirmi e ad essere anche io un individuo monologante, anche per me la comunicazione inizia a sembrare qualcosa di inutile...

Vedo di fronte a me una società di migliaia di Lucky giovani ma già invecchiati, tutti uguali, tutti al guinzaglio, tutti pronti per essere svenduti al mercato, oramai sfruttati negli anfratti più reconditi del proprio essere, nutriti dagli ossicini scartati dal vecchio e potente Pozzo.

Lorenzo Gleijeses

Nel saggio di Gilles Deleuze *L'esausto* che Lorenzo mi ha dato prima di cominciare le prove leggevo: «lo, l'idea che ho dell'amicizia è piuttosto quella di Samuel Beckett. Due tipi uno accanto all'altro che stanno lì e non hanno niente da dirsi. Quel che conta in Beckett sono le "posture". Chi si sdraia sta ancora bene. Sdraiarsi è molto faticoso. Si muore seduti». E poi nelle prove vedevo davanti a me due vecchi seduti sulla panchina di un parco che si raccontano gli amori passati e le avventure di gioventù. Solo che



davanti a me c'erano due giovani – almeno due uomini più giovani di me – che sembravano aver rinunciato alla vita.

Dovevo cercare in altre direzioni.

Il senso della vita è restare in vita; questo me lo spiega la scienza e il mestiere. Come attrice non mi concentro ad esprimere ma ad essere presente. Come regista lo stesso. Ma in Italia tra i giovani sotto i venticinque anni il suicidio è la seconda causa di morte dopo gli incidenti automobilistici...

Mi rifiutavo di accettare che le giovani generazioni siano già stanche di vivere. Da dove viene questa spossatezza che li pervade, questa mancanza di speranza, questo preferire di volere il *nulla*, piuttosto che *non volere*, come dice Friedrich Nietzsche? La mia risposta è il teatro. Quel piccolo santuario in cui costruire relazioni, prendere cura delle emozioni, costruire legami affettivi e di solidarietà, un'alternativa al mondo senza bussola in cui i giovani pensano di appartenere solo se parte di una banda o *bandija*, come dicono in alcuni *barrio* dell'America Latina.

Sono esausta: questo mi viene da dire dopo l'ultimo intenso periodo di prove. Eppure sono piena di energie. Ogni giorno la forza per seguire i miei ideali di gioventù. L'energia viene dall'acqua, dall'elemento fluido che lascia passare la luce dei raggi che portano la vita e l'ossigeno. Mio fratello Toby ha comprato un acquario. Con suo figlio Andrés passa ore a guardare i pesci esotici di diverse misure forme e colori che si inseguono, si aggrediscono, si nascondono, cercano cibo. È affascinante osservare padre e figlio che commentano e osservano la vita nel loro piccolo mondo di piante e sassi, acqua e sale. Perché i pesci continuano a nuotare? Certo non per un senso storico, ma solo per continuare a vivere. E visto che dobbiamo continuare a vivere, sarebbe bello vivere bene, in libertà nel profondo azzurro del mare.

Julia Varley

Agire la scena è un esercizio, una sperimentazione inevitabile. Non si tratta di stabilire nozioni, di elaborare concetti: è piuttosto un comportamento, un esperire, una serie di pratiche.

Non è un traguardo e non c'è un risultato da raggiungere, tuttavia non si finisce mai di accedervi, è propriamente un confine, un limite: «Né individuo, né specie, che cos'è l'anomalo? È un fenomeno, ma un fenomeno dei bordi».

È la percezione del nostro corpo vivo. Si tratta di una sperimentazione che non è solo artistica, ma anche culturale, biologica, politica e può attirare su di sé sospetto, censura, repressione. È teatro dell'inesplicabile, risonanza di ciò che non si può ancora dire, epifania dell'oscuro (nel senso etimologico di ciò che resta fuori dalla scena), di quello che rimane nascosto, catturato fra le pieghe, e proprio per questo assume un'evidenza esiziale, quasi dolorosa: una delicata operazione archeologica, che conserva la pretesa di scandagliare lo spazio più intimo della realtà umana..

L'eshausto è pronto a ricominciare, un'altra volta, daccapo.

Manolo Muoio



LA MORTE DI BABBO NATALE

EUTANASIA DI UN MITO SOVRAPPESO

di Tony Clifton Circus

con Stefano Cenci, Iacopo Fulgi, Enzo Palazzoni, Nicola Danesi de Luca

musiche originali Enzo Palazzoni

luci Chiara Martinelli / soluzioni sceniche Rocco Berlingeri

Tony Clifton Circus 09 in coproduzione con ZTL pro / Area06 (Roma) /

Armunia Festival Costa degli Etruschi (Castiglioncello) / Lieux Publics (Marsiglia) /

Arti vive Festival (Soliera) / Les Ateliers Frappaz (Villeurbanne) / Le Fourneau (Brest)

Nato nel 2001 il Tony Clifton Circus si definisce «un'insegna luminosa, con lampadine colorate e ad intermittenza, utile a segnalare la presenza di qualcosa di inatteso». La compagnia, ospite di numerosi festival internazionali, nasce dall'incontro tra Nicola Danesi de Luca e Iacopo Fulgi con l'estetica dell'artista italoamericano, Anthony Jerome Clifton che dagli stessi viene riassunta con l'espressione «la vita è strana». A questo Circo dell'anomalia, e ai suoi due clown si unisce, nel 2007, Stefano Cenci. Come in uno show televisivo, introdotto da una musica trionfale e da un presentatore che ne annuncia l'arrivo, fa il suo ingresso in sala Babbo Natale. È diventato una rockstar, protetto da guardie del corpo in completo scuro e occhiali da sole. Sul palco un piccolo trono circondato da pacchi dono, alberi di Natale e renne gonfiabili. Ma dal fondo della sala si fa avanti un rivoluzionario e per Babbo Natale accade l'impensabile...

TEATRO



è un santo.
è un vecchio.
è simile a Dio.
è saggio.
è un supereroe.
è una pubblicità.
è il simbolo assoluto del consumismo.
è una delle divinità dell'Olimpo dell'Immaginario Collettivo.

Ma, allo stesso tempo, è un sogno d'infanzia preconfezionato deprimente e volgarmente sfruttato. Deprimente come il mondo di oggi, non a causa della guerra, del terrorismo, della povertà o dell'arroganza del potere, ma per la scomparsa della magia, del sogno, dell'infanzia, della favola e della voglia di crescere. Per ogni bambino scoprire che Babbo Natale non esiste significa capire che si sta diventando grandi e che la cosa non è poi così bella. È senza dubbio una delle prime delusioni della vita, uno dei primi miti a crollare, la fine della poesia, la morte della favola, una tappa fondamentale per l'ingresso in una società fondata sul niente. Ma Babbo Natale, lui come si sente? Cosa pensa veramente del suo lavoro, della sua missione? Crede a se stesso? Al suo operato? Ed il controverso rapporto con le renne? Cosa fa Babbo Natale quando non è Natale? Si deprime? Esulta per il non lavoro su una spiaggia caraibica? Probabilmente nessuno lo riconosce fuori stagione... Probabilmente una vita come tante altre. Babbo Natale esiste quindi...ma ha deciso di suicidarsi. Noi lo aiuteremo regalandogli una bella morte.

LA NATURA DELLE COSE

di Virgilio Sieni

dal *De rerum natura* di Lucrezio

regia, coreografia, scene Virgilio Sieni

collaborazione alla drammaturgia e traduzioni Giorgio Agamben

con Ramona Caia, Massimiliano Barachini, Jacopo Jenna, Csaba Molnár, Daniele Ninarello

musiche originali Francesco Giomi / voce Nada Malanima / costumi Geraldine Tayar / luci Virgilio Sieni

responsabile dell'allestimento Edoardo Ridi / elettricista Luisa Giusti strutture gonfiabili Fly In Balloons s.r.l.

maschere animali Chiara Occhini / prosthesis e consulenza meccanismi, automazioni Giovanna Amoroso e

Istvan Zimmermann-Plastikart - si ringrazia Tempo Reale Firenze

Compagnia Virgilio Sieni in coproduzione con Teatro Metastasio - Stabile della Toscana / collaborazione alla

produzione Torinodanza Festival / CANGO Cantieri Goldonetta Firenze / la Compagnia è sostenuta da Ministero per

i Beni e le Attività Culturali / Regione Toscana / Comune di Firenze - Assessorato alla Cultura / Comune di Siena -

Assessorato alla Cultura / collaborazione alla produzione Torinodanza Festival / CANGO Cantieri Goldonetta Firenze

Partendo dal poema di Lucrezio De rerum natura, Virgilio Sieni ha realizzato uno spettacolo con il filosofo Giorgio Agamben, che ha contribuito al concept dello spettacolo e all'elaborazione della drammaturgia, con il compositore Francesco Giomi che ha creato la musica originale, e con la cantante Nada, che ha letto il testo di Lucrezio. Un lavoro di folgorante bellezza visiva, danzato fino allo stremo delle forze dei danzatori, prodotto per la prima volta da un teatro stabile italiano, il Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Sieni, coreografo e danzatore, è un protagonista della danza contemporanea italiana a partire dai primi anni '80. La Compagnia Virgilio Sieni è attiva dal 1992. Il percorso artistico del coreografo comprende, oltre alla danza classica e contemporanea, studi di arte e architettura e pratiche di arti marziali giapponesi. Ha ricevuto per due volte il premio Ubu: nel 2000 per la sperimentazione sulla fiaba e nel 2003 per lo spettacolo *Empty Space Requiem*.

Foto: Dario Lasagni



La natura delle cose ossia la necessità di rivolgersi all'anima e all'origine della realtà, situando la danza come strumento di indagine e come manifesto per una riflessione sull'oggi: partendo dal poema di Lucrezio *De rerum natura* Virgilio Sieni ha realizzato uno spettacolo intessendo importanti collaborazioni con il filosofo Giorgio Agamben, che ha contribuito al concept dello spettacolo e all'elaborazione della drammaturgia, con il compositore Francesco Giomi che ha creato la musica originale, e con la cantante Nada, che ha letto il testo di Lucrezio. Cinque danzatori, cinque tra gli artisti con cui Virgilio Sieni ha lavorato più intensamente nel corso della carriera, attraversano le tre scene che compongono lo spettacolo, dando vita a un compatto quartetto di uomini in costante relazione con una figura femminile, metamorfica e sempre presente, come la "Venere-dea dell'atto generativo" evocata da Lucrezio all'inizio del poema.

«*La natura delle cose*, la scena come messa a nudo del corpo. Ogni momento è tenue, e il gruppo dei cinque danzatori, inteso come un corpo unico, procura gesti allo spazio, gesti non rituali, ma una continua liberazione del gesto in un altro. E in tutto questo esserci nello spettacolo a cosa guardiamo infine? E il teatro, non solo quello dell'ora notturna, ma il pane che azzanniamo quotidianamente come necessità e desiderio, è ancora quell'urto indefinito nella "momentaneità" di chi guarda, di chi partecipa? Ancora, oggi, varcando gli spazi che accolgono i corpi, immagino sempre un danzatore, o un angelo, un beato senza organi, che fa nascere il ballo da una sempre tenuissima e tesissima musica interiore».

Virgilio Sieni



VOID STORY

PRIMA NAZIONALE

ideato da Forced Entertainment

testo, immagini e regia Tim Etchells

con Robin Arthur, Richard Lowdon, Cathy Naden, Terry O'Connor

scene Richard Lowdon

suono e musiche John Avery

luci Nigel Edwards

Forced Entertainment (Gran Bretagna) per SPILL

con il supporto di Tanzquartier, Vienna / Tate Media



Void Story racconta la "favola" di una coppia che compie un percorso attraverso i resti, decimati, della cultura contemporanea. Attraverso sistemi di tunnel sotterranei, tra paesaggi urbani degradati, aggrediti e colonizzati dagli insetti, i due protagonisti viaggiano clandestinamente in convogli freddi, riposando in alberghi stregati e persi nella giungla, viaggiando nel cuore di una notte in cui «non ci sono stelle da vedere». Una favola tetra e al contempo comica, con le sembianze di un radiodramma, messa in scena da Forced Entertainment che, seduti ad un tavolo, sfogliano le pagine del testo e sonorizzano alcune sequenze. Rumore di spari, pioggia e interferenze telefoniche accostate ad una scena dominata da proiezioni che si fanno storyboard di un'impossibile versione cinematografica dell'inquietante testo scritto da Tim Etchells.

Foto: Hugo Glendinning



Un uomo e una donna osservano la notte dalla finestra del loro appartamento. Accade qualcosa. Fuggono. La notte incombe e minaccia di trascinarli nel centro del proprio cuore morto, in un'oscurità da fumetto. Immagini taglienti sanguinano di un rumore digitale.

Un'istantanea del cielo scaricata da Google, tagliata, virata in bianco e nero, girata in orizzontale poi quasi affondata nelle lunghe nuvole di mezzanotte di un'altra immagine. In primo piano un recinto di Sheffield, un muro di Londra, sfondo dell'intera scena gli alberi pescati a casaccio da Flickr. Una faccia, occhi di uomo, rovesciati e brutalizzati, il naso e la bocca di un altro messi in risalto dall'immagine di una parrucca, la grana impoverita, tolto il colore. Pelle distorta, poi mescolata alla trama della pietra. Le mani di mio fratello, tagliate e imbottite di foglie, e messe nelle maniche. Questo fa un ragazzaccio per strada.

Stupide prospettive. Lampanti assurdità geografiche, biologiche, architettoniche. Spazi con una cattiva fisica. Rozze ripetizioni di elementi. Un sogno alla finestra che si dissolve non appena ci si avvicina, Un mondo che sfoggia, in piccolo, la propria costruzione fatta col "copia e incolla", la propria ibridità.

Per quanto riguarda il suono c'è un analogo guazzabuglio. Effetti sonori si sovrappongono e collidono con i suoni registrati, gli echi, le distorsioni. Mezzo mondo non produce rumore ma nel resto qualcuno ha alzato il volume per compensazione. Porte. Drink. Pistole e api assassine. Tutto troppo rumoroso per orecchie sofferenti che soffrono i postumi di una sbornia. Le voci tremano, gli effetti di eco e di tono scombuscolano ancor più la prospettiva. Un'allucinazione acustica, qualcuno parla nell'oscurità, ma ben presto scopri che non è la persona che immaginavi

In termini di spettacolo, con questo progetto siamo arrivati a un punto strano, ma avvincente che non avevamo esattamente previsto. Con un accenno alle parole instabili e alla comicità dark dei miei lavori di narrativa (*Endland Stories* e il mio recente romanzo *The Broken World*) *Void Story* è una sorta di narrazione che opera in spettacolo come ibrido dinamico, il cinema e l'animazione incontrano il teatro radiofonico, o come una graphic novel che prende vita.

Forse è la parte narrativa che si è rivelata la più insolita per noi. Dopo tutto, abbiamo passato parecchio tempo del nostro lavoro come gruppo performativo più o meno smantellando la narrativa, attraverso processi di frantumazione e polverizzazione, frammenti di storie, figure isolate dal contesto, prese e fatte scontrare.

Nei lavori da *12pm: Awake & Looking Down* a *Bloody Mess* e *Spectacular*, forse non eravamo molto interessati a una storia come pluralità di storie possibili, che potrebbe emergere da una raccolta di materiali, affascinati dall'incompletezza e dall'incontro di cose differenti, straordinarie e dallo spazio scenico (caratteri, immagini, tracce musicali, caratteristiche), da modi in cui le storie appaiono volare fuori come scintille dall'incontro con elementi diversi. Piuttosto alla pluralità di storie possibili che possono emergere da una qualsiasi raccolta di materiali. Eravamo affascinati dall'incompletezza e dall'incontro di cose differenti in una durata e nello spazio scenico (personaggi, immagini, tracce musicali, testi, intrecci), dai modi in cui le storie volano via come scintille dall'incontro di elementi eterogenei.

«These fragments have I shored against my ruins...» [«Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine », T. Eliot, trad. Angelo Tonelli] potremmo dire se stessimo cercando compagni illustri, citando Shakespeare via Eliot.

Ci sono anche altri metodi naturalmente e *Void Story*, con la sua storia picaresca, brutale e urbana, raccontata ad alta velocità, senza il contentino della psicologia, potrebbe essere uno di essi. Sul palcoscenico, diviso tra immagini proiettate e voci/suoni dal vivo, con una vivida serie di eventi che non accadono, ma che fanno in modo di accadere, *Void Story* prosegue anche le nostre ossessioni sulla rottura e ricostruzione dell'apparato della performance, una sorta di simultanea negazione e ricostruzione del teatro, se così fosse, potrebbe essere qualcosa di diverso.

Tim Etchells





PROJECT

PRIMA ASSOLUTA

un progetto di Portage
 ideazione e regia Enrico Gaido e Alessandra Lappano
 con Enrico Gaido, Alessandra Lappano
 camera/editing Fulvio Montano, Azul
 suono e luci Yann Gioria
 Portage (Torino) con il sostegno del Sistema Teatro Torino
 in collaborazione con Endemica Arte Contemporanea (Roma)



Adamo's Home è un progetto "contenitore" la cui struttura portante è costituita da una serie di interventi installativi e performativi realizzati attraverso diverse fasi di studio e workshop con conseguenti presentazioni pubbliche, in un percorso di ricerca articolato che prevede la collaborazione con gallerie d'arte contemporanea, centri di produzione e festivals.

Ciascuna fase di studio è contraddistinta da un sottotitolo che ne distingue un più stretto ambito di indagine in relazione all'impianto concettuale principale.

La ricerca artistica di Portage è basata principalmente sul concetto di "crollo" analizzato dal punto di vista antropologico del rapporto dell'uomo con la propria contemporaneità.

Contemporaneità che fa sì che l'"incidente" non sia un particolare evento, ma un qualcosa capace di rompere la concatenazione di causalità che caratterizza la normale quotidianità, quotidianità che altrimenti parrebbe banale. Esistono diversi tipi di crollo, non solo quelli più eclatanti ma anche quelli quotidiani, quelli più sottili, fatti di crepe, rifiuti, residui, macchie e polvere, incidenti nella vita di sempre.

I più recenti lavori si sono concentrati sul tentativo di congelare in piccole teche proprio degli "incidenti", delle vere e proprie esplosioni con micro-cariche su vari materiali immersi in una gelatina che attutisce la deflagrazione congelando il momento della distruzione e conservandone la memoria.

Esempi di quella contraddittoria fascinazione per i processi di costruzione e distruzione che la ricerca di Portage indaga.

Il progetto *Adamo's Home* consiste in una ricerca volta a realizzare installazioni e performances inerenti alle azioni, agli oggetti e al senso del costruire di un "mitico primo uomo".

Adamo's Home fa riferimento a una mitologia appena velata delle origini del costruire, quasi inseguendo l'immagine di una prima casa, giusta perché prima, perduta ma sempre presente in noi come archetipo. Riflettere sulla "casa di Adamo in Paradiso" non è altro che affrontare direttamente le ragioni fondamentali del costruire e dell'abitare, in rapporto a tutta la nostra vita, ed è perciò un'impresa perennemente attuale e necessaria, perché "il paradiso è un ricordo e, insieme, una promessa".

Ecco perché se abitare è uno dei bisogni fondamentali dell'uomo, soddisfare il bisogno primario di abitare significa risalire all'archetipo, alla verità dell'abitare: alla casa di Adamo. Qui ogni cosa è necessaria perché vera, manca l'orpello, manca il rapporto sociale, manca la mediazione perché è puro progetto.

Nell'idea dell'abitare e del costruire di Adamo, crolli, cedimenti, esplosioni e polvere non sono riferiti a una quotidianità fallita ma hanno una valenza creatrice, si trasformano in gesto artistico.

Il progetto vuole vedere attraverso gli occhi e il pensiero di Adamo l'abitare in relazione alla cultura e alla religione, l'abitare in relazione al denaro, alle classi sociali, ai rapporti umani, il costruire in relazione alle necessità, ai gusti estetici o di nuovo al denaro, l'abitare in relazione al silenzio, all'intorno, all'interno, agli oggetti inanimati e a quelli animati dai media, la famiglia in relazione all'abitare e al costruire, il costruire in relazione al distruggere, il rapporto sociale in relazione al futuro.

Adamo's Home si inserisce nel lavoro di ricerca che Portage sviluppa dal 2004, quando nasce la collaborazione tra i suoi due fondatori, Enrico Gaido e Alessandra Lappano. «Adamo è l'inizio. La sua dimora è psicologica e fisica. La sua casa è il luogo di nascita perduto contrapposto alla casa senza radici della società postindustriale. Eppure, in un certo senso, Adamo è dedomesticato poiché è in grado di riformulare i paradigmi di analisi spaziale. Adamo è più forte perché non conosce il lato da mostrare al pubblico, non crede che sia necessario sempre aggiungere un temporale per rafforzare la sensazione di essere in un luogo protetto». L'operazione artistica di Portage privilegia lo strumento della performance e tende a salvaguardare la propria autonomia attraverso la realizzazione di installazioni che ne restituiscano il carattere di "evento" nella forma del fermoimmagine.





EPISTOLA AI GIOVANI ATTORI

di Olivier Py
traduzione Gioia Costa
con Filippo Dini, Mauro Pescio
regia Giorgio Barberio Corsetti
luci Gianluca Cappelletti / video Angelo Longo
costumi Anna Coluccia e Annalisa Gallina
assistente alla regia Fabio Cherostich
Fattore K (Roma)/Face à Face

Giorgio Barberio Corsetti è regista, attore e autore. Nel corso della sua carriera sono innumerevoli le messinscena a cominciare da quelle con il gruppo La Gaia Scienza e poi con la compagnia che prenderà il suo nome. Premio Ubu per il videoteatro con la trilogia Prologo a Diario segreto contraffatto, Correva come un lungo segno bianco e La camera astratta, Barberio Corsetti sperimenta un linguaggio teatrale che si mescola alla proiezione video imprimendo così la "punteggiatura" drammaturgica dei suoi spettacoli. Tra i suoi allestimenti più recenti è possibile ricordare Tra la Terra e il Cielo (2008), una produzione di Fattore K e Teatro Massimo Bellini.

TEATRO



Olivier Py è senz'altro uno degli autori francesi più vivaci e rappresentati nel suo Paese, con testi poetici, densi e allo stesso tempo pieni di sfumature, in cui l'invenzione di simboli sul mondo attuale si mescola ad una forte spiritualità. *L'Epistola ai giovani attori* è una riflessione sul teatro, la poesia, il mestiere dell'attore, la tragedia, il sacro ed il mistero della rappresentazione. Un attore-attrice tragico si confessa, disturbato ed attaccato da varie figure del mondo reale che ne contestano la necessità e la vocazione alla poesia. Una grande prova d'attore affidata a Filippo Dini, per il ruolo di protagonista. Con lui un altro attore, Mauro Pescio. La Parola è al centro della riflessione che percorre tutto il testo. La Parola è intesa nel suo senso più misterioso e profondo. La Parola proferita sul palcoscenico è condivisione con gli altri, è ascolto degli altri. Attraverso questo testo che è nella sua intenzione originale un'esortazione per i giovani attori, Olivier Py cerca la necessità profonda del teatro per chi lo fa e per chi assiste. Questa epistola è un testo poetico, una riflessione, un urlo di protesta tragico, comico, grottesco. È un testo che dovrebbe essere incluso nel taccuino segreto di viaggio di chiunque ami la poesia e il teatro.

Giorgio Barberio Corsetti



E IN CHOR IRRT SICH GEWALTIG

UN CORO COMPLETAMENTE STONATO

PRIMA NAZIONALE (SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO)

testo e regia René Pollesch

traduzione Cristina Vezzaro

con Jean Chaize, Brigitte Cuvelier, Christine Groß, Sophie Rois

coro Claudia A. Daiber, Jana Hampel, Lisa Hrdina, Anna Kubelik, Marie Löcker,

Silvana Schneider, Nele Stuhler, Lisa Wenzel

scene e costumi Bert Neumann / luci Frank Novak

direttore del coro Christine Groß / drammaturgia Aenne Quinones

Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz Berlin (Germania)



«Noi siamo già abbastanza buoni!» (Dietmar Dath). Cosa accadrebbe allora se muovessimo una critica violenta a questo capitalismo dominante? Starebbero finalmente zitti? Perché si limitano a dire che noi dovremmo essere uomini migliori? Come diceva Brecht nell'*Opera da Tre Soldi*: «Prima viene il mangiare poi viene la morale!». È facile parlare di principi quando si ha lo stomaco pieno! Con arguzia esplosiva e acume seducente l'autore e regista René Pollesch analizza il mondo del lavoro e della vita contemporanea, nella sua complessità e contraddittorietà.

Foto: Thomas Aurin



Mamma, siamo state separate dalle nostre vite!

Di cosa si parla quando si scrive una commedia oggi? Che tipo di storie sono quelle in cui, anche se vicine al nostro animo, noi non compariamo? Che genere di concetto logoro di autenticità è quello che si trova sulla nostra strada? Come fanno le persone a rinnovarsi e sviluppare strategie di sopravvivenza che nulla hanno a che vedere con lo spirito della Vecchia Europa? Si può distillare qualche beneficio emotivo dall'alienazione? È impossibile combinare successo e caso, amore e denaro? Tutti i rapporti sono basati, alla fine, su immagini sessiste e razziste o sono le uniche ad essere chiare perché corrispondono a un punto di vista prevalente? Sono queste le questioni da cui René Pollesch trae fondamento per la propria opera teatrale. Nozioni che presuppongono che «non possiamo più fare affidamento su un linguaggio in cui raccontiamo storie che non sono le nostre: la separazione dell'uomo dall'animale, l'unificazione della mente e del corpo». In altre parole, «questo gergo bianco, maschilista, eterosessuale che non si autoconsidera un gergo, bensì il linguaggio dominante e generalmente applicabile». Si tratta invece di una visione che pervade la sempre crescente influenza dell'economia in ogni ambito della vita, ed in cui, anche con tutta la volontà del mondo, non risulta possibile riscontrare, in qualunque luogo, anche solo un unico individuo autonomo convenzionale. Proporre immagini che, almeno per il momento, sono ancora sfuggenti, potrebbe essere il motto di René Pollesch. O come dice lui stesso: «le mie commedie attaccano certi modi di pensare ed immagini da cui dipendiamo ancora ed in base alle quali desideriamo anche agire e recitare. Ma non siamo più in grado di farlo. Sono fortemente interessato a questo conflitto. Se, nel mio caso, sussiste un qualsivoglia disorientamento nei rapporti sociali, allora mi oriento attraverso le mie commedie». Tutto è basato su cose che di norma vengono emarginate dal teatro, e su ciò che inoltre non è ancora universalmente applicabile: le vite eccezionali di coloro che ne sono coinvolti e la loro gestione del proprio lavoro e dei rapporti nel corso della loro vita.

È necessario un cambio di prospettiva ai fini di potersi considerare parte di tali rapporti o, come ha affermato la biologa Donna Haraway: «Non dovremmo parlare per qualcuno, ma con qualcuno. Questo è quanto». Perché, come ha affermato Pollesch nella propria critica sul teatro figurativo, «gli altri possono non avere alcuna necessità che qualcuno parli per loro. In quasi tutti i casi si presuppone che non abbiano un linguaggio, ed è quello il momento in cui avviene la rappresentazione». Per Pollesch, il teatro figurativo non è mai stato nulla più che apparentemente critico, in quanto alla fine riproduce semplicemente gli sviluppi sociali che in effetti andrebbero criticati. In questo modo, il loro contesto produttivo viene eliminato in permanenza e completamente scollegato dal «prodotto artistico». Come se il teatro ed il modo in cui le persone interagiscono fra loro

non facessero parte della realtà. Per contro, Pollesch si concentra sulle contraddizioni delle proprie condizioni di produzione. Vuole scoprire come si possa parlare di qualcosa andando oltre la «posizione delle classi medie maschiliste, che provano sempre felicità nello stare con gli altri».

A tale scopo, questo autore e regista, in anni recenti, ha sviluppato una nuova forma di teatro. Il testo integrale della commedia non è affatto completo quando hanno inizio le prove generali, bensì viene integrato a seguito di strette consultazioni con tutte le persone coinvolte. Per parecchie settimane i vari elementi facenti parte del contenuto vengono discussi, scartati e poi discussi ancora. Vengono analizzati scritti teorici di persone come Haraway, Foucault e Agamben, vengono testate trame di film per vedere se possono essere utilizzate, vengono sviluppate specifiche modalità di recitazione per questa particolare rappresentazione. Pollesch ha bisogno di attori che sappiano pensare, piuttosto che solo recitare, e nelle sue opere il testo funge da forza traente. Commedie, sceneggiati e format televisivi fungono da vettori tramite i quali trasportare altri elementi di contenuto. In questo contesto, a nessuno degli attori viene dato il compito di recitare un ruolo in modo classico, o di spiegare e rappresentare situazioni. È tutto precisamente incentrato sullo scambio collettivo di idee sul contenuto, sul chiedersi costantemente quale sia la propria posizione alla luce dei rapidi cambiamenti sociali in un periodo di globalizzazione e di crescente incertezza esistenziale.

«Non potremmo per una volta mantenere i nostri adattamenti? Sì, va bene, ma il nostro rapporto è così FRAGILE! E gli adattamenti, sono anch'essi così FRAGILI! Che cosa dobbiamo fare di tutti questi fragili adattamenti?»

Pollesch, che sinora ha scritto circa centocinquanta commedie e ne mette in scena fino a sette ogni anno, non è un autore che considera i propri scritti come “verità eternamente valide”. Le ritiene piuttosto del materiale, una specie di apparato teorico che chiunque può utilizzare per orientarsi nella propria vita quotidiana. Uno dei principi essenziali, nel teatro di Pollesch, è l'apprensione per la vita quotidiana, invece della sua rappresentazione: «Le mie commedie sono alimentate dalla consapevolezza dei miei problemi, da un desiderio di definire la mia posizione, di orientarmi, e dall'energia legata a tutto ciò». In tale contesto, ci si può solo attendere complessità, ed in ogni singola situazione è il caso di portare avanti il discorso volto a smascherare la normalità come una costruzione, imponendoci ogni giorno di «non guardare fisso davanti a noi in modo così autentico».

Anne Quinones



SOS

PRIMA NAZIONALE (SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO)
ideazione Caden Manson e Jemma Nelson
regia, video installazioni, scene e costumi Caden Manson
testo e suono Jemma Nelson
con David Commander, Michael Helland, Mikeah Ernest Jennings,
Heather Litteer, Willie Mullins e Edward Stresen-Reuter
direzione tecnica luci e scene Hillery Makatura
producer Ana Mari de Quesada
assistente alla regia Kathleen Amshoff
video system design Jared Mezzocchi / video system tech Dan Hansell
Big Art Group e Diane White in coproduzione con The Wiener Festwochen and The Kitchen

Compagnia newyorkese diretta da Caden Manson, Big Art Group nasce nel 1999. Sin dall'inizio, ottiene un successo a livello internazionale consentendo al gruppo di esibirsi in tutto il mondo. Tra le loro opere più importanti è possibile citare *Shelf life*, *Flicker*, e *House of no more*. Big Art Group utilizza il linguaggio dei media e lo mescola alla performance con l'obiettivo di dare vita ad opere uniche, trasgressive e stimolanti, trasformando lo spazio scenico in una foresta di cavi e telecamere in cui si sovrappongono strutture narrative diverse.



SOS è una creazione di Caden Manson, Jemma Nelson e dalla loro compagnia, Big Art Group. Performance sull'azione dei media che esplora futuro, *survaivalismo*, cambiamenti rivoluzionari e ritualità contemporanee, lo spettacolo esamina il concetto di sacrificio all'interno di un'ipersaturata e avidissima società. Dalla sua creazione, il disordine negli Stati Uniti e all'estero ha ricontestualizzato la performance e aumentato l'urgenza delle sue motivazioni come pure ha evidenziato l'insufficienza dei risultati.

SOS prosegue e sviluppa la tecnica cinematografica in tempo reale di Big Art Group, un modello concettuale che unisce performance, televisione, cinema. Usando live performance e video, "Real-Time Film" impiega composizione cinematografica e un'angolazione controllata in opposizione alla realtà della trasmissione TV e l'immediatezza della live performance. In *SOS*, una foresta tecnologica di camere e schermi, inserita in un panorama da scaricare, offre al pubblico una vista sinottica e corrotta di collisioni narrative. A differenza della tradizionali performance teatrali, Big Art Group ha trasformato gli spettatori di performance mediatiche in montatori, spingendoli a risolvere complesse questioni di sesso, razza, narrativa e verità come uno specchio teatrale per il processo di navigazione attraverso la società contemporanea.

La trasformazione dei codici di comunicazione - e nelle nostre mani non è solo modificazione ma anche perversione dei codici - è un principio che corre attraverso tutto il nostro lavoro. *SOS* per noi è un rimpiazzo dell'America attuale, un'America immaginaria che esiste da qualche parte fra il mito del suo passato e la catastrofe del futuro, che lotta per coesistere con la propria immagine dopo la rovina del millennio. In questo reality c'è uno spettacolo di marionette i cui personaggi sono rivisti nelle forme e nelle foggie di metafore storiche, ripristini o appropriazioni di ruoli archetipici: rivoluzionari, avatar, animali. Il sistema dei media consuma e consolida questi archetipi, li modifica, li cannibalizza e li reinventa per continue ri-consumazioni, eppure noi non distinguiamo tra noi e il sistema dei media: siamo muti generatori. Per la nostra compagnia siamo creatori di immagini e simultaneamente consumatori di immagini, auto-cannibali, o cyborg auto-replicanti. Più della teoria del cyborg di Haraway, noi preferiamo il termine "replicante" di *Blade Runner*, con il suo motto "più umano dell'umano"; è un terreno perfetto per la società iper-consumista, che cerca il "più punk del punk" o il "più vero della realtà" da vendere ai consumatori.

Per noi, è indubbiamente un traguardo creare una performance avvincente, ma *SOS* si pone nella forma dell'evento. Una ragione sostanziale del perché lavoriamo con la performance, o con il "teatrale" - precisiamo, non con il "teatro", che è una zona diversa -, è perché noi cerchiamo un'esperienza contemporanea. Cerchiamo di abitare questa esperienza contemporanea, comprenderla, dare significato, spugarla, replicarla e re-immaginarla.

Caden Manson e Jemma Nelson

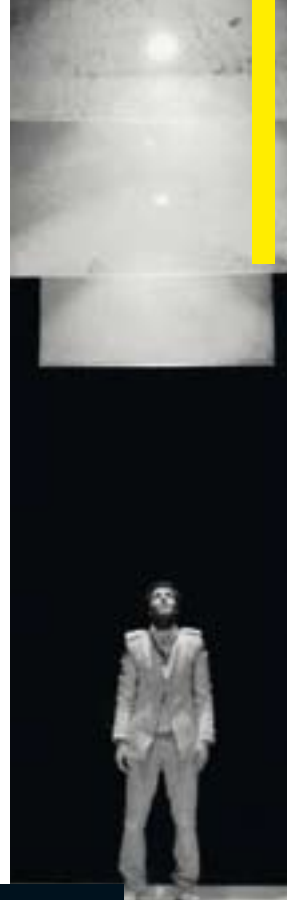




LEV

ideazione Muta Imago
 con Glen Blackhall
 regia Claudia Sorace
 drammaturgia e suono Riccardo Fazi
 realizzazione scena Massimo Troncanetti
 vestito di scena Fiamma Benvignati
 Muta Imago 08 / Ztl Pro
 in collaborazione con Inteatro / Scenari Danza 2.0, Amat / Kilowatt Festival

Lev non ricorda più nulla, una pallottola finitagli nel cervello ha cancellato il suo passato. Una storia come tante, ma inesorabilmente vera, questa di un ragazzo russo reduce della seconda guerra mondiale, un caso studiato dal grande psichiatra Alexander Luria. In cinquanta minuti prende forma il claustrofobico spazio mentale dello smemorato, che non fa che cadere a terra, scavare con le proprie mani, grattare le superfici incrostate, in balia di apparizioni e visioni, rimasugli di un qualche angolo ancora attivo delle sue capacità mnemoniche. Muta Imago nasce a Roma nel 2004 dall'incontro tra Riccardo Fazi, Claudia Sorace, Massimo Troncanetti cui si aggiunge due anni più tardi Glen Blackhall. *Comeacqua* (2007), *(a + b)3* (2007), *Lev* (2008) sono gli ultimi spettacoli prodotti.



Un uomo apre gli occhi. Si guarda intorno. C'è poca luce, non riesce a capire dove si trova. Attraversa lo spazio, conta i passi, si avvicina a una parete, in cerca di rumori. Appoggia l'orecchio al muro. Le luci esplodono, le pareti diventano mucchi di fango e tra le grida dei compagni e i fischi delle pallottole l'uomo si getta a terra. E riprende a ricordare.

Il mondo intorno è un recinto di forme indecifrabili. Le regole con cui si muove la realtà sono sconosciute. Lo spazio e il tempo non scorrono più su linee prevedibili. I ricordi arrivano all'improvviso, all'improvviso scompaiono. Solo, deve combattere. Per rimettere insieme i pezzi. Per riuscire ad uscirne fuori. Lev parte dal silenzio, ma è pieno di storie; sembra una perdita ma è una lotta, una ricerca, un'avventura. Ha la forma di un viaggio verso casa.

Abbiamo costruito uno spettacolo sullo sguardo di Lev Zasetsky, paziente di Alexander Lurja, celebre neuropsichiatra russo.

Abbiamo scoperto tra le pagine del suo diario una vertigine che parlava di noi e di come ci sentiamo ora. Abbiamo lavorato un anno per cercare di avvicinarci il più possibile a un mistero che ci affascina. Un mistero che affiora, a tratti, che dura poco e presto scompare. Inafferrabile, si concede per attimi e chiede una costante attenzione perché non vada sprecato.

Lavoravamo e ci chiedevamo, in continuazione: cosa ha a che fare con noi la storia di un soldato russo che a seguito di una ferita alla testa, perde la capacità di ricordare? Perché vogliamo raccontarla, cosa di essa vogliamo trattenere e cosa dimenticare? Perché continuiamo a leggere e rileggere le pagine di un diario che parlano di una vita intera passata a combattere nel tentativo di ricostruire un'identità?

Riccardo Fazi

La prima cosa che faccio, uscita dalla Paolo Grassi di Milano con un diploma di regia, è raggiungere i miei collaboratori di sempre: Riccardo Fazi, drammaturgo e Massimo Troncanetti, scenografo, che lavoravano insieme a Roma da un anno, producendo performance. Il gruppo si chiama Index Muta Imago (col tempo è caduta la Index ed è rimasto solo Muta Imago) siamo nel novembre del 2004.

Soprattutto quell'inverno cerchiamo di capire, di conoscere, di vedere il più possibile per poi parlare insieme di qualsiasi cosa per noi fosse importante; ma capita anche di chiuderci per un mese all'interno della Rampa Prenestina, dove nasce uno strano spettacolo, il primo, *Grano*.

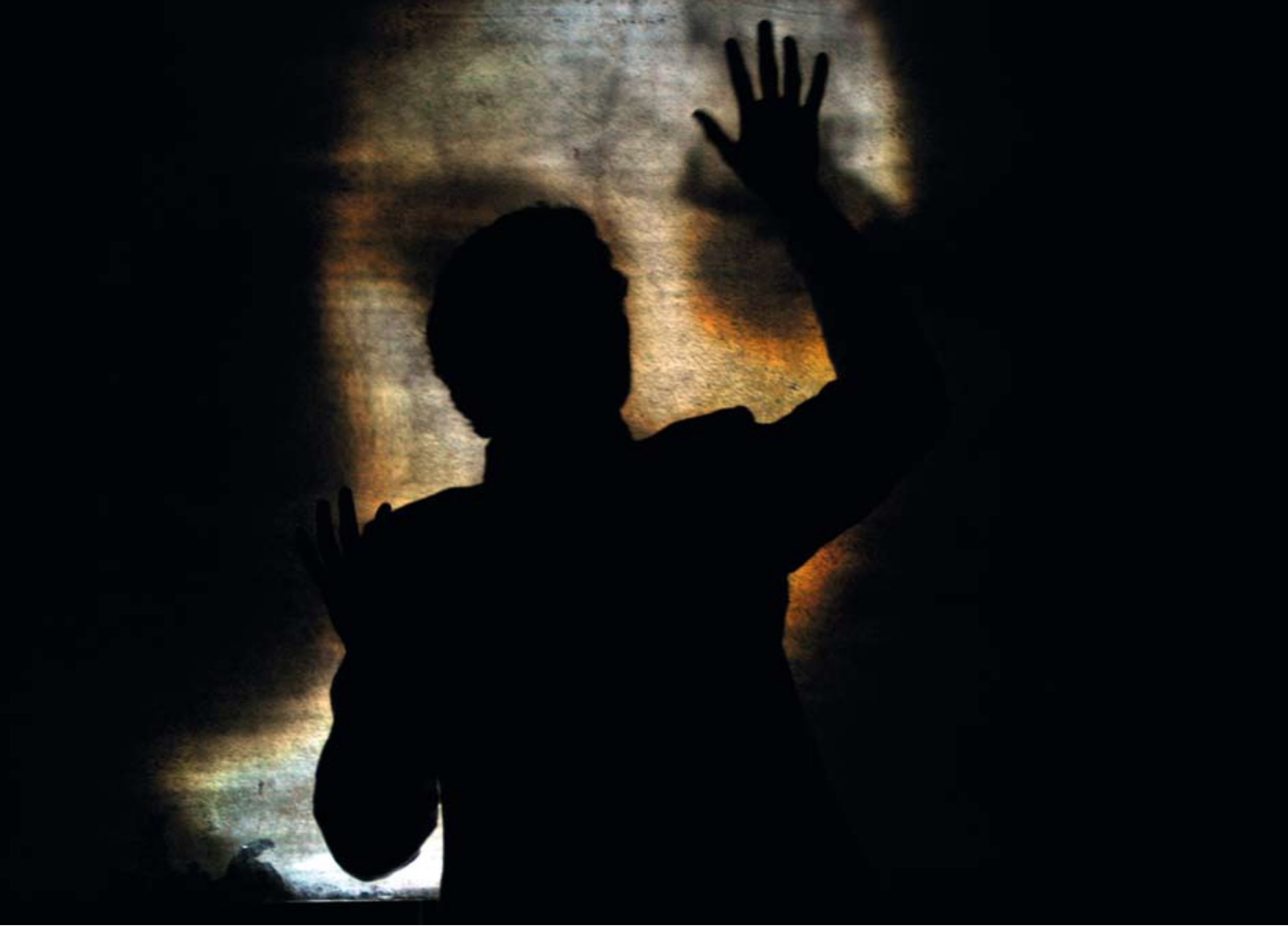
Gabriele Vacis mi coinvolge come assistente alla regia per il suo progetto su *Romeo e Giulietta*, che ci avrebbe portato a debuttare con *R&J - Links* nell'autunno seguente. È qui che incontro di nuovo i miei compagni della Civica, Glen Blackhall e Simona Frattini, attori che presto avrei incontrato di nuovo.

Con Riccardo Fazi siamo sempre in contatto, anche quando lui gira per il mondo, e segue Caden Manson e il suo Big Art Group a New York.

Il lavoro insieme non si svolge in maniera convenzionale, ma eterogenea, curiosa e vivace. Ognuno racconta il suo, e appena si può si lavora per verificare quello che si è pensato mentre si vedeva altri agire. Fino al gennaio 2006, quando, trovato uno spazio fisso per le prove, si inizia a lavorare davvero, con regolarità, ogni giorno. Nasce il primo spettacolo su cui puntare davvero: *Hong Kong al quarantesimo chilometro*. Fa freddo, è ancora inverno, malgrado le prove finiscano a marzo. Per fortuna presto arriveranno la primavera di *comeacqua* e l'estate di *(a + b)3*.

Claudia Sorace







ÇA BOUGE PAS

PRIMA NAZIONALE

uno spettacolo di e con Jur Domingo Escofet e Julien Vittecoq
regia generale e creazione Luci Eric Fassa
Cridacompany
spettacolo realizzato nell'ambito di Jeunes Talents Cirque 2006

Cridacompany nasce nel 2006 dall'incontro tra Jur Domingo Escofet e Julien Vittecoq che scrivono del loro lavoro: «All'inizio ci sono sensazioni, energie: impotenza, collera, rabbia... Questi sentimenti nutrono il nostro modo di agire. Siamo alimentati dalla natura umana, dalla "gente", dagli animali. Il nostro approccio non è intellettuale, è un grido che viene dal corpo piuttosto che dalla mente. Stiamo scoprendo ed esplorando un nuovo modo di scrivere, un vocabolario che si esprime attraverso il corpo. La nostra identità è stata costruita su un linguaggio che vogliamo singolare».

Foto: Michel Nicolas



Compagnia franco-catalana con vocazione circense, nata a Toulouse nel 2006 dall'incontro tra Jur Domingo Escofet, musicista specializzato in giocoleria alla scuola di circo di Madrid, e Julien Vittecoq, che, dopo il Lido di Toulouse, ha seguito corsi di danza contemporanea a Rouen e di mimo alla scuola internazionale di Mimodramma Marcel Marceau di Parigi, Cridacompany costruisce un approccio trasversale e multidisciplinare alle discipline artistiche, incarnando una delle proposte emergenti di Nouveau Cirque. La prima creazione, *On the edge*, ha rivelato una progettualità che unisce danza, acrobazia, giocoleria in un teatro fatto di oggetti e di movimenti coreografici, tra tragico e comico, follia e piccoli deliri quotidiani, mimica infantile e gestualità dell'età adulta. *C'est pas mort, ça bouge pas* è la storia di un incontro impossibile tra personaggi smarriti: in scena un uomo e una donna, stupefatti per le azioni, il linguaggio, le relazioni che si instaurano tra di loro. Nella convergenza di discipline che caratterizza il lavoro di Cridacompany, tutto è pretesto per un lavoro sul corpo che arriva fino agli estremi: partire da un dettaglio e sfruttarlo al massimo, fino alla distorsione del corpo, così è *C'est pas mort, ça bouge pas*.

Michel Nicolas

DANZA



TORI
NOD
NZA



ALI

con Mathurin Bolze e Hedi Thabet
regia luci e suono Jérôme Fevre, Ana Samoilovich
promozione Julie Grange e Colin Diederichs
Compagnie les mains les pieds et la tête aussi
con il sostegno di Centre des arts du cirque de Basse Normandie (Cherbourg) /
Le Studio Lucien (Lyon) / Les Nouvelles Subsistances (Lyon) /
Conseil Régional Rhône Alpes / DRAC Rhône Alpes



Artista polivalente, Mathurin Bolze è acrobata, giocoliere, clown, danzatore; è stato attore di teatro ed è interprete di numerosi spettacoli del coreografo François Verret, ma è anche e soprattutto "trampolinista". Hedi Thabet entra alla Scuola di Circo a otto anni e si avvicina alle tecniche acrobatiche a dieci. *Ali* è lo spettacolo che sigla l'incontro tra due amici di vecchia data, nel quale l'acrobazia lascia il posto alla poesia e la forza, non più esibita, diventa motore interiore, che la complicità della coppia trasmette al pubblico.

Foto: Stephan Rouaud

DANZA



Un'affettuosa e tenera complicità celebra le capacità del corpo e del movimento, esplorando i limiti del possibile. Questo è *Ali*, per volare, oltre qualunque angoscia. In scena la grazia di Hedi Thabet giocoliere belgo-tunisino e la forza di Mathurin Bolze, il più bravo acrobata di circo contemporaneo, ma anche danzatore con François Verret, che trova in questa riflessione sul "limite" una rinnovata prospettiva di azione. Mathurin Bolze ha lavorato per il CNAC (Centre National des Arts du Cirque), per la creazione dello spettacolo *Le cri du Caméléon*, diretto da Joseph Nadj, secondo alcuni vero e proprio atto di nascita artistica del circo contemporaneo.

Nel 2001, è stato co-fondatore della compagnia MPTA con la quale a prodotto fra gli altri *Fenêtres* presentato a Torino, negli spazi del Teatro Astra per l'edizione 2008 di Torinodanza.

«L'assoluto rigore nel lavoro e nell'esecuzione della figura unite a una grazia e a una sicurezza aerea totali. Una disciplina e una padronanza del corpo, legate a questo slancio libero, a questa incoscienza irreali che rende invisibile lo sforzo e trasforma la materia in astrazione poetica, in una precisione terribile e pressoché inquietante nella purezza del movimento, della linea e della traiettoria del corpo nello spazio».

Marc Moreigne



I PESCECANI

OVVERO QUELLO CHE RESTA DI BERTOLT BRECHT

liberamente ispirato al teatro di Bertolt Brecht

testo e regia Armando Punzo

con i detenuti-attori della

Compagnia della Fortezza

e con Stefano Cenci e Pascale Piscina

musiche originali eseguite dal vivo

Ceramiche Lineari: Marco Bagnai, Antonio Chierici, Marzio Del Testa

direzione musicale e arrangiamenti Giacomo Brunetti

con la partecipazione della Banda GTT

Compagnia della Fortezza (Volterra)

I pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht, Premio Ubu 2004 per miglior spettacolo e miglior regia, è un dirimpente grido di denuncia contro ingiustizie, prevaricazioni, arroganza, che nei grossi squali trova l'incarnazione perfetta. Cabaret espressionista in cui la musica dal vivo domina la scena, *I pescecani* è un tributo al genio drammaturgico di Brecht. La Fortezza, tra le più importanti compagnie del panorama teatrale italiano ed europeo, nasce nel 1988 con un progetto di laboratorio all'interno del carcere di massima sicurezza di Volterra, sotto la direzione di Armando Punzo. A partire dal 1993 gli spettacoli della Compagnia della Fortezza sono stati rappresentati anche fuori dal carcere e sono stati invitati nei principali teatri e festival italiani e internazionali.



Note ai margini

Al teatro che mi obbliga la vita voglio opporre il *Teatro* che mi piace.

Nel vuoto che ci determina voglio illudermi di scegliere e non ho dubbi.

Il mio mondo è perfetto e questo, sì, non mi fa effetto.

L'altro lo lascio agli altri.

Scelgo non potendo scegliere.

S-ragionare conviene.

Sottrarsi, mancare, venir meno al senso.

Sottrarre il senso le parole e far emergere il teatro, l'assenza nella presenza.

Teatro che racconti a chi racconti? e chi raccoglie il tuo racconto?

Teatro che ti illudi, chi illudi? perchè ti illudi?

Il mio senso con il tuo senso potrebbero dar vita ad un altro senso, ma questa è già novella, senza tele, della vita.

Non voglio dire niente.

Niente, assolutamente niente di niente.

Questa volta se c'è un fine il fine è il *Teatro*

Fare, semplicemente fare, per il piacere di fare.

Seguire un istinto che è memoria di una idea.

Il vuoto, la mancanza di senso.

Lascio che gli altri dicano, si esprimano, si convincano di avere un messaggio da consegnare, di avere una missione.

Chi ha bisogno di assicurarsi che si assicurino.

Chi ha bisogno di parlare che parli.

Non biasimo nessuno, non sono che uno tra tanti, un nessuno tra i nessuno.

Che nessuno se ne abbia a male, anche offendere, volendo, non sa più di niente.

Non usa.

L'arte, molte volte, non centra nulla con gli *artisti*.

Dare sogno ad un altro mondo.

Dilatare all'infinito

Diradare

Perdere i contorni

Le categorie saltano

I valori sono perduti

Si esalta l'*inesaltabile*

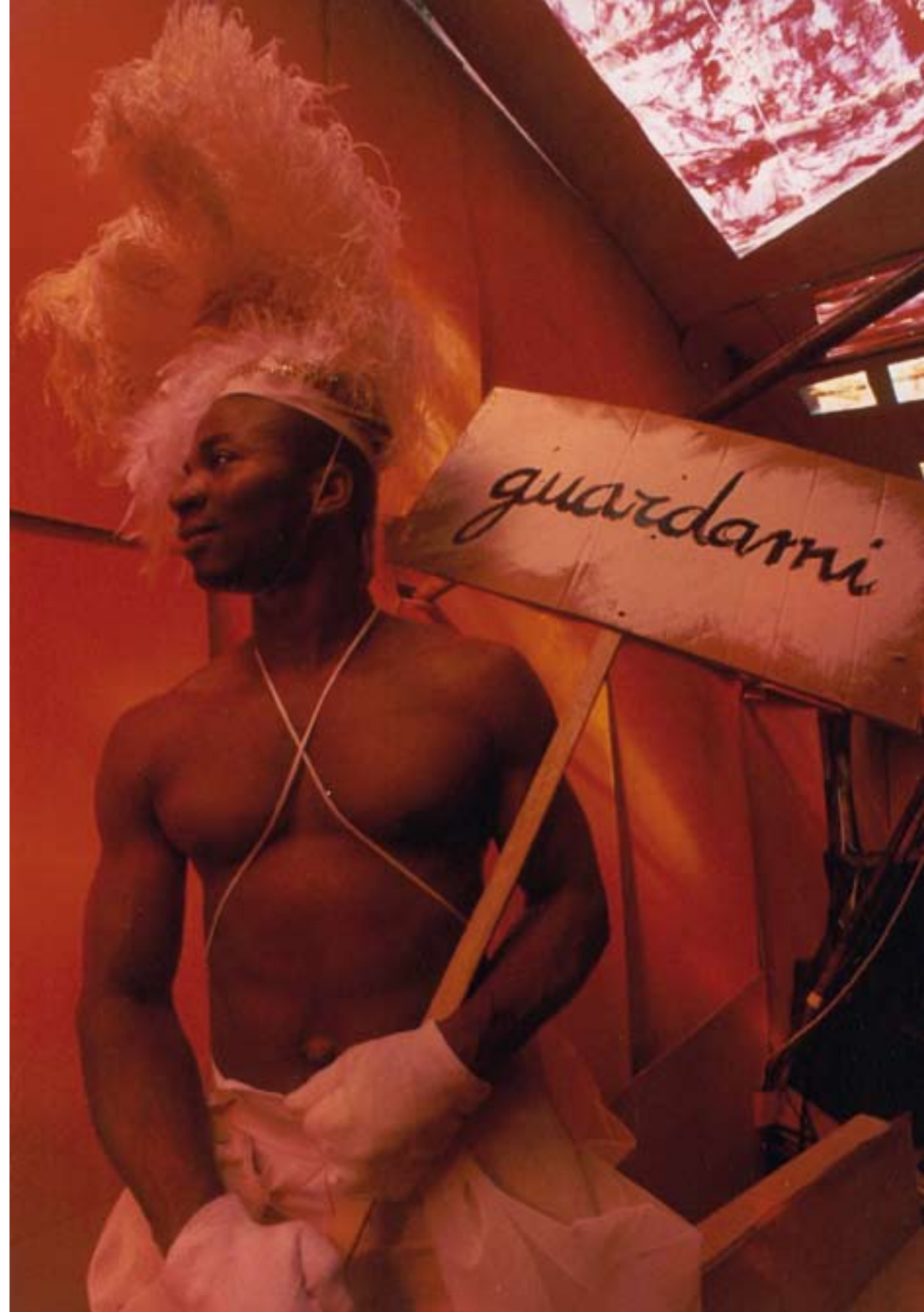
Nel *Grand Hotel di Volterra*... (che è il *Grand Hotel del Mondo*) Can Can, Luci Rosse, Ballerine, Ballerini, Assassini, Magniaccia, Barboni, Puttane, Travestiti, Ricchi, Signori, Ladri, Ruffiani, Maniaci, Preti, Vescovi, Giocatori, Guardiaspalle, Musicisti, Cabarettisti,



Traditori e Giuda, si impossessano della scena.
Non si salva niente.
Il comunismo è finito
I Politici
La Chiesa
I borghesi
Noi
I soldi
La fame
Le canzoni popolari dialettali.
Nulla è più sufficiente.
Tutto è già stato detto (?)
Brecht va tradito.
Dal tradimento della forma può rinascere la vita.
Non ci si può fermare al senso, alle parole, alla forma della sua drammaturgia.
Bisogna risalire alle motivazioni che si possono intuire dietro la forma del testo.
Bisogna riscrivere con fedeltà.
Esser fedeli tradendolo.
Del testo cancellare i legami, le corrispondenze, la successione, dilatare una parola, accordarsi
con il suono, stemperare un' immagine, far emergere un particolare.
Non ci si sforza di essere attuali, lo si è.
Pane e acqua per tutti.

*Il tempo verrà e mi darà ragione, ma io non ci sarò.
Sarò sottratto, almeno, al compiacimento.*

*Armando Punzo
Volterra, 14 novembre 2002*



RISORGIMENTO POP

drammaturgia e regia Daniele Timpano, Marco Andreoli

con Daniele Timpano, Marco Andreoli

luci Marco Fumarola

realizzazione cadavere di Giuseppe Mazzini Francesco Givone

musiche originali Marco Maurizi / collaborazione artistica Elvira Frosini

amnesiA vivacE / Circo Bordeaux / RialtoSantambrogio / Voci di Fonte

con il sostegno di "Scenari Indipendenti" / Provincia di Roma

in collaborazione con Ozu / Area 06 / Centro di Documentazione Teatro Civile / Consorzio Ubusettete



Daniele Timpano è un drammaturgo, regista e attore teatrale italiano. Il suo stile e le sue opere sono sovente descritti come anarco-dadaisti. Ha lavorato come attore tra gli altri con Francesca Romana Coluzzi e Massimiliano Civica e diverse compagnie della scena indipendente romana. Finalista al Premio Napoli Drammaturgia in Festival 2001, ha scritto e interpretato *Dux in scatola*, *Ecce Robot!*, *Risorgimento Pop*. Redattore della rivista online www.amnesiavivace.it e di *Ubu Settete*, periodico di critica e cultura teatrale, è tra gli ideatori e organizzatori della rassegna teatrale omonima "Ubu Settete - fiera di alterità teatrali".

Foto: Luigi Avvantaggiato / Jacopo Quaranta



L'Italia non risorge. L'Italia non c'è. La Storia non c'è. Perché è sempre inattendibile, la Storia. Nella ricostruzione dello storico, come nei ricordi dei testimoni, nelle fiction, come nei romanzi, negli spettacoli dei Baliani e dei Paolini, dei Timpano, degli Enia e dei Celestini, così come nella Tv di Alberto Angela. E allora bisogna prendere tutto con le pinze perché tutto, ahinoi, dev'essere interpretato, aggiornato e discusso. Le cinque giornate di Milano, l'impresa dei Mille, Porta Pia e Pio IX, Garibaldi e Mazzini: altrettanti momenti e figure che propaganda, vulgata e retorica hanno appiattito, sbiadito e incastrato in quel mito di fondazione forzato, immaginario e falsamente concorde che chiamano Risorgimento.

Con almeno un risultato di rilievo: che la parola Risorgimento, con buona pace di leghisti, neoborbonici e papisti, ci piace tanto. Come ci piace la pizza Margherita, tanto per restare in tema, e Garibaldi che comanda, e il panorama del Gianicolo, e le due chiacchiere a Teano, e Nino Bixio, uno dei mille, e persino l'inno di Mameli.

Perché tutto questo è pop. Non semplicemente popolare. Popolare è Pippo Baudo, popolari sono Albano e Miss Italia, Gigi D'Alessio e la Tatangelo, popolare è il partito di Casini. Ma Sergio Leone, cavolo, è pop; il Bacio Perugina è pop; Madonna, Battisti, Caparezza e Rey Mysterio sono pop. E Britney Spears: anche lei è pop. Anzi; la sua giovinezza è quasi neogaribaldina, così come le sue resurrezioni, i suoi rutti post-glamour, la sua retorica virginale.

E l'Italia? Con tutte le sue recrudescenze, con lo splendore millantato, con le mafierie del quotidiano, che cos'è oggi l'Italia?

Risorgimento pop è uno spettacolo sull'Italia che non c'è, sull'Italia che non sorge, che se è risorta, è rimorta, uno spettacolo sul Risorgimento, sui quattro padri della patria, Mazzini, Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele, e sul suo antipapà, Pio IX. Due attori, risorti e rimorti, immortali cadaveri, soli in scena, in mancanza di Italia. Per un risorgimento pop.

Daniele Timpano

SUPER JOSEPH

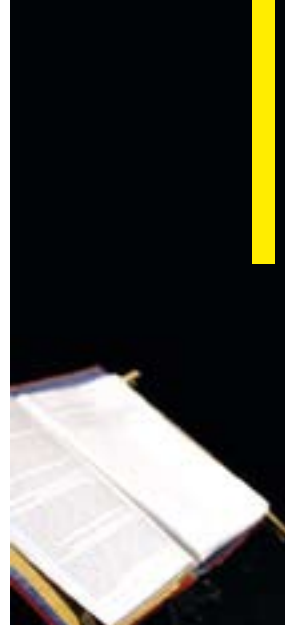


APPUNTI PER UN FILM SULLA LOTTA DI CLASSE

con Ascanio Celestini
e i musicisti Roberto Boarini (violoncello)
Gianluca Casadei (fisarmonica)
Matteo D'Agostino (chitarra)
suono e luci Andrea Pesce
Fabbrica (Roma) in collaborazione con Teatro Stabile dell'Umbria / Fandango

Questi "appunti" nascono nel dicembre 2005 dall'incontro di Ascanio Celestini con gli operatori del call center più grande d'Italia, l'Atesia. La precarietà è la condizione che accomuna pressoché tutti i lavoratori, organizzati in un collettivo che cerca di sondare le pieghe della legge Biagi, allo scopo di comprendere la validità dei contratti sottoscritti. Queste vite a progetto rimangono tali negli anni, nonostante i cambi di governo e le sentenze legislative, e Celestini segue e aggiorna il proprio lavoro con l'evoluzione della vicenda dei lavoratori Atesia, tristemente simile a quella di migliaia di altri. Celestini è considerato uno dei più significativi rappresentanti della seconda generazione del cosiddetto "teatro di narrazione".

TEATRO



Nel dicembre del 2005 incontro gli operatori di un call center dove lavorano quasi 4000 persone. Si chiama Atesia, è il più grande in Italia e uno dei maggiori in Europa. Poco più dell'1% sono assunti a tempo indeterminato, ma tutti gli altri sono precari. Almeno cinquanta tra loro si sono organizzati nel collettivo *Precariatesia* e si incontrano due volte a settimana in un seminterrato per studiare la legge 30, la cosiddetta riforma Biagi che in Italia ha istituito il lavoro a progetto. Alcuni fanno telefonate (out-bound), molti le ricevono (in-bound), qualcun'altro fa entrambe le cose. Quasi tutti lavorano a cottimo. Più restano al telefono, più guadagnano soldi fino a una soglia che si aggira attorno ai tre minuti oltre la quale conviene troncare la chiamata perché l'azienda smette di pagarli. Parlano al telefono a nome di operatori telefonici con clienti che si vogliono scaricare l'ultima suoneria di tendenza, rispondono per conto di aziende che imbottigliano bibite gassate o gonfiano reggiseni push-up. Sono i lavoratori squattrinati nascosti dietro ai numeri gratuiti che compaiono sui pacchi di pasta e di biscotti. Il loro guadagno è sempre meno di mille euro lordi al mese, ma spesso per non scendere sotto la metà di questo compenso medio sono costretti a fare anche tre lavori precari contemporaneamente.

Il call center sta nella periferia di Roma dove abito anch'io. Nello stesso edificio di un grande centro commerciale. Le persone che incontro fanno parte di un collettivo auto-organizzato e hanno già preparato scioperi ai quali hanno aderito anche il 90% dei lavoratori. Producono un giornale e cinque mesi prima hanno fatto un esposto all'ufficio provinciale del lavoro di Roma chiedendo un'indagine sulla natura del lavoro in azienda, sulla validità dei contratti che hanno firmato e sul rispetto delle norme di sicurezza. I firmatari dell'esposto sono quasi tutti licenziati o non-riassunti, ma restano a lavorare per il collettivo. Vanno davanti all'azienda, parlano con i lavoratori, gli spiegano quali sono i loro diritti. Incominciano a raccontare anche a me la loro storia e io li ascolto, li registro, scrivo appunti. Appunti attorno a un personaggio che potrebbe avere poco più di trent'anni, che potrebbe lavorare in un call center, che potrebbe vivere in un condominio qualunque della periferia romana dove sono nato. Dove vivo.

Il 1° maggio del 2006 con Matteo D'Agostino, Roberto Boarini e Luca Casadei cantiamo una canzone al concerto di piazza s. Giovanni. È il primo frammento che abbiamo scritto sull'argomento e alla fine del mese siamo al Piccolo teatro di Milano con *Appunti per un film sulla lotta di classe*. Da poco in Italia ci sono state le elezioni. Berlusconi è stato sconfitto per pochi voti, ora c'è un governo di centro-sinistra. Una settimana dopo il debutto dello spettacolo il ministro del lavoro emana una circolare nella quale si distinguono i lavoratori out-bound dagli in-bound, i primi devono essere riconosciuti come veri e propri lavoratori subordinati, i secondi possono continuare a lavorare come precari se nel loro contratto è realmente indicato un progetto che li individua come

lavoratori autonomi. A agosto dopo tredici mesi di ispezione, l'ufficio provinciale del lavoro di Roma da ragione al collettivo. I lavoratori del call center Atesia devono essere tutti assunti a tempo indeterminato. L'azienda ricorre al tribunale regionale, il governo fa immediatamente un condono, la situazione si complica.

Così da settembre lo spettacolo deve cambiare nel tentativo di seguire i cambiamenti del lavoro precario in Italia. E mentre gli appunti aumentano, ci allontaniamo sempre di più dal primo tema del lavoro precario per andare verso quello della lotta di classe, un conflitto inevitabile in una società fatta di Prozac e Mulini Bianchi, di divi del cinema e chilocalorie. Gli appunti aumentano e il personaggio di questa storia incomincia a leggere Marx e la Settimana Enigmistica, ha una madre che supera la depressione pulendo il bagno, un fratello che dice le parole al contrario, un gatto misterioso e apparentemente stitico. Nel suo condominio vive una prostituta che puzza di copertone bruciato, un portiere con il figlio innamorato di donne anziane, Marinella che fa i turni di giorno al call center, ma la sua voce registrata è presente anche di notte. E poi c'è la fabbrica dei telefoni, il supermercato dove Dio va a fare la spesa, il bagno del centro commerciale frequentato dal fascista e soprattutto il telefono che squilla quando chiama il cliente che ha perso tutti i suoi soldi nella ricarica, il bambino che dice le parolacce o il maniaco che soffia nella cornetta. Tanti appunti che non vengono mai raccontati tutti insieme nella stessa replica. Appunti che cambiano e ai quali si affiancano le canzoni sul ladro che ruba nella casa di un altro ladro, sul disertore morto che non può fermarsi al semaforo rosso, sui partigiani che vanno a ritirare la pensione, sull'amore impossibile degli innamorati cardiopatici, sulla rivoluzione che inizia tra cinque minuti, sul bruco che vive nel buco...

Ascanio Celestini



LOTTA DI NEGRO E CANI

di Bernard-Marie Koltès

traduzione Valerio Magrelli

diretto e interpretato da Teatrino Giullare

Teatrino Giullare (Bologna)

con il sostegno di Comune di Bologna / Provincia di Bologna / Regione Emilia Romagna

Quattro sono le parole chiave del teatro di Bernard-Marie Koltès: scontro, solitudine, notte e deserto. Attorno ad esse si sviluppa la poetica di questo autore, morto di Aids nel 1989 a soli quarantuno anni, cacciatore di realtà, capace di una scrittura di straordinaria forza visionaria, ispiratrice di metafore indimenticabili. *Lotta di negro e cani* è la cruda fotografia di un'Africa nascosta, raccontata attraverso un alternarsi di luci e ombre, suoni e parole nella notte, con un procedere cinematografico di visioni aperte e primi piani che esaltano la doppia natura claustrofobica e apocalittica del testo. Teatrino Giullare, fondato e diretto da Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti, dal 1995 ad oggi ha realizzato allestimenti teatrali, mostre e laboratori in tutta Italia e in molti paesi del mondo.

TEATRO



«I personaggi hanno voglia di vivere e ne sono impediti, sono degli esseri viventi che sbattono la testa contro i muri. Gli scontri con gli altri permettono loro di conoscere i limiti entro cui sono rinchiusi, gli ostacoli da cui la vita è circondata. Confrontarsi con degli ostacoli: questo è ciò che racconta il teatro»
Bernard-Marie Koltès

Lotta di negro e cani non ha affatto come argomento l'Africa o i negri, non racconta né la questione razziale né il neocolonialismo. Non ha certo alcun messaggio da trasmettere. Parla semplicemente di un luogo del mondo. Parla soprattutto di tre esseri umani sperduti in un luogo per loro alieno, circondati da enigmatici guardiani. Pensavo che raccontare il grido di questi guardiani ascoltato nell'Africa più profonda, in un territorio di inquietudine e solitudine, fosse un tema che valesse la pena trattare. *Lotta di negro e cani* mette in scena due mondi che si parlano come da sopra un precipizio.

Un'impresa di costruzioni francese sta lavorando a una gigantesca opera pubblica che mai verrà terminata. Situazioni di violenza e falsità nei confronti dei lavoratori neri regnano nel cantiere, in cui, tra l'altro, un uomo è morto e il suo corpo è stato gettato nelle fognie. Il capocantierista Horn, l'ingegnere Cal, che odia i neri e ama soltanto il suo cane bastardo, il nero Alboury che, come una presenza vendicatrice, esige il corpo del fratello, una donna europea, Leone, che incontrerà Alboury. Storia esemplare, ambientata nell'Africa nera, *Lotta di negro e cani* vede emergere in primo piano quattro grandi personaggi teatrali, protagonisti di un razzismo feroce e di ataviche sofferenze, cui s'intrecciano appassionati tentativi di comprensione tra popoli di etnia e di cultura diverse. Una storia di crudeltà senza scampo che giunge ineluttabilmente alla sua tragica conclusione finale.

Teatrino Giullare ne dà una lettura che diventa trappola visuale di ombre, illusioni, simboli, artifici, spiragli di umanità. Gli attori e i loro frammenti, i loro oggetti, si spostano da un luogo all'altro cambiando ruolo, con un procedere ritmato che riesce a restituire le suggestioni dell'Africa nascosta di Koltès nella sua doppia natura claustrofobica e apocalittica.

Una lettura che diventa forma espressiva di una messinscena teatrale che vuole rendere giustizia alla parola e ancor più alla scrittura, regalando lampi di comicità in un dramma carico di tensione, di dolore, di paura, di piacere nella straordinaria traduzione di Valerio Magrelli.



CHANNING

INTERDIT

U PUBLIC

LO SPAZIO DELLA QUIETE

spazio luci e regia Cesare Ronconi
parole Mariangela Gualtieri
con Susanna Dimitri e Mila Vanzini
e la partecipazione di Leonardo Delogu
costumi e oggetti di scena Patrizia Izzo / suono Luca Fusconi
Teatro Valdoca in collaborazione con Teatro Bonci di Cesen
con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali /
Regione Emilia Romagna / Provincia di Forlì-Cesena / Comune di Cesena

La prima versione dello spettacolo (1983) è stata ideata da Mariangela Gualtieri, Paola Trombin, Cesare Ronconi e prodotta dal Teatro Valdoca e dal Centro Teatrale S. Geminiano di Modena. Il Teatro Valdoca ripropone *Lo Spazio della Quiet* a 25 anni dal debutto per chi vide lo spettacolo allora, sarà come tornare ad un paesaggio amato, in cui natura e geometria sono pacificate. I giovani che non lo hanno visto, scopriranno i primordi di una lingua col suo scintillante alfabeto. Teatro Valdoca nasce a Cesena, dal sodalizio fra il regista Cesare Ronconi e la drammaturga Mariangela Gualtieri. La compagnia emerge con prepotenza fin dagli esordi sulla scena internazionale, grazie a lavori di estremo rigore e raffinatezza, fondendo in un unicum creativo pittura, musica, danza, poesia e atletismo dell'attore. Tra gli spettacoli ricordiamo: *Le radici dell'amore* (1984), la trilogia delle *Antenate* (1991-1993), *Fuoco Centrale* (1995), *Parsifal* (1999) e la trilogia *Paesaggio con fratello rotto* (2004-2005).



Il nostro teatro è cominciato 26 anni fa con un atto contemplativo. Era *Lo Spazio della Quiet*. Non avevamo nulla, non eravamo nulla. Cesare ed io avevamo appena sciolto il composito gruppo precedente e ci sentivamo finiti. Non sapevamo che invece la nostra avventura artistica e conoscitiva cominciava per davvero in quell'ascolto teso, in quel tempo lentissimo e silenzioso, dentro la saletta nella quale ancora oggi lavoriamo.

Lo spettacolo poi girò l'Europa, accolto con entusiasmo, guardato con stupore, per quel suo stare a metà fra danza, teatro, performance, meditazione, paesaggio d'anima, natura, geometria, arte, preghiera. Erano anni in cui alcuni gruppi di nuovo teatro cominciarono ad usare grandi volumi di suono, complessi impianti scenografici, altri seguivano le piste del Terzo Teatro. *Lo Spazio della Quiet* si svolgeva in silenzio, con una scena poverissima ed essenziale. Era anacronistico ed emozionante.

Qualcuno dice che nel silenzio si accumula potenza. Noi, senza saperlo, abbiamo scritto lì il nostro alfabeto. Abbiamo fondato il nostro teatro, la nostra lingua.

Se oggi lo riprendiamo non è per spirito museografico. Tornare alle proprie radici è a volte un atto necessario, di ordine interiore, di sacra spoliatura.

Ma ecco che le nostre radici nel frattempo hanno viaggiato con noi, accanto a noi, e anch'esse sono, come noi, cambiate. (Ancora una volta il nostro teatro ribadisce la propria predilezione per la parola "adesso", la propria devozione al presente). Dunque questo nuovo *Spazio della Quiet* si nutre della prima mitica versione, e a quella intreccia i cordami, le venature di ciò che è nato dopo. Le due figure femminili allora mute, ora, a ventisei anni da quel silenzio, parlano. Lo fanno piano piano, come chi ha taciuto a lungo. E portano in scena una terza presenza, un corpo maschile che giace, che sa, che pare essere stato, anch'esso per anni, dentro un sonno, allattato con gli alfabeti del mondo, dissepolti da una fossa visitata dai savi. A quel corpo le due figurette pongono precise domande: È vero che la parola non è invenzione umana? È vero che la parola canta e sostiene l'universo? È vero...? È vero...?

Il testo prende il passo di poesia pensante, e si accoccola attorno al tema della parola, al furore e all'amore per questa espressione umana e sovrumana. La figura maschile, prima di reclinarsi in un nuovo sonno, pronuncia con dolcezza il proprio non sapere, il proprio sapere d'amore e in quello si conficca.

Delle nostre due anime teatrali, una furiosa e dolente, l'altra quieta, favolistica e contemplativa, siamo qui pienamente immersi nella seconda. Lì dove, appunto, siamo nati. Qui ci ristoriamo e raccogliamo le forze, prima della prossima grande avventura che ci attende.

Mariangela Gualtieri





IL POPOLO NON HA IL PANE? DIAMOGLI LE BRIOCHE

di Filippo Timi
con Lucia Mascino, Luca Pignagnoli,
Marina Rocco, Paola Fresa, Filippo Timi
regia Filippo Timi e Stefania De Santis
Santo Rocco e Garrincha
in collaborazione con Nuovo Teatro srl / artedanzaE20 / Teatro Stabile dell'Umbria

Filippo Timi, che presta il suo talento incontestabile a cinema, teatro e letteratura, ha ideato insieme a Stefania De Santis una rappresentazione surreale e scanzonata, che si serve della tragedia di Amleto come pretesto, vestendo i panni di un eroe shakespeariano stanco dei cliché affibbiatigli, stufo del dover ogni sera tornare in scena, indossando i soliti costumi. A Livia Grossi del "Corriere della Sera", Timi ha così descritto il proprio ruolo: «Il mio è un principe orgiastico, tutto cibo e denti marci; lo specchio consapevole del mondo da cui proviene, quello dei potenti che nel 1600 potevano permettersi di uccidere un uomo solo per il gusto di farlo. Non solo Amleto non riuscirà a dire quel famoso "essere e non essere", ma anche al resto della compagnia risulterà difficile farlo».

Foto: Chico De Luigi

TEATRO



Un poveraccio quando esce fuori di testa si sente RE, un RE quando impazzisce che cosa si può mai immaginare di essere?

Un ragazzino viziato... che probabilmente se avesse mai sbirciato nella camera dei genitori, li avrebbe trovati a fare le orgie con le fattucchiere di corte e i soldati in divisa... un ragazzino viziato che d'improvviso si sveglia nella notte... inizia a ridere e demolire il mondo... esasperando i meccanismi di potere, desiderio... e brama... che regolano la natura violenta dell'uomo.

Lui, il delfino del re, dalla vetta della piramide, come un giullare, pezzo per pezzo, comincia a smontare, mattone su mattone, la piramide stessa... crollando con essa...

«Ed ecco che una notte un'immagine m'arriva furente al cuore.

Se io avessi coscienza del mondo... la netta percezione che tutto quello che accade è solo un'eterna ripetizione... mi verrebbe da ridere, amare con la stessa leggerezza di chi calpesta un fiore... uccidere con la stessa frivolezza... violentare con la medesima noncuranza... ma... gli effetti delle azioni si imprimono nella memoria del cuore e nella carne dell'anima... ed ecco che l'abisso arriva alla gola».

Di fronte alla realtà, di fronte a certi irrimediabili eventi, la morte, la perdita di un amore... il cuore e il cervello impazziscono, hanno bisogno di trovare fughe e nuove logiche per non soffrire così tanto.

Ridere, è la risposta della coscienza alla tragedia?

Ridere il pianto.

Ridere la morte.

Ridere l'abbandono.

Ridere il tradimento.

Ridere la follia.

Ogni sentimento ha una bocca, e io voglio far ridere la bocca dei sentimenti!

Ogni vita è lo specchio della vita.

Guardati, disse un giorno Amleto ad Ofelia, guardati in me... come fai a non ridere di te?

Insomma, Una commedia. Tra potere, oblio, frivolezze e pazzia.

Filippo Timi



MYTHOBARBITAL

FALL OF THE TITANS

PRIMA NAZIONALE (SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO)

regia Stef Lernous

drammaturgia Nathalie Tabury & Nick Kaldunski

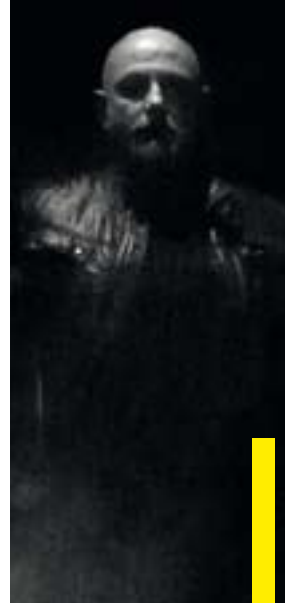
con Tine Van den Wyngaert, Chiel van Berkel, Kirsten Pieters

scene Leo de Nijs

luci Sven Van Kuijk

musiche Kreng

Abattoir Fermé in collaborazione con kc nOna / Kaaitheater & Campo (Belgio)



Cosa significa Mythobarbital? Il dizionario non riporta il termine, ma per noi spettatori è il titolo dell'ultimo spettacolo del collettivo Abattoir Fermé. Mito e barbiturici fanno parte del quotidiano e il loro mix produce lo stordimento di cui sono vittime i protagonisti, folgorati nei gesti banali dalla quotidianità, ma assurti ad una nuova dimensione sovrumana. Abattoir Fermé, compagnia belga, con le sue produzioni ha raggiunto presto la notorietà in Europa. Le performance sono caratterizzate da uno stile originale, eccentrico ed evocativo al contempo, privo di una storia immediata, ma potente nella sua opprimente desolazione.

Foto: Stef Lernous



Note sull'opera

Come sempre si inizia da un'idea, un aneddoto, una frase o un'immagine. Durante le prove generali tale idea è destinata a crescere, a mutare ed a scomparire. Non smette mai di stupirmi il modo in cui la profonda essenza dell'idea, per com'era all'inizio del processo, riaffiora sempre quando le prove generali giungono al termine.

Questo è accaduto anche durante la realizzazione di *Mythobarbital / Fall of the Titans*. Abbiamo cominciato studiando e parlando degli anni Sessanta e dell'ambiente promiscuo attuale. L'idea di questo microclima di periferia, in cui le persone si lasciano coinvolgere in situazioni di "amore libero", fanno scambi di coppia e si abbandonano per qualche ora alla fantasia (e tutto questo principalmente per uscire dalla noia) ha finito per diventare una materia estremamente interessante su cui lavorare. Mentre facevamo ricerche nella parte Fiamminga del Belgio, abbiamo trovato un club in cui si organizzano orge ogni primo mercoledì del mese, alle due del pomeriggio, e con l'occasione i tramezzini sono gratis. Come potrete immaginare, questi biotopi di periferia ci sono parsi cose molto divertenti e, per certi versi, davvero molto tristi su cui lavorare.

Nel ciclo di commedie che hanno avuto inizio con *Moe maar Op en Dolend*, per poi proseguire con *Tourniquet* fino a *Mythobarbital*; "l'idea" o "l'aneddoto" vengono ingranditi e collocati al centro della ritualizzazione. Creando un rituale che affronta questo tipo di "trauma" ed avendo dei personaggi (interpretati dagli attori, ovviamente) che le affrontano, le idee vengono "esorcizzate".

In *Mythobarbital*, i personaggi sono quasi dei dormienti, affetti da sonnambulismo in vita o in quella che loro ritengono sia vita. Per dirla più chiaramente, annoiati come sono, recitando passano da un ruolo sessuale all'altro. Ogni personaggio ha le proprie fantasie, ma tutti partecipano alle manie altrui per il fetish. Il rapporto fra loro consiste in questo.

Una volta soddisfatta ogni singola fantasia avviene un "mutamento" nella realtà. I personaggi si dilettono in innocenti giochi di ruolo: conigliette assatanate di sesso si avventano sulla signora dal grazioso fondoschiama. Poi, così facili alla noia come sono, questi maestri del consumismo di massa fanno una digressione verso qualcosa di più antico: portano in scena del latte per mondare il tutto, ed uno dei conigli diventa un ammazzadraghi armato di ascia. La realtà "muta" nel linguaggio di una fiaba, sebbene si tratti di una fiaba necrofilica. Le cose continuano a mutare, sempre secondo la stessa modalità: degli dei trionfanti su un campo di battaglia, dei grappoli d'uva per glorificare l'eroe conquistatore, il personaggio epico.

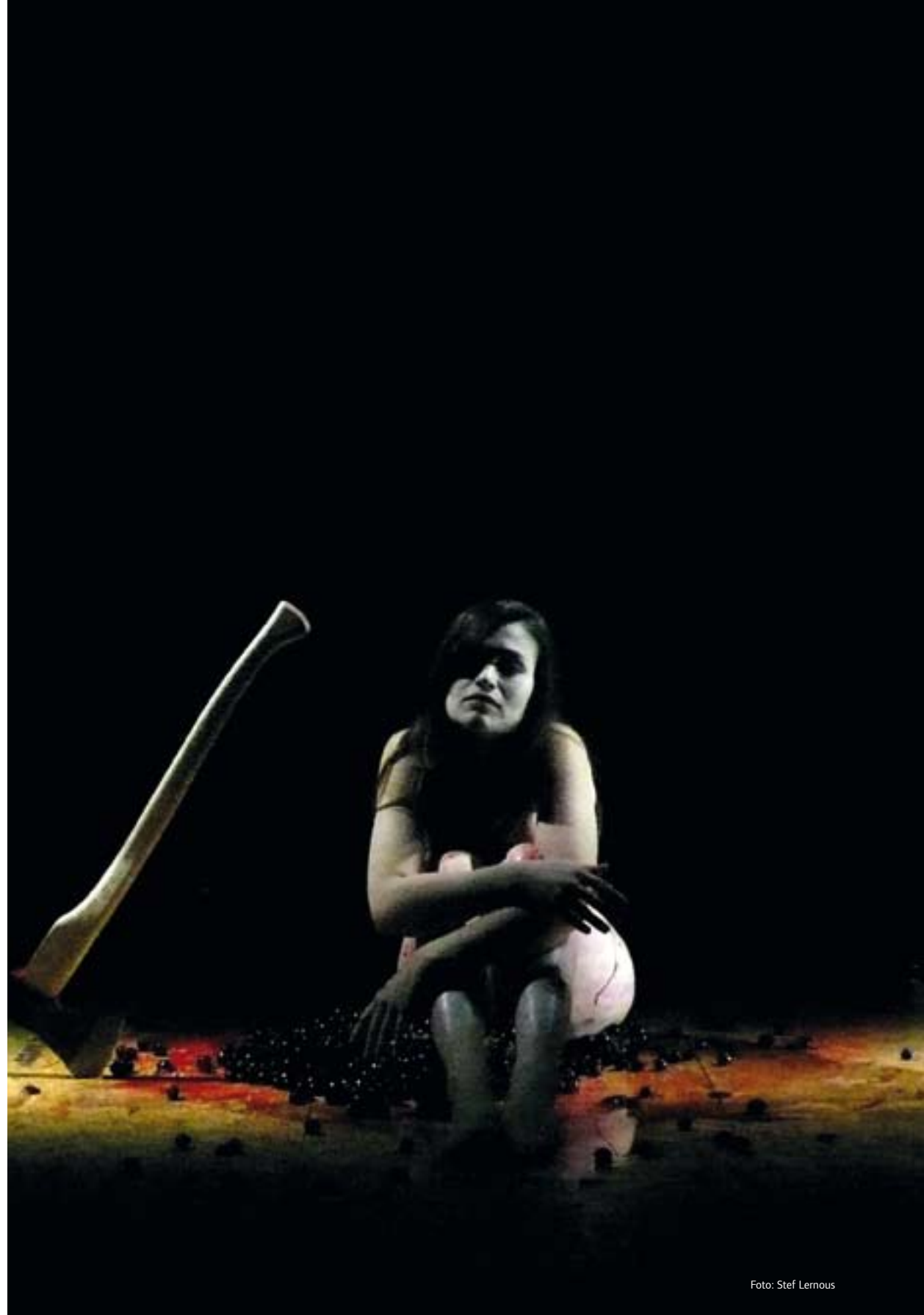
Infine si giunge ad un sempre più incomprensibile regno astratto. Un regno di luce e fumo. Di pre-vita, limbo e vita oltre la vita. Il regno dei titani, o se volete, dei guardiani del pianeta. (Bene. Si sta parlando di me).

È sempre una sfida cercare di utilizzare elementi provenienti dal teatro, come una "rappresentazione dal vivo", l'implicito contro l'esplicito, la catarsi, "l'adesso e ora", e miscelarli con tecniche provenienti dal cinema, come colonna sonora, fotografia, particolari tipi di luci, design di produzione e bozzetti per sceneggiatura. Non sono appassionato di rappresentazioni multimediali ed altra roba del genere, ma credo fortemente nello scambio di "linguaggi" o "tecniche" fra tali mezzi di comunicazione. Mi piace la recitazione cinematografica in teatro e la recitazione teatrale nei film.

Ovviamente, permane sempre il colpevole piacere di inserire degli estratti da film di genere: citazioni che sono reinterpretazioni tratte da film dell'orrore di scarsa qualità o da classici di culto aventi in sé un certo profilo esistenziale (intenzionale o meno). L'idea dello "zombie" che ritorna al centro commerciale perché il consumismo rimane dormiente alla base del nostro spregevole cervello risulta inquietante; tuttavia mostra una certa attrattiva se si sta dando forma ad una commedia.

La sindrome di Alice nel Paese delle Meraviglie, la sindrome di Cotard o gli effetti collaterali di "prepara due dosi", hanno dimostrato di essere affascinanti ispirazioni in senso drammaturgico. Pensare ed armeggiare con prospettiva, distanza e tempo; l'idea di essere morti o di camminare in un universo abitato da fantasmi; lo spostamento della conversazione e la depersonalizzazione sono idee vigorose ancora tutte da esplorare e che, quando utilizzate a sufficienza, accennano alla natura di ciò che significa essere umani.

Stef Lernous



PRIMA ASSOLUTA

creazione Barbara Altissimo
partitura drammaturgica Argia Coppola
con Fanny Oliva, Alessandro Mor, Gianluca Colombelli
disegno luci Massimo Vesco
scene Maurizio Kovács
sound designer Gianni Denitto
LiberamenteUnico (Torino) con il sostegno del Sistema Teatro Torino



Un uomo e una donna, un tempo per un'indagine su un incontro d'amore: le due creature si avvicinano, vivono una passione, la cristallizzano più volte, la distruggono e ne ricompongono ogni volta i pezzi perdendo per strada qualcosa. Credono di ricominciare ogni volta da capo ma, nell'attesa, un impercettibile spostamento di campo emotivo si è già consumato: *L'Azzurro Rosa*. LiberamenteUnico, compagnia fondata da Barbara Altissimo, nasce come centro di formazione e produzione di teatro, teatro-danza, movimento e tecniche corporee. L'esigenza è di indagare il pianeta umano, per un teatro che muove dagli impulsi che maggiormente hanno bisogno di raccontarsi per sviluppare l'autenticità di ogni singolo essere umano, utilizzando e affrontando linguaggi espressivi diversi, in cui il corpo ed il movimento - per la qualità di verità - diventano i veri protagonisti.

«In quell'azzurro rosa dell'aurora, apparve Amore ed entrammo con il nostro corteo di maschere in quello spazio affamato di privazioni, di ferite e tagli, regno di ogni adolescenza mancata...»

In un tempo scandito dal succedersi delle stagioni, un lui e una lei si offrono ad Amore che scrive sulla loro carne una cruda partitura drammaturgica, un Destino.

Nel tempo di questa indagine si sviluppa una storia: le due creature s'incontrano, vivono una passione, la cristallizzano più volte, la distruggono e ne ricompongono ogni volta i pezzi perdendo per strada qualcosa. Credono di ricominciare ogni volta da capo ma nell'attesa un impercettibile spostamento di campo emotivo si è già consumato.

Il luogo dell'incontro diventa il loro spazio casalingo, popolato da una Natura esterna. Alberi sono testimoni silenziosi delle vicende umane e nello stesso tempo forza genealogica che determina l'origine e il destino di entrambi.

Ogni vita si sviluppa nell'attesa di un incontro esemplare. Una passione, un'illusione di nutrimento, fusione con ciò che eravamo in origine.

Forse già qualcuno ci aspettava - o non aspettava noi - ma era in quell'attitudine. Orfeo non sapeva di essere in attesa di Euridice ma nessuno incontrandoli avrebbe esitato nel metterli accanto. Sicuramente Medea non volle mai amare uno come Giasone ma già nel loro primo incontro sarebbe stato facile sentire lo stridere funesto di ciò che li avrebbe divisi.

A questo luogo dell'incontro corrisponde un interno come formicaio di emozioni. Come contenitore di eventi. Gli interni di ciascuno dei due che rimandano a un esterno. Come se ci fossero tre spazi: quello di lui, quello di lei e quello della coppia. Una fitta rete di relazioni tra ciò che li abita e ciò che li determina, fuori e dentro di loro. Ad un'azione esterna quante vite interne corrispondono?

Il gioco, se di gioco si può parlare, è senza via di scampo fino alla *perdita assoluta e irrevocabile che la mente vacilli...*





INGIURIA

versi cadenzati da Chiara Guidi e musicati da Teho Teardo
tratti liberamente da testi di Claudia Castellucci
con Alexander Balanescu, Blixa Bargeld
suono Boris Wilsdors
Link Musik / Societas Raffaello Sanzio
in coproduzione con Romaeuropa Festival 2009 (Italia / Germania / Romania)

LO SPETTACOLO È PRESENTATO IN COLLABORAZIONE CON CLUB TO CLUB

Una drammaturgia del suono dove la capacità di pensare con le orecchie architetture e grumi sonori diventa predominante, come nel recente *Madrigale appena narrabile* ancora una volta firmato da Guidi, una delle fondatrici e delle voci più stimolanti della Societas Raffaello Sanzio. Per questo spettacolo, una compagine di sicuro richiamo: con Chiara Guidi, Teho Teardo, musicista - ha remixato pezzi per Placebo, Cop Shoot Cop, Departure Lounge, Marlene Kuntz, Lydia Lunch e scritto colonne sonore per film di Guido Chiesa e Gabriele Salvatores -, Blixa Bargeld, leggendario leader degli Einstürzende Neubauten e chitarrista per oltre un decennio nei Bad Seeds di Nick Cave - il violinista Alexander Balanescu dei Balanescu Quartet.



Ingiuria nasce in primo luogo dal lavoro di Teho Teardo con Chiara Guidi su alcune parole liberamente tratte da testi di Claudia Castellucci.

Le parole evocano una sequenza imprecatoria, formula, questa, antichissima del canto, dove le parole dispiegano una voce corposa e martellante.

L'idea è quella di lanciare sassi con la glottide, scagliare timbri e toni che tracciano traiettorie sotterranee al testo. La voce invade ogni parola, sopraffaccendola: la forza ritmica e melodica delle singole parole frantuma il discorso sino a farlo diventare un mucchio di polvere.

Dalle molteplici registrazioni di questa voce Teho Teardo ha costruito una partitura musicale che entra ed esce dalla stessa voce pronunciata in tempo reale da Chiara Guidi. Questo è anche il punto di partenza della seconda fase di lavoro che si rivolge alla voce struggente del violino di Balanescu e all'autorevolezza della voce di Blixa per completare la forza emotiva e la complessa metamorfosi vocale suscitata dall'ingiuria.

Le corde strumentali si sovrappongono e si intrecciano a quelle vocali per testimoniare il peso di parole che non si possono sentire.

Il "sasso" lanciato dalla gola, la parola trasfigurata, diventa un'onda emotiva, una drammaturgia del sentire, che sposta continuamente l'orizzonte tra i due poli del lanciare e del colpire.

Le quattro presenze che il palcoscenico riunisce trasformano la sequenza imprecatoria in forme, fiori o cristalli, che non rimandano alla scarica, ma all'offerta. Ciò che si offre sono ricami: concrezioni di nodi e di fori, motivi ripetuti fino a perdere l'origine della trama, a favore di un ascolto presente, di un ascolto del presente.

L'anima profondamente sonora della Societas Raffaello Sanzio spinge Chiara Guidi a intrecciare la sua ricerca sulla voce molecolare alla musica di Teho Teardo, e a condividere la scena con il violinista Alexander Balanescu e il cantante attore Blixa Bargeld, già intenso solista della band Einstürzende Neubauten, musicista e voce con Nick Cave and the Bad Seeds.

In *Ingiuria* risuonano le origini di una parola antica, che affonda le radici in quelle società arcaiche dove l'offesa era collegata anche alle "formule imprecatorie", parte dell'universo sapienziale della Bibbia, fino a risuonare nell'invettiva violenta ritrovata fra gli appunti di un attentatore dell'11 settembre.

E come spesso accade in queste formule rituali, suono, ritmo e intonazione della voce hanno più importanza del senso delle parole stesse.

Il lavoro creativo di Guidi e Teardo su una selezione di testi di Claudia Castellucci punta con decisione a esaltare l'aspetto fisico della voce, il suo dispiegamento e il suo potere incantatorio. Per farne teatro nasce così una base registrata e attraversata dalla voce della stessa Guidi, mentre Balanescu e Bargeld intervengono dal vivo.

Artista dalla formazione classica ma dall'orientamento poliedrico, Balanescu ha suonato con un quartetto d'archi votato alla musica contemporanea come l'Arditti, non si è negato a jazzisti come Carla Bley o John Lourie, ha partecipato a progetti di gruppi come i Pet Shop Boys o la Yellow Magic Orchestra. Graffiante e struggente, il suo violino farà coppia con la voce intensa e possente di Bargeld, cantante e artista tedesco guida degli Einstürzende Neubauten, gruppo dell'industrial, un rock rumoristico e situazionista non estraneo al dada e alla performance.

La voce come strumento martellante, per polverizzare e trasfigurare le parole fino a scagliarne le sillabe dalla glottide per colpire: una trama sonora spessa e incisiva, dove la voce trasfigurata si unisce oniricamente alle corde vibranti del violino.





SPARA, TROVA IL TESORO E RIPETI

SHOOT/GET TREASURE/REPEAT

di Mark Ravenhill / traduzione Pieraldo Girotto, Luca Scarlini
 con Miriam Abutori, Michele Andrei, Matteo Angius, Livio Beshir, Emiliano Duncan Barbieri,
 Gabriele Benedetti, Chandra&Francesco&Joshua Costa, Fabrizio Croci, Pieraldo Girotto,
 Francesca Mazza, Danilo Puzello, Federica Seddaiu, Caterina Silva, Sandra Soncini, Damir Todorovic
 regia Fabrizio Arcuri

Accademia degli Artefatti09 / Teatro Metastasio – Stabile della Toscana /
 in collaborazione con Magna Graecia Teatro – Regione Calabria / Teatro Stabile di Napoli /
 Le Chant du Jour (Roma) / RialtoSantambrogio (Roma) / Trend – Nuove frontiere della scena britannica /
 Tuscaniarte – Officina Culturale Regione Lazio /
 Festival di drammaturgia contemporanea Quartieri dell'arte / ARCI Viterbo / Area06 (Roma)

Nella primavera del 2007 Mark Ravenhill, il drammaturgo inglese, cade in coma e quando si risveglia realizza di aver preso l'impegno di scrivere una pièce al giorno per ognuno dei giorni del festival teatrale di Edimburgo. Nelle settimane successive, Ravenhill scrive *Shoot/Get Treasure/Repeat* (*Spara, trova il tesoro e ripeti*), ciclo di sedici pièce, ispirate ad altrettanti classici della letteratura, del cinema o della musica. Ogni pezzo è autonomo, una sola storia declinata in molti modi. Uno stesso spazio abitato da persone che continuamente si travestono e si nascondono; e così anche i luoghi e le scene, gli stessi ma continuamente camuffati. Una guerra tra finzione e realtà, una realtà capace di vincere solo all'interno dell'artificio. Dopo Martin Crimp e Tim Crouch, l'Accademia degli Artefatti incontra Ravenhill, autore capace di raccontare il mondo ricomponendo i modi, le lingue e le relazioni entro cui le storie avvengono - dall'antica Grecia a oggi.



Mettere in mostra la Storia contemporanea, che è storia di pacificazione dei conflitti, attraverso il racconto di piccole storie quotidiane, che sono incarnazioni del Conflitto e della sua rimozione: questa è, nelle intenzioni di Mark Ravenhill e nell'evidenza della sua scrittura, l'oggetto di *Shoot/Get Treasure/Repeat*. Un ciclo epico in forma di miniature, piccoli contenitori di rimandi drammaturgici e cortocircuiti linguistici. Una forma che ne contiene molte altre. Un contenuto - la guerra, il terrorismo, e le loro ricadute sociali e esistenziali - che ne raccoglie molti altri: la violenza domestica, l'incomunicabilità, l'illusione della comprensione, le paure dei figli e dei padri, il ruolo dell'arte e degli artisti, il senso di libertà e democrazia, le nostalgie e i desideri di chi pensa di stare dalla parte giusta, la sensazione che una parte giusta non esista. Si tratta in fondo della stessa storia declinata in modi diversi: quella dei meccanismi di potere alla base di qualsiasi evento e alla base delle sue stesse rappresentazioni.

Nella messa in scena di Accademia degli Artefatti una scatola, che sa essere alternativamente bianca e nera, è il luogo di queste rappresentazioni. La scatola segna un interno e un esterno, da rispettare e da tradire, e così marca una relazione con lo spettatore che è chiamato ad essere un incuriosito voyeur di una vicenda domestica, l'interlocutore di un dialogo pubblico, un vero e proprio spettatore (ma di quale rappresentazione?), o ancora il testimone impotente di un sopruso. E lo spettacolo stesso diventa così il contenitore del conflitto tra realtà e finzione, tra verità e verosimiglianza, tra racconto e spettacolo. L'avvenimento e la sua rappresentazione coincidono, eppure non sono mai stati così distanti.

Mark Ravenhill (1966) debutta come drammaturgo nel 1995 con i monologhi *Fist* e *His Mouth*. Il successo arriva l'anno successivo grazie a *Shopping and Fucking*. Del 1999 è *Some Explicit Polaroids* (Out of Joint / West End). Nel 2005 scrive il monologo *The Product* (dove debutta come attore) al Fringe Festival di Edimburgo. I diciassette pezzi di *Shoot/Get Treasure/Repeat* hanno debuttato in forma di "letture per colazione" al Fringe Festival del 2007.

NASCITA DI UNA NAZIONE - Mark Ravenhill/2007 - David W. Griffith/1915

Accorete numerosi! Venite a vedere, venite a sentire! E' un'occasione unica. Loro vengono da lontano e poi subito ripartiranno per chissà dove. Ma per oggi, almeno per oggi, sono qui per noi, per raccontarci come hanno fatto loro, per dirci come dobbiamo fare noi. Forse abbiamo ancora una via d'uscita, una speranza. Forse c'è la soluzione! Loro l'hanno trovata. Ci diranno come trovarla, a noi che pensavamo di essere spacciati. Ritroviamoci, uniti e coraggiosi, e ce la faremo!

LE TROIANE - Mark Ravenhill/2007 - Euripide/415 a.c.

Si apre il sipario.
 «Perché ci attaccate così?
 Diteci perché? Perché vi fate esplodere?
 Guardateci ora. Guardateci. Guardateci bene. Cosa vedete?
 Di fronte a voi ci sono i buoni.
 Non capisco... non ci arrivo... perché vi fate esplodere contro i buoni?
 Siamo i buoni. I bravi. I virtuosi. Il nostro modo di vivere è quello buono, giusto.
 L'unico. Libertà, democrazia, verità, storia, e allora? Perché volete ucciderci? Per favore perché? Per favore vogliamo capire. Davvero. Perché ci attaccate?»
 Si chiude il sipario. Ma siamo appena all'inizio.

DELITTO E CASTIGO - Mark Ravenhill/2007 - Fedor Dostoevskij/1866

Un soldato e una giovane intellettuale. Un normale interrogatorio di guerra - per quanto la guerra e gli interrogatori abbiano a che fare con la normalità. Un vetro tra quello che succede e il pubblico, che così può scegliere quanto voler guardare e quanto specchiarsi. Se non fosse tutto così chiaro a un certo punto potrebbe sembrare un normale dialogo tra una donna addolorata che non può e non vuole amare un giovane disperato - per quanto tutto questo sia normale.



PARADISO PERDUTO - Mark Ravenhill/2007 - John Milton/1667

Di notte, silenzio. Poi urla. E odori. E sguardi dalle finestre... Di nuovo, poi, silenzio.

In un condominio, se si ascolta attentamente, con le orecchie appoggiate alle pareti, si può capire molto dei propri vicini. E pensare di capire molto di molte altre cose.

In tempo straordinari e difficili come questi, è un bene potersi fidare dei tuoi vicini. Uno spettacolo che ha i colori e l'atmosfera di Lynch, la lingua dura e inaggirabile di Ravenhill, e il respiro epico e tragico di Milton.

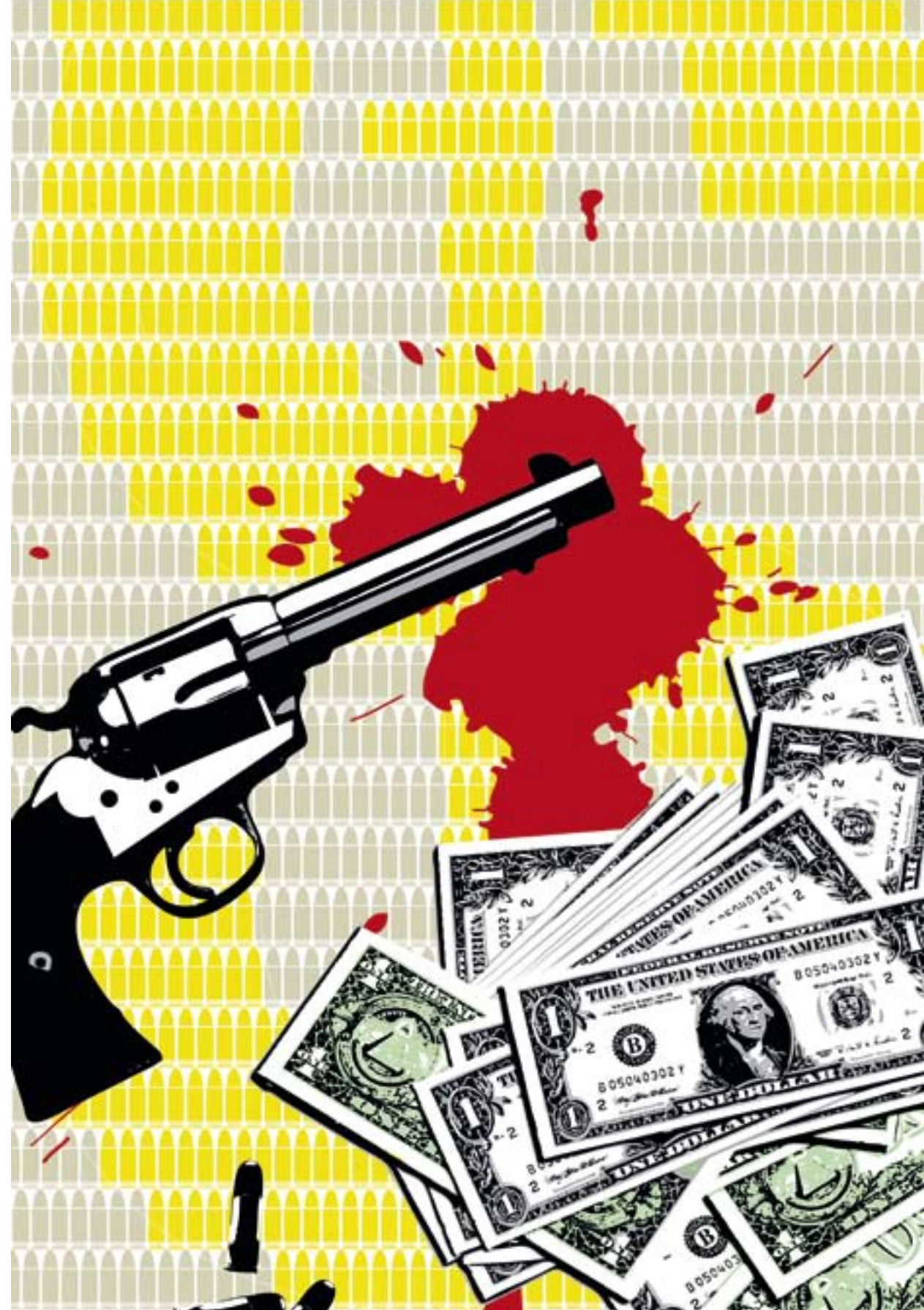
ODISSEA - Mark Ravenhill/2007 - Omero/750 a.c. circa

Chi porta la libertà a chi? Chi ha così tanta democrazia da poterne regalare un po'? Chi sa di avere la civiltà dalla propria parte? Per quali valori si va in guerra? Per quali motivi si scappa? Quando si capisce chi sono i vincitori? E come? Chi sa quale è il suo posto? Chi sa che il suo posto non è quello dove sta adesso? Sei soldati con una missione da compiere. Un'altra appena compiuta. Sei uomini fanno quello che devono. Cosa vogliono? Tornare a casa. O forse no. E' la solita storia dell'eterno ritorno rimandato. Niente di più.

GUERRA E PACE - Mark Ravenhill/2007 - Lev Tolstoj 1865

Sogno e realtà. Favole e incubi. Buio e luce. Silenzio e rumore. Guerra e pace.

Un bambino lontano dalla guerra. Eppure nel bel mezzo della guerra. Un bambino che ancora neanche ci pensa a voler capire se c'è la verità, la giustizia, e dove siano. Semplicemente qualcuno gli vuole raccontare questa favola, quella del bene e del male. Lui intanto dorme, aspettando di sapere se è tutto un sogno o è proprio così che va il mondo.



LA TIMIDEZZA DELLE OSSA

di pathosformel

con Daniel Blanga Gubbay, Francesca Bucciero, Paola Villani

e con la collaborazione di Milo Adami

pathosformel (Venezia)

in collaborazione con FIES Factory One / Sezione Autonoma - Teatro Comandini, Cesena



L'incantamento dello sguardo e dell'illusione umana sono quasi un manifesto per i veneziani pathosformel, che nel nome richiamano Aby Warburg, colui che con "pathosformel" si riferiva ai filamenti della memoria culturale che sostanziano la creazione artistica. Il gruppo lavora con raffinate macchine sceniche, in cui la prospettiva della visione è provocata ed elaborata con forza, come ne *La timidezza delle ossa*, dove l'immagine, tra superficie e profondità, evoca lo scheletro, l'ossatura di un corpo scomposto. In questa sorta di studio d'anatomia, un telo bianco rivela questo timoroso apparire di corpi umani sgretolati, in un patetico tentativo di ricomposizione che cattura lo sguardo. Nato nel 2004, il gruppo parte dalla determinazione dell'assenza di gerarchia all'interno degli elementi che compongono una partitura teatrale: lavoro sul corpo, abilità artigianali e tecnologiche, spunti testuali e rapporto con lo spazio non predominano l'uno sull'altro a priori, ma solo - di volta in volta - in virtù di una resa scenica.



Un telo bianco e incorniciato divide completamente lo spazio; il corpo in scena da chi è venuto a vederlo.

Una superficie ininterrotta che sigilla la visione, senza concedere immagini in trasparenza.

A rompere l'attesa appare una forma impressa sul telo dal retro, il primo frammento di un corpo umano che nasce dalla materia, per far risaltare alla luce le forme sfumate delle proprie sporgenze.

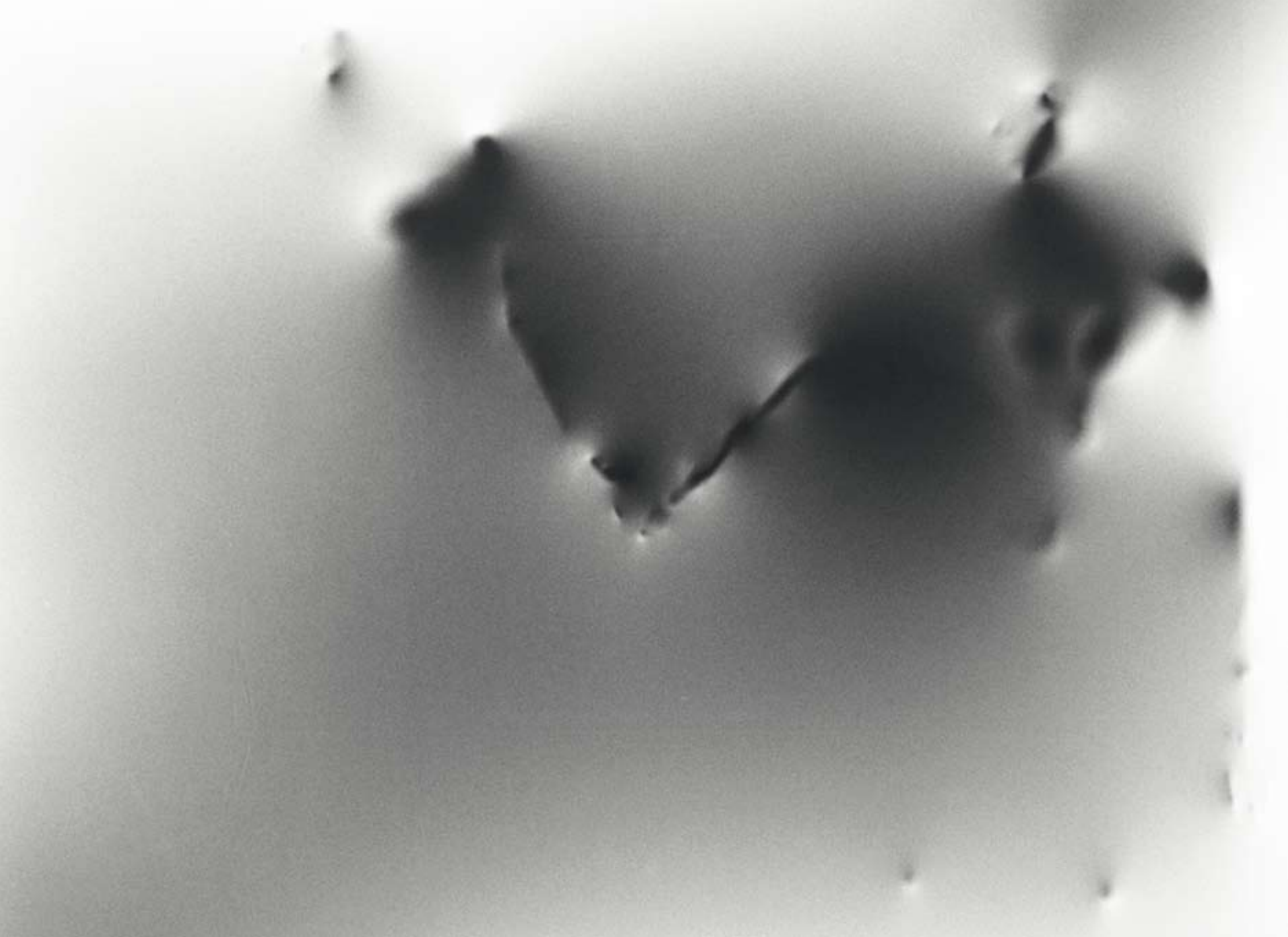
Sulla superficie bianca riaffiorano quelli che sembrano essere resti umani o reperti di una civiltà sepolta: frammenti che si affermano in rilievo, che sembrano sbocciare da questa materia lattea per generare un bassorilievo in continuo movimento.

La progressione delle immagini ricrea un corpo nell'atto della propria formazione. Se dal principio i frammenti appaiono singolarmente, arrivano in seguito a ricomporre l'immagine familiare di un corpo umano. Come feti che definiscono la propria anatomia durante i mesi della gestazione, i corpi si modellano gradualmente e sperimentano la capienza dell'utero premendo ciecamente contro le pareti di un pallido ventre materno; costruiscono un corpo apparentemente privo di limitazioni gravitazionali, capace di mostrarsi lungo la totalità della superficie.

Setto nasale, femore, nocche e scapole sono scomposti ed esposti attraverso un'epidermide talmente sottile da non riuscire più a celare nulla: sono apparizioni che privilegiano gli spigoli delle ossa e comprimono la forma della carne, modificando la percezione del corpo fino a creare una sorta di danza radiografica. Del corpo umano rimane così la sola struttura portante e spariscono fisionomia, tratti distintivi e carne.

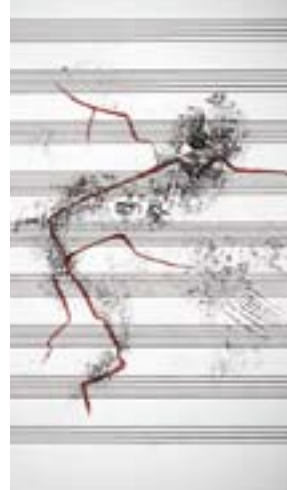
In una lenta progressione il corpo si distacca dalla materia, si impone in maniera autonoma e intraprende una lotta contro il telo, nel perenne tentativo fallimentare di fissare la propria immagine o emergere oltre questo confine invalicabile.

Così ogni volta che il corpo si distacca, i rilievi vengono nuovamente inghiottiti dall'indifferente omogeneità del telo, come dettagli di un ricordo che si va lentamente perdendo; i frammenti divengono i caratteri di una nuova forma di scrittura che non può lasciare traccia o testimonianza.



CONCERTO PER HARMONIUM E CITTÀ

di pathosformel
con Daniel Blanga Gubbay, Paola Villani
e con Lorenzo Senni
pathosformel (Venezia) / Fies Factory One



Pathosformel da sempre lavora a creazioni prive di tutti quegli elementi che compongono uno spettacolo teatrale, recuperando ciò che ne determina l'essenza: suono, forma, immagine sonora. *Concerto per harmonium e città* rappresenta un'insolita e disorientante eccezione attraverso "l'esposizione dei corpi", un vero concerto in cui Daniel Blanga Gubbay si esibisce dinanzi al pubblico affiancato dal supporto elettronico di Lorenzo Senni. «L'harmonium - scrive Matteo Antonaci - diviene un giocattolo sul cui lato frontale prendono forma le immagini video di Paola Villani: linee bianche, frammenti di strade, mappe di diverse città. Le note si susseguono una dopo l'altra intersecandosi ai rumori degli spazi urbani, a voci, allo strisciare continuo di corrente elettrica. Percorrono strade tingendole di improvvisi e immaginari colori, di passi e respiri meccanici, quelli dell'harmonium e delle sue viscere che, improvvisamente, come in una radiografia traspaiono davanti ai nostri occhi».

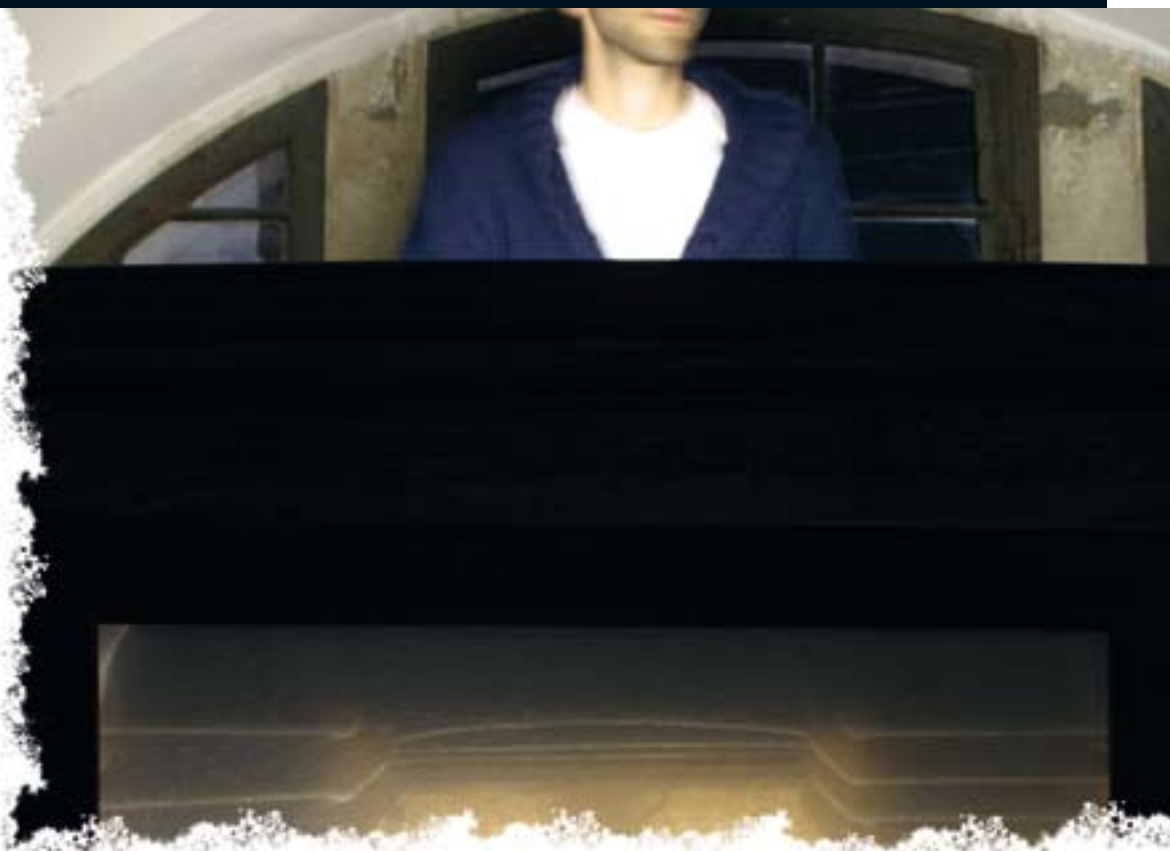
«Non si potrebbe trarre un film appassionante dalla pianta di Parigi? Sviluppando le sue diverse configurazioni in ordine cronologico e condensando nella spazio di mezz'ora un movimento secolare di strade, boulevard, passages e piazze?»

Walter Benjamin, I passages di Parigi

Il Concerto per harmonium e città nasce come interazione tra un harmonium ed un tessuto elettronico creato a partire da registrazioni di paesaggi sonori urbani. Una città colta nei suoi suoni e rielaborata dal primo risveglio alle ore che seguono il tramonto. Il concerto è un progetto che nasce indipendente ma legato allo spettacolo. La più piccola distanza, recuperandone alcuni aspetti musicali, e la comune volontà di disegnare l'immagine di una città in movimento attraverso le forme astratte di relazioni umane. Il telaio su cui scorrevano incessantemente i quadrati ha creato un tessuto urbano che vive di vita propria: la proiezione video di una cartografia in movimento guida e accompagna lo sviluppo della musica; una città fatta di linee che scorrono e si rincorrono come macchie d'inchiostro su un tessuto; che si moltiplicano e si incrociano creando e dissolvendo continuamente l'immagine bidimensionale di questa mappa urbana in continuo divenire.

Sono linee che seguono la musica - quasi fossero i serpenti degli incantatori orientali - ma che al tempo stesso ripercorrono fedelmente i percorsi tra gli isolati e le vie della città; che tracciano i flussi mattutini e i punti d'arresto, così come la convergenza tra due o più traiettorie nell'apertura di una piazza.

La musica diviene come una semplice passeggiata urbana: descrive il passaggio del tempo e le note si susseguono una dopo l'altra come se aspettassero ogni volta di seguire un minimo percorso per poter continuare; come uscire per una passeggiata quando nulla ci forza e abbandonarsi al più piccolo impulso, come se il semplice fatto di girare a destra o a sinistra costituisse già un atto essenzialmente poetico.



LE MAMMOLE

PROVA O RIPETIZIONE DI UN DRAMMA ROMANTICO

di Michel Marc Bouchard

con Nicola Bortolotti, Fausto Caroli, Andrea Collavino,

Lorenzo Fontana, Luigi Valentini, Giancarlo Judica Cordiglia

regia Lorenzo Fontana

Luci Cristian Zucaro

assistente alla regia Valentina Diana

Associazione 15febbraio (Torino) con il sostegno del Sistema Teatro Torino



Le mammole ha reso celebre Michel Marc Bouchard in Canada negli anni '80, definito "il Jean Genet del Quebec".

L'Associazione 15febbraio è fondata da professionisti del teatro, della musica e della scrittura: Lorenzo Fontana, Valentina Diana, Elena Pugliese. L'esigenza di associarsi è nata dal bisogno di creare progetti teatrali indipendenti, perseguendo una ricerca che investe ambiti diversi eppure tra loro strettamente interconnessi: la scrittura, le possibilità di commistione tra forme diverse di espressione artistica, le potenzialità che ha il teatro oggi in quanto veicolo di cultura e di sensibilizzazione al sociale.



In una prigione del Quebec, nel 1952, un gruppo di carcerati mette in scena la storia di uno di loro, il vecchio Simon, accusato di omicidio. Simon non ricorda nulla dei momenti precedenti l'accaduto. Ad assistere alla messinscena viene chiamato l'unico testimone del fatto avvenuto quarant'anni prima, diventato col tempo un alto prelato. Sarà lui, confessando la sua colpa, a liberare Simon dal peso di aver creduto, per tutto quel tempo, di essere il responsabile della morte del suo primo amore.

Questa in breve la storia di *Le mammole*, il testo che ha reso celebre il suo autore in Canada, rivelandolo al pubblico negli anni '80 e facendolo definire dalla critica come "il Jean Genet del Quebec". Bouchard, come è scritto nell'introduzione ai suoi testi nelle edizioni Ubulibri, è stato consacrato all'epoca del grande successo delle *Mammole* come drammaturgo dell'omosessualità. Come fa notare Lafon nella stessa introduzione: «Risulta però riduttivo definirlo tale. *Le mammole* giocano sulla *mise en abime* di un'opera teatrale nel contesto immaginario di una prigione. Perché non prendere alla lettera questo meccanismo, perché non rendersi conto che esso prendeva di mira il teatro più che la società, aggirando il divieto di rappresentare sentimenti d'amore tra due esseri dello stesso sesso? *Le mammole* denunciano l'intolleranza e l'ipocrisia, come ben dimostra la scena finale in cui si è sancita la colpevolezza dello spettatore, monsignor Bilodeau, prigioniero, per un ossimoro paradossale, della sua sottana, la tonaca da cui cerca invano di liberarsi. È questo il solo travestimento in un'opera in cui tutti i ruoli femminili sono interpretati da uomini: il travestimento, l'artificio di un personaggio per il quale la religione è solo una scappatoia». Il pubblico assisterà ad una messinscena che in prima istanza avrà lo scopo di affermare se stessa e il suo enorme valore per la comprensione della realtà. Gli attori agiranno molto vicini agli spettatori e avranno pochi elementi di scene e costumi, lo stretto necessario per portare avanti la narrazione. Un aspetto importante in Bouchard, in quasi tutta la sua produzione teatrale, è il contatto tra il mondo reale, la finzione e l'identità.

La storia che si racconta è, in fondo, la storia di tutti: il bisogno e il desiderio di farsi riconoscere per quello che si è e per come si cambia. Difendere il diritto a mantenere la propria unicità e vedere riconosciuta la nostra natura, qualsiasi essa sia, riconosciuta e rispettata. E questo è quello che l'attore fa sempre entrando in scena: chiede di essere riconosciuto e accettato per quello che in quel momento preciso, cioè durante la rappresentazione, è. Il cast è interamente composto da uomini, che interpretano anche i ruoli femminili.

Lorenzo Fontana

CONCERTO SENZA TITOLO

SHOW MULTIMEDIALE

PRIMA NAZIONALE

con ConiglioViola e Antonella Ruggiero

regia Brice Coniglio

ConiglioViola (Torino) con il sostegno del Sistema Teatro Torino

«Nella musica pop non ci sono molte canzoni sulla morte» scriveva Nick Hornby in *Alta Fedeltà*. ConiglioViola ci guida invece attraverso un'antologia di canzoni che raccontano e indagano poeticamente il più grande tabù della cultura contemporanea, per restituircele in una veste completamente riattualizzata dagli arrangiamenti di una crew internazionale di musicisti elettronici di culto e dalla magia dell'interpretazione live di Antonella Ruggiero. Un concerto senza titolo, dunque, giacché la protagonista è innominabile, interpretato da un quartetto d'archi elettrici, voce, piano e computer. Il tutto per portare in scena una nuova opera d'arte totale, ipnotica e naturalmente fantasmagorica, che combina le tecniche tradizionali del Black Light Theatre con tecnologie video all'avanguardia come le proiezioni olografiche.



«Nella musica pop non esistono molte canzoni sulla morte» scriveva Nick Hornby nel romanzo *Alta Fedeltà*

«soprattutto non canzoni buone»

Dunque, la morte, tema tabù per la cultura pop, tema quasi ossessivo, spesso spettacolarizzato, per la categoria nella quale sono più spesso annoverato: quella degli artisti contemporanei.

Nella mia ricerca come ConiglioViola la tensione tra questi due ambiti è sempre stata per me fonte di indagine e di ispirazione: da un lato la cultura «bassa», popolare, di massa, rappresentata dalla canzonetta o dalla tv, dall'altro il sistema dell'arte, la cultura «alta», la letteratura delle opere criptiche e indecifrabili, che hanno bisogno di un esegeta per essere capite e apprezzate. E tra questi due universi: la musica, capace di abbattere le barriere tra questi mondi così "distinti" e distintivi, di unire due ambiti culturali così refrattari a mischiarsi. Per questo la musica è divenuta per ConiglioViola lo strumento naturale attraverso cui cercare di operare il travaso tra questi due mondi.

Allora a me, giovane e nuovo coniglio, a metà tra l'aulico e l'immondo, non rimaneva che raccogliere la sfida lanciata da Hornby e trovarle queste canzoni che affrontano il tabù della morte e, possibilmente, in maniera sublime. E ho raccolto così dieci episodi particolarmente significativi, escludendo le dediche e le allegorie, dieci brani italiani che dipingono altrettanti ritratti di morti esemplari.

Come portare in scena? Come fare di un concerto teatro? Innanzitutto continuando la ricerca lungo le strade del digitale, della videoart e della musica elettronica. Ho lavorato con alcuni compositori di varia formazione per dare a classici musicali una veste nuova, a volte inaspettata, fantasmatica: Matteo Curallo, Alessandro Siani, Ivan Ciccarelli e il violinista Fulvio Renzi, e poi due special guest, Luca Vicini alias BassVicio dei Subsonica, e Roberto Colombo, una colonna della storia della musica italiana. Su tutte le canzoni sono poi nati i video: non già videoclip ma semplici ritratti animati a cui è affidato il compito di materializzare i fantasmi che abitano ognuno di questi brani. In questo spettacolo, infatti, le proiezioni non sono né sfondi né film, sono attori che agiscono in assenza. Infine, in scena, dentro un altro artificio, non digitale ma di antica tradizione, il black light theatre, che richiama le fantasmagorie della morte, suonano al buio i musicisti di un quartetto d'archi elettrici, gli strumenti che ricordano la forma del corpo umano, svuotati però della loro corporeità, e un pianoforte a coda, lo strumento che più ricorda la forma di una bara.

E poi la voce più immateriale della musica italiana, la magia di Antonella Ruggiero, a traghettare gli spettatori dall'uno all'altro mondo.

Dunque l'elettronica, il video, il teatro della luce nera: Concerto Senza Titolo.

Perché parlare della morte, parlarne con questi linguaggi? La morte non ci interessa in quanto evento luttuoso o terribile. La morte ci interessa in quanto unico evento reale che spalanca le porte dell'immaginario, spegnimento della luce che accende la possibilità di uno sguardo su qualcosa che alla vista si sottrae. La morte allora come paradigma di tutti i mondi possibili. E il digitale, l'elettronica, strumenti perfetti che la contemporaneità ci offre per rendere concreta e tangibile anche l'assenza.

E così *Concerto senza titolo*, come un file appena creato sul computer e ancora da rinominare, uno spazio bianco da riempire. Il primo capitolo di un nuovo corso.

Brice Coniglio, alias CapitanConiglio
ConiglioViola



POST - IT

creazione collettiva Teatro Sotterraneo
con Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri
dramaturg Daniele Villa
scene Camilla Garofano, Giovanna Moroni
Teatro Sotterraneo (Firenze) / Fies Factory One in coproduzione Centrale FIES
in collaborazione con Teatro della Limonaia
con il sostegno di Teatro Studio di Scandicci - Scandicci Cultura
Vincitore di NUOVE CREATIVITÀ, progetto sostenuto da ETI Ente Teatrale Italiano

Un volume cubico neutro, metri 5x5. Una guaina di teli neri. Quattro performer che aggrediscono la scatola teatrale con tagli e aperture. Partendo dalla formula "svelare occultando", Teatro Sotterraneo imposta un funerale consapevole di stare sulla scena, una catena di montaggio che va dalla produzione all'imballaggio fino allo smaltimento, presentazione scenica che offre e poi rimuove, impacchetta, mette via cose e persone. *Post-it* è un recesso, un dimenticatoio dove cercare e verificare ogni possibile fine: nel consumo di oggetti, nell'esaurirsi di un discorso o di una partitura, nell'assenza che prelude sempre e comunque al ritorno. Teatro Sotterraneo è un collettivo di ricerca teatrale in cui cinque elementi coabitano una pratica orizzontale che va dalla progettazione del prodotto scenico alla sua circuitazione.

Foto: Laura Ariotti



Post-it parte da un campo d'indagine formale: Teatro Sotterraneo, appropriandosi della formula "svelare occultando" - sintesi teorica del lavoro degli artisti contemporanei Christo e Jeanne-Claude -, ha lavorato sull'impacchettamento e l'occultamento, interrogando la qualità delle cose quando sottratte alla vista, ricoperte o consumate. Da questa base *Post-it* è divenuto un lavoro sulla Fine, intesa come momento di esaurimento e scomparsa cui sono destinate le cose tutte, esseri viventi inclusi.

Post-it si apre su un cubo nero composto da una guaina di teli, intervallati da tagli regolari che si aprono e chiudono elasticamente a ogni passaggio. In un certo senso la geometria è l'unica via d'accesso e d'uscita dalla scena.

Post-it procede per quadri. I quattro performer attraversano i teli continuamente, componendo scene di segno diverso per estetica e concetto. Senza mai strutturare una narrazione costruita su veri e propri personaggi, il lavoro procede più per via analogica che logica, attraverso una scrittura scenica che tenta di mettere in crisi la rappresentazione credibile a beneficio di una "presentazione", intesa come immaginario dotato di un orizzonte di senso coerente, sistema di pensiero e visioni che restituiscano un discorso personale sulla Fine.

Post-it immette i performer sulla scena quasi si trattasse di una macchina autoalimentata. I teli si aprono al passaggio dei corpi e si richiudono automaticamente alle loro spalle, accogliendo una serie di azioni e oggetti, un continuo fare e disfare, una ritmica di pieni e vuoti che porta in sé il senso stesso del fatto e del suo passaggio, del corpo e del suo deperimento, delle cose e del loro consumo. Tutto riempie, ma il tutto finisce per esaurirsi ed essere svuotato. Ciclicamente.

Post-it interroga la Fine nella scomposizione dei corpi che fuoriescono da un taglio dei teli e si ricompongono istantaneamente nel taglio opposto. *Post-it* interroga la Fine in un cumulo di frattaglie, in una coreografia eseguita interamente al buio e in un funerale che fallisce i propri rituali. *Post-it* interroga la fine chiamando un amico al telefono e chiedendogli «Che cos'è per te la Fine?», prosegue ascoltando una canzone, tutta, dall'inizio alla fine, procede con un pacato spreco di oggetti lasciati a terra a comporre un panorama, scatta una foto ricordo e poi anche *Post-it*, soprattutto *Post-it*, finisce, ascoltando il messaggio in segreteria che l'amico ha lasciato. Forse.





MY FLOWERS

PRIMA ASSOLUTA

concezione coreografica Valeria Apicella

con Valeria Apicella, Ruth Rosenthal

montaggio musicale Cyril Béghin

creazione luci Jean-Pascal Pracht

scenografia Luca Servino

costumi Valeria Apicella

diffusione sonora Sébastien Tondo

Compagnie 3.14 in coproduzione con Maison de la culture de Bourges / Torinodanza Festival /

Maison du Théâtre et de la Danse d'Épinay-sur-Seine

con il sostegno di DRAC Île-de-France / Filature, Scène nationale - Mulhouse / Studios Micadanses (Paris) /

Lanificio 25 - Carlo Rendano Association (Napoli) / Consultrading (Napoli)

Interrogandosi sulle proprie origini ed esperienze, in questa sua opera seconda, Valeria Apicella pone lo sguardo là dove l'essere e il femminile si dissolvono in materia contemporanea ma al contempo arcaica. Le campane in scena si fanno strumento per creare una continuità tra l'universo esteriore e il tumulto interiore, dove il suono scandisce la mutazione di vita e di tempo. Tra una camera da letto e un ingresso, tra l'essere esteriore e la creatura interiore, tra il corpo e la voce, *My flowers* cerca uno spazio affinché il corpo possa tornare qualcosa di primitivo e impersonale, quasi divino. Valeria Apicella, danzatrice di eleganza e levità assolute, unisce la propria esperienza a quella di Ruth Rosenthal, cantante e autrice di origine ebraica, in un lavoro al confine tra danza, canto e recitazione, ricreando i confini di una ritualità che sconfinava nel sacro.

Foto: Sylvain Duffard



Sullo sfondo bianco di una stanza segreta, una donna sempre più angosciata, entra ed esce dallo spazio nero che la contiene. La sua duplice natura, l'essere esteriore e la creatura interiore, si apre all'esplorazione. Nella ricostruzione che segue il dramma, questa donna mostrerà a volte un aspetto, a volte un altro. Saranno due le interpreti, presenze diverse, come due attributi necessari alla rinascita del corpo. Questo sdoppiamento intimo e profondo incarna la costruzione di un percorso che ridisegna il corpo e lo spazio, nel corso del tempo che lo separa dal dramma.

Quale sarà la nuova terra del corpo esiliato dal proprio amore?

Queste presenze "post-tragiche" non sono "moderne". Non si perdono nel vuoto, nell'impossibilità di rigenerarsi, in un'incapacità di azione o di ripetizioni senza alcun esito. Se passano attraverso incantesimi vocali o litanie gestuali, è per fare del loro spazio un luogo rituale, come per essere loro stesse le sacerdotesse del post-dramma. La forza che torna a vivere nel corpo afflitto".

My Flowers vorrebbe esprimere nel contempo la grande pateticità amorosa, al limite del kitsch, e la magia rituale, puerile e spaventosa, fino alla comicità. Come se l'opera fosse una processione verso la costruzione assurda dell'immagine di una santa, una specie di bambola voodoo che ripulisce le donne dalle loro disavventure e restituisce loro una memoria dolce ed indimenticabile di ciò che è stato. Indubbiamente, in questo desiderio è presente qualcosa dell'Italia del Sud: di ciò che Carmelo Bene definiva "il sud del sud dei santi", del Mezzogiorno come territorio saturo di arcaicità ma soprattutto popolato da figure che fanno realmente, e magicamente, ritornare ciò che si credeva finito e sfuggito, una volta che gli spettacoli sono giunti al termine, le chiese sono state chiuse o le immagini sono state spente.

Mostrare, far percepire la persistenza della figura tragica in sé, di per sé stessa: Didone abbandonata, Armida abbandonata, "abbandonata" e, di conseguenza, presente e come santificata, diventata essa stessa la santa della fine dell'amore e la santa dell'aiuto o dell'assistenza: una "Nostra Signora dell'Aiuto", in modo buffo e nobile".

Valeria Apicella

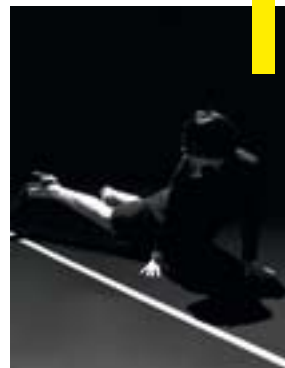


PASSO

(FORMA BREVE)

progetto vincitore del Premio Equilibrio 2009
promosso dalla Fondazione Musica per Roma
progetto e coreografia Ambra Senatore
con Ambra Senatore e Caterina Basso
Ambra Senatore

La forma completa debutterà all'Auditorium Parco della Musica di Roma nel febbraio 2010



Ambra Senatore lavora in Italia e in Francia dal 1997, affiancando esperienze attoriali a quelle di danzatrice.

Formatasi con Raffaella Giordano e Carolyn Carlson, ha collaborato con Giorgio Rossi, Jean Claude Gallotta, Roberto Castello, Marco Baliani e Georges Lavaudant. Collabora con la cattedra di Storia della Danza al DAMS di Torino e presso l'Università Statale di Milano. Ha scritto *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia* (Utet, 2007).

Di Passo afferma: «Si tratta di uno studio sul limite tra cos'è vero e cosa è finto, sui concetti di uguaglianza e diversità, replica di un modello e autonomia personale, collettività e individualità».

Foto: Fabrizio Esposito



Tendo a sfuggire le definizioni e dunque evito di incasellare un lavoro in un genere specifico. È importante riferirmi ad un'unica grande materia, difforme e magmatica, che è la creazione contemporanea. Questo mi accade anche da spettatrice. Non mi interessa ribadire la provenienza dall'ambito coreografico, ma se rifletto su come costruisco i miei spettacoli, nella mia relativamente breve esperienza di autrice, è evidente che parto dal corpo. Costruisco partiture di azioni che vanno a creare strutture molto precise e allo stesso tempo aperte ad intuizioni che possono occorrere nel momento dell'incontro con gli spettatori. Sovente mi si manifestano delle immagini e la prima fase creativa consiste nell'incarnarle, nel dare loro corpo, concretamente.

Gioco con la finzione teatrale e con la trasformazione inaspettata e continua del senso. L'inattesa deviazione del senso è parte fondante del gioco teatrale e, di fatto, anche la vita pone di fronte a un continuo trasformarsi del senso di quello che incontriamo, chiedendoci elasticità, capacità critica e allenamento al dubbio, alla messa in discussione.

Penso che un danzatore acquisisca una consapevolezza non solo mentale ma soprattutto del corpo che chiamerei "corpo sapiente", e che in scena vedo soprattutto nei danzatori, anche se sappiamo tutti che ci sono modalità attoriali che puntano moltissimo sul corpo e sulla sua presenza. Direi che la danza non può trovare un'unica definizione - si può legittimamente sostenere che esiste una danza per ogni danzatore - ma un aspetto che sicuramente la caratterizza sempre è l'attenzione al corpo. È una sapienza del corpo che conosce nel piccolo il suo muoversi e nel grande l'eco che può avere negli occhi dello spettatore. È questo il bello, il mistero, la capacità della danza di liberare il senso, che può arrivare anche molto lontano dai suoi moventi di partenza e dalle intenzioni dell'autore. Un corpo-persona che si muove in uno scambio con l'altro e con quanto lo circonda.

Ambra Senatore



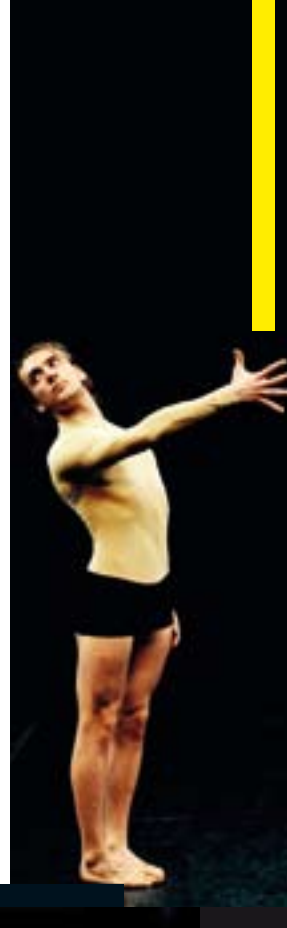
SHORT RIDE IN A FAST MACHINE

arrangement Lucinda Childs

con Mattia Agatiello, Chiara Ameglio, Cesare Benedetti, Noemi Bresciani, Pieradolfo Ciulli, Maura Di Vietri, Gabriele Marra, David Melcarne, Riccardo Olivier, Francesca Penzo, Maria Giulia Serantoni, Wilma Trevisan (III Corso di Teatrodanza della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi) con la collaborazione del Corso tecnici di palcoscenico della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi assistente coreografo Davide Montagna / musica John Adams da Two Fanfares for Orchestra (1987) responsabile allestimento Fabrizio Palla / luci Paolo Latini macchinisti Claudio Cerra, Roberto "Pio" Manzotti / costumi Enza Bianchini / sartoria Nunzia Lazzaro Con la collaborazione del Corso tecnici di palcoscenico della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi Fattoria Vittadini / Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi realizzato in collaborazione con Comune di Milano per FuturisMI

Capofila del Postmodern americano anni Sessanta, con Trisha Brown, Twyla Tharpe e Yvonne Rainer, Lucinda Childs è la creatrice del Minimalismo coreutico. Childs da quattro anni è Master Teacher al corso di teatrodanza della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Con *Short Ride in a Fast Machine* ha organizzato e coreografato le improvvisazioni nate dal corso degli allievi, poi diplomati, del terzo anno, dopo un anno di sperimentazione di idee e suggestioni sul Futurismo, la geniale e irriverente fucina italiana di talenti avanguardistici.

Foto: Masiar Pasquali



Se uno dei lasciti del Futurismo ai contemporanei è l'idea di sottrarre al tempo non solo il passato ma soprattutto il presente, in vista di un corsa perpetua e sospesa in un non-tempo mediatico, tutto declinato al futuro, è curiosa e persino avvincente l'emersione in bolle futuriste nello *Short Ride in a Fast Machine* di Lucinda Childs. L'algida capofila del Post Modern americano anni Sessanta, cui si deve l'invenzione del Minimalismo coreutico, è una "specialista del tempo". Tutte le sue creazioni: dallo chef d'ouvre *Dance*, confezionato con Philip Glass e Sol LeWitt, alle molteplici coreografie create sino al 2000 per la sua Lucinda Childs Dance Company e in seguito per le maggiori compagnie internazionali, rivelano una sensibilità estetica astratta e ispirata, prima dalle personalissime forme del silenzio, poi dalle varietà e variazioni anche infinitesimali del ritmo, dalla ripetizione e di recente, dalle più complesse architetture musicali. Già tra le più carismatiche danzatrici del suo tempo e ancora attiva, come attrice, in palcoscenico, l'artista americana è ormai da quattro anni Master Teacher al Corso di Teatrodanza della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. In *Short Ride in a Fast Machine* Lucinda Childs ha organizzato e "messo in coreografia" le improvvisazioni da lei stessa guidate, degli allievi all'epoca diplomandi del Terzo anno, i quali interpretarono e sperimentarono pièce espressamente dedicate al Futurismo, o nate dalle immagini e dalle risonanze interiori che la parola "futuro" suscitava in loro. Ed è scoccata una scintilla. *Short Ride in a Fast Machine* è una "breve cavalcata in una macchina veloce" di sbalorditiva freschezza, immersa in un tempo che pulsa di emozioni e stasi contemplative, e che per fortuna ogni spettatore potrà coniugare nella declinazione temporale preferita.

Marinella Guatterini





ORGY OF TOLERANCE

SPETTACOLO CON SOPRATTITOLI IN ITALIANO ADATTO AD UN PUBBLICO ADULTO

ideazione, messa in scena, coreografia Jan Fabre

testo creato con i performers

drammaturgia Miet Martens

con Linda Adami, Christian Bakalov, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Bert Huysentruyt,

Ivana Jozic, Katrin Lohman, Kasper Vandenberghe, Kurt Vandendriessche

luci Jan Dekeyser, Jan Fabre / costumi Andrea Kränzlin, Jan Fabre

tecnici Tom Buys, Harry Cole, Anton Devilder / producer Sophie Vanden Broeck

Troubleyn / Jan Fabre (Anversa, Belgio) / in coproduzione con Festival Internacional de Teatro 'Santiago a Mil'

(Santiago del Cile) / Peak Performances @ Montclair State University (Stati Uniti) / Tanzhaus NRW (Düsseldorf,

Germania) / deSingel (Anversa, Belgio) / Théâtre de la Ville (Parigi, Francia) / Dubrovnik Festival (Croazia)

Tournèe italiana organizzata in collaborazione con Romaeuropa Festival

Troubleyn, la compagnia teatrale di Jan Fabre, presenta *Orgy of Tolerance*, fotografia a più livelli dell'appiattimento della società tardocapitalista in uno stato di degrado che trasforma l'individuo in consumatore. Ovunque, ammiccamenti al mondo dell'eccesso, alla spinta all'acquisto che ciascuno percepisce come ineluttabile. Musica, danzatori e attori disegnano uno schizzo della società odierna, riflettendo sulla brama di eccesso: calcando sui tasti dell'assurdo e del surreale, la performance esplora la tensione strisciante nella cultura della carta di credito, in cui cose e persone sono in vendita, ma si bandisce ogni deviazione dalla norma. Artista visivo, coreografo, regista, scrittore, Jan Fabre è da oltre vent'anni una delle personalità più rilevanti della scena europea, promotore di una ricerca artistica completa, tesa ad oltrepassare con pervicace spirito di provocazione le barriere espressive e morali del suo tempo.



In *Orgy of Tolerance*, Jan Fabre scava nel buco del mondo, scendendo, come uno speleologo, nelle viscere dell'esistenza, per esaminare il gorgoglio e il fermento delle sue profondità. Con le labbra poggiato sull'ombelico, in attesa di un'eco, tenta di misurare la profondità di quel buco. Come si scopre, il buco del mondo è senza fondo. È una profondità di zeri infiniti, impossibile da misurare persino con tutti i nostri gigabyte. L'era attuale del tardo capitalismo, con la sua concatenazione di zeri, costituisce l'epicentro di questo contenitore vuoto. Il corpo del mondo è malato, è un malato terminale. È purulento, ha l'intestino prosciugato da una diarrea acuta e la pelle costellata di foruncoli e vesciche. È attaccato a una flebo e a un respiratore artificiale, ma ciononostante continua a mangiare e bere, e ad ogni morso contrae una nuova infezione batterica, ad ogni sorsata un nuovo virus. Il tardo capitalismo soffre la fame. Va alla deriva, in uno stato permanente di estasi bulimica e anoressica, fluttuando su eccessi e carenze, al tempo stesso gonfio e rinsecchito. Imprigionati nel paradosso di un'espansione e un restringimento continui, i muscoli si indeboliscono e il buco dello stomaco si ingrandisce. Il cibo del tardo capitalismo, come ci ha insegnato la crisi attuale, è il credito. Il denaro preso in prestito è pieno di zeri. I numeri infiniti spostati qua e là sono di fatto senza forma, senza peso, inodori. La loro è un'esistenza puramente virtuale. Un mero atto di fede e di fiducia, tra una banca e l'altra, tra una compagnia di assicurazioni e l'altra. Una rete infinita che avvolge il globo. A lungo abbiamo pensato che le fondamenta di una banca fossero costituite dalla sua cassaforte, piena di metalli preziosi. Oggi sappiamo che quella stessa cassaforte è piena di prestiti, transazioni su carta con garanzie prive di valore, perché si basano su altri prestiti ancora e su polizze di assicurazione che coprono i debiti, in un'infinita somma di zeri. La bocca della banca è il credito. Il buco della banca è questo vuoto. Tra bocca e buco c'è il consumatore, che è obbligato a spendere il più possibile, con il maggior numero di zeri possibile. L'orgia del titolo si riferisce all'estasi del consumo. Lo stato dell'essere umano, nella nostra società liberale del tardo capitalismo, è innanzitutto quello di consumatore. Colui che, armato di una carta di credito appoggiata a una banca, consuma. Il consumatore deve tenere il buco dell'economia pieno fino all'orlo, recitando il proprio ruolo di consumatore nel modo più convincente possibile. È la nostra impronta economica a tenere in piedi il sistema. Più consumiamo, più è grande quell'impronta e più sta in piedi il sistema. Il nostro comportamento negli acquisti, come dimostra Fabre in questa produzione, è quasi una forza della natura. In realtà, noi non compriamo prodotti. Sostanzialmente li consumiamo, come un meccanismo digestivo che ci tiene nelle sue grinfie. In cui la produzione, la merce e il consumo sono le viscere di una frenesia incontrollata. Mangiamo merce, defechiamo merce, partoriamo merce. Coloro che non riescono a tenere il passo con la corsa al successo economico sono esclusi, emarginati, buttati fuori. Coloro che hanno ancora una minima posizione finanziaria devono dimostrare di esserne degni, investendo in merce sempre nuova. Le generazioni sono prodotti che si succedono gli uni agli altri. Sono nati per tentarci. Il loro sorriso, simile a un solco sul viso, dovrebbe farci dimenticare che indossano un passamontagna. Di fatto, rappresentano la più grande organizzazione terroristica del mondo. In *Orgy of Tolerance*, l'essere umano viene educato come un animale votato all'acquisto. Il suo istinto di sopravvivenza è governato dal suo comportamento in fase d'acquisto. Questa produzione mette in mostra ciò che Herbert Marcuse aveva già dimostrato negli anni Sessanta nella sua analisi del capitalismo, e cioè che è diventato un meccanismo del desiderio ormai radicato nei nostri geni. La potenziale anarchia dei nostri istinti più profondi è incanalata nel consumo di beni. Il nostro principio del desiderio è interamente occupato dal consumo di ogni sorta di prodotti. L'economia ci mantiene umidi e duri, ad agognare un desiderio acquistabile, che troviamo con gioia. Sì, veniamo! Siamo stati deformati da tutti gli imballi promettenti in cui portiamo a casa la nostra merce, borse con nomi deliziosi come Vuitton, Yamamoto, Versace. Sì, veniamo! Siamo stati deformati dai carrelli della spesa in cui buttiamo la nostra merce, passando abilmente da una corsia all'altra, fino all'ultima. Sì, veniamo! Siamo stati deformati dalla nostra stessa merce, facendo diventare realtà i nostri sogni di un home cinema. Sì, veniamo!

Luk Van den Dries





club to club

5 NOVEMBRE CARIGNANO

STATE OF INDEPENDANCE

con

Carl Craig, Moritz Von Oswald, Francesco Tristano Schlimé

Carl Craig, elettronica, composizioni

Francesco Tristano Schlimé, pianoforte, arrangiamenti

Moritz von Oswald, elettronica, percussioni, composizioni

Carl Craig, Francesco Tristano Schlimé e Moritz Von Oswald: sono questi tre grandi artisti ad aprire ufficialmente la nona edizione di Club To Club, il festival internazionale di musiche e arti elettroniche di Torino, insieme a *Prospettiva09*. Craig è protagonista assoluto della techno di Detroit e delle sue contaminazioni col jazz, l'elettronica e la musica classica come testimonia la recente pubblicazione del lavoro *Recomposed* proprio con Moritz Von Oswald per la prestigiosa Deutsche Grammophon. Il tedesco Moritz Von Oswald, fondatore all'inizio degli anni novanta del seminale marchio sonoro Basic Channel, ha da pochissimo pubblicato l'album *Vertical Ascent* tra musica concreta, techno berlinese, il krautrock dei Can e la musica etnica.



ARTISSIMA 16

INTERNAZIONALE D'ARTE CONTEMPORANEA A TORINO

7 NOVEMBRE CARIGNANO

PABLO BRONSTEIN

PHÈDRE

Coreografie e scene di Pablo Bronstein

Un esperimento di balletto e teatro neo-barocco, che riprende la famosa tragedia di incesto e tradimento di Racine.

CARIGNANO

JIM SHAW

A TONE MEANT FOR YOUR SINS

Su uno sfondo di tessuti vibranti e immagini di precedenti performance, un programma musicale di improvvisazioni vocali e strumentali miste a canzoni folk nello stile Oïst creato da Jim Shaw. Molti degli strumenti – elettronici, tradizionali, misti ad apparecchi elettrodomestici – sono stati realizzati dall'artista.

Paolo Bronstein, *Passeggiata*, 2008



8 NOVEMBRE GOBETTI

GUY DE COINET ET

GOING TO THE MARKET AT SUNRISE A CRY WAS HEARD

Mary Ann Glicksmann, per molti anni musa di Guy de Cointet, propone due monologhi dell'artista francese, vissuto per lunghi anni a Los Angeles, scomparso nel 1983, noto per le sue performance e per le ricerche sul linguaggio. La performer racconta storie drammatiche, assurde e divertenti, quasi cogliendo le parole dai caratteri dipinti sulle opere in scena.

CAVALLERIZZA | MANICA CORTA

NICO VASCELLARI

MONOLOGO SENZA TITOLO

L'ultima performance di Nico Vascellari in Italia è al momento assolutamente segreta.

CAVALLERIZZA | MANEGGIO

JIMMY RASKIN

THE DISCIPLE'S PREMATURE NOSTALGIA

Una conferenza sull'allievo, una figura chiave nella ricerca estetico-filosofica di Jimmy Raskin. Un allievo sempre confuso al quale il Nuovo Filosofo cerca di spiegare la differenza tra il Poeta Puro e il Nuovo Poeta-Filosofo. Immagini, oggetti, proiezioni accompagneranno la lettura tra divertimento e poetica sorpresa.

GOBETTI

ERIK AND HARALD THYS

THE AUTOMOBILE

Due fratelli, ossessionati fin dall'infanzia dalle macchine, in una conferenza che è in realtà un esercizio di psicoanalisi sulle automobili. Si parte dalla foto dell'auto del padre per arrivare, attraverso un lungo viaggio attraverso Europa, Asia e Stati Uniti, ad analizzare l'identità dell'automobile come specie autonoma e il suo impatto sugli oggetti e le persone.

CARIGNANO

SOAP & SKIN

THE PRESENT

E ALTRI OSPITI SPECIALI

CONCERTO IN COLLABORAZIONE CON CLUB TO CLUB

Soap & Skin, al secolo Anja Plaschg, artista austriaca diciannovenne, mescola musica elettronica e una voce che spazia dal sussurro all'urlo. In perfetto equilibrio tra dramma e malinconia, potenza e turbamento, esuberanza giovanile e maturità espressiva. The Present è la band di Rusty Santos, produttore di Animal Collective, Panda Bear, Gang Gang Dance, Born Ruffians, e della musicista giapponese Mina e Jesse Lee of Gang Gang Dance. The Present suoneranno per la prima volta a Torino per presentare il loro nuovo bellissimo album "The Way We Are".

Nico Vascellari, performance, Crisp, Londra 2009



Soap & Skin



FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

PRESIDENTE

Evelina Christillin

DIRETTORE

Mario Martone

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

Agostino Gatti (Vicepresidente)

Guido Davico Bonino

Gabriella Geromin

Franca Pastore Trossello

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Paolo Ferrero (Presidente)

Domenico Morabito

Anna Paschero

SUPPLENTI

Claudia Margini

Margherita Spaini

SEGRETARIO DEL CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

Maria Piera Genta

DIRETTORE ORGANIZZATIVO

Filippo Fonsatti

CONSIGLIO DEGLI ADERENTI

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

SOCIO SOSTENITORE

Città di Moncalieri

CON IL SOSTEGNO DEL

Ministero per i Beni e le Attività culturali

chiuso il 7 ottobre 2009

foto di copertina Masato OHTA | heywa4126

progetto grafico e comunicazione arkè

stampa AD Print

per le traduzioni dei testi di Rafael Spregelburg si ringrazia Sara Spangaro

contenuti a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino
Ilaria Godino, Luisa Bergia, Silvia Carbotti

prospettiva.teatrostabiletorino.it



PEOPLE'S SHOES OF ITALY

ARKÈ - COMUNICAZIONE & PROGETTO GRAFICO



L'arte Libera la vita.

Il Teatro come libera espressione dell'Uomo, forte di passione, impegno e cultura. Valori che il Gruppo Fondiaria Sai persegue da sempre, sostenendo attivamente iniziative culturali e di carattere sociale e proponendo un'offerta di protezione e sicurezza capace di garantire ad ogni individuo più tempo e libertà.