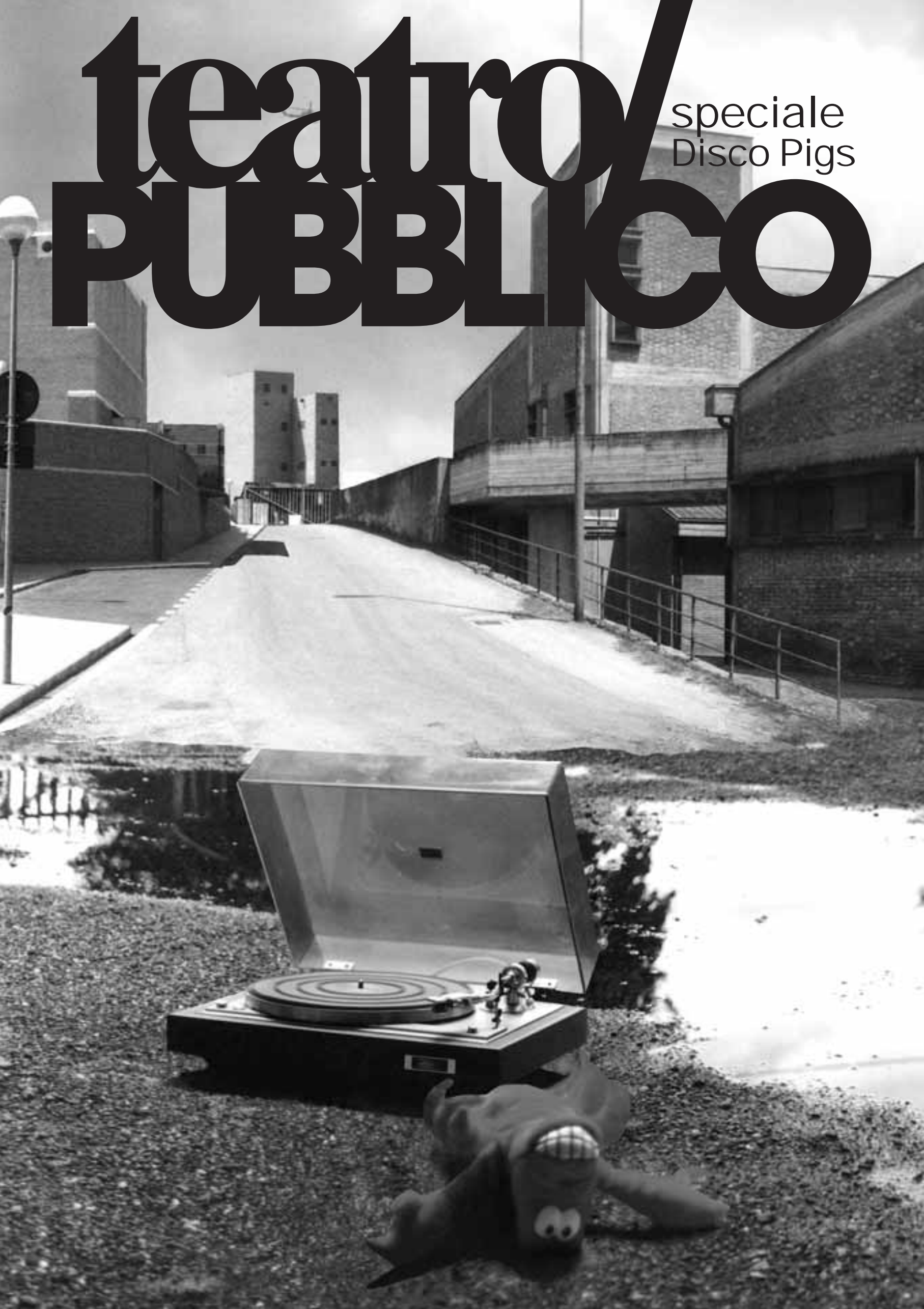


teatro/ PUBBLICO

speciale
Disco Pigs



Un viaggio estremo nella drammaturgia

intervista a Valter Malosti
di Patrizia Bologna

Teatro di Dioniso è al suo secondo incontro con Walsh. Dopo *Bedbound*, ora è la volta di *Disco Pigs*... Che tipo di lavoro avete svolto sul testo?

Quando si affronta un testo, qualunque esso sia, è inevitabile e necessario, almeno per me, prenderlo a morsi, smembrarlo. Per cui quando affronto un testo straniero, sia che curi io la traduzione o no, devo conoscere ogni singolo fiato, ogni possibile senso delle parole in esso contenute. Nutro un grandissimo rispetto per gli scrittori. Contrariamente alle avanguardie teatrali, cerco di evitare di distruggere il testo perché lo considero una delle parti fondamentali della messinscena, una base indispensabile per il mio lavoro registico. Molto spesso tolgo via enormi pezzi di testo, li sposto, ma alla fine il testo si ricompone e riappare di nuovo in una forma che fino ad ora non ha mai creato imbarazzo con gli autori da me rappresentati, quasi sempre viventi.

Il testo di Walsh è molto contestualizzato... Perché avete scelto di eliminare i riferimenti spaziali o culturali a quel preciso ambiente?

Eliminare certi riferimenti non è per me una regola generale, ma tutti i lavori di Walsh sono estremamente legati al contesto irlandese ed in particolare alla sua città di origine: Cork. In *Bedbound* i riferimenti alla cultura tipicamente irlandese erano chiari anche per noi italiani, per *Disco Pigs*, invece, il discorso si complica: a volte assomiglia a una pièce di "stand up comedy", i personaggi si rivolgono direttamente al pubblico citando cose, luoghi, gruppi politici, personaggi televisivi e sportivi, situazioni che a noi italiani sfuggono. In questo caso ho ritenuto che nominare i luoghi fosse causa di confusione anche perché Walsh ci gioca, nominandoli attraverso parole nuove. A volte fa dei doppi salti mortali linguistici, e bisogna arrendersi all'impossibilità di trasposizione nella nostra lingua e contesto... E poi, gran parte della traduzione di un testo di questo tipo avviene attraverso il lavoro di scena, le parole devono respirare insieme a chi le

emette; la lingua che i due Porcelli inventano fin da bambini, quasi una specie di codice, viene resa non solo dalle parole stesse ma da come vengono incarnate e frammentate dai corpi dei due attori. E così il senso più interno del testo, come dicevo, ritorna riapparendo in un'altra forma.

Quale lettura proponete del testo, quella romantica prediletta da Walsh o quella violenta più seguita dai produttori cinematografici?

Che si tratti di una grande storia d'amore, è qualcosa che non bisognerebbe mai cancellare dalla percezione dello spettatore. Tuttavia, il lato bizzarro della pièce per noi è evidente e abbiamo spinto molto in quella direzione. I due protagonisti costruiscono un mondo tutto loro. Si creano il loro film personale, un puzzle tra Walt Disney, *Arancia meccanica*, *Batman* ed una love story. Non bisogna negare, però, che la pièce è anche molto cruda e forte. In ogni caso si tratta di una violenza che alla fine si risolve misteriosamente in poesia. Certi passaggi servono qui a identificare caratteristiche profonde dei personaggi e del loro contesto sociale. Usano parole anche violente, ma lo fanno seguendo il testo originale, trasformandole in suono puro, anche grottesco, mentre altre volte si sciolgono in canto o in una ipotesi di canto.

Nello spettacolo pare che il lavoro di "disarticolazione" verbale amato da Walsh contami anche il piano fisico...

Effettivamente la disarticolazione verbale viene arricchita da quella gestuale. Sentivo infatti che nel testo era necessaria una formalizzazione del movimento, non mi bastava un'interpretazione legata a un teatro fisico, ma avevo bisogno di codificarlo. Per questa ragione i due personaggi si muovono all'interno di una partitura che è sì disarticolata, ma rimane pur sempre una partitura che deve possedere una precisione, un ritmo, un'intensità simile a quella della parola. Il nostro compito consiste nel rendere evidente la scomposizione che appartiene alla lingua di Walsh. Nel mio teatro cerco di rendere viventi le forme e i percorsi interiori della scrittura attraverso una "scrittura dei corpi" extraquotidiana.

In tutti i vostri spettacoli c'è sempre stata un'attenzione al movimento...

Ho sempre immaginato un attore che sapesse muoversi con grande disinvoltura ed usare il corpo in maniera tanto forte quanto i grandi attori della nostra tradizione usano la voce. Mi interessava trovare un punto d'incontro tra le due ricerche, le due strade: unire la tradizione del grande attore dell'Ottocento, tutto incentrato sulla preparazione vocale, con quello che è accaduto soprattutto nel secondo Novecento, vale a dire il recupero delle forme di espressione legate alla lingua del corpo... Una fusione che rimanda alla forma del teatro antico. Per questa ragione in *Disco Pigs* utilizziamo degli elementi della Commedia dell'Arte, un momento della storia del teatro in cui i gesti degli attori non erano così codificati né melensi come spesso una falsa tradizione ci tramanda. Osservando bene le incisioni dell'Arlecchino di Tristano Martinelli (1601, ndr) è chiaro che sul palco della Commedia si muovevano corpi che erano in possesso di una particolarissima

tecnica fisica. E questo è quello che ho sempre cercato fin da quando mi sono affacciato al mondo del teatro: la ricerca di un movimento che nonostante un'apparenza realistica fosse extra-quotidiano. A partire da questa prima intuizione, ho poi continuato a lavorare sul corpo, sulla partitura gestuale, sul movimento grazie all'incontro e alle suggestioni di alcuni preziosi collaboratori (non posso non citare Tommaso Rotella e Barbara Altissimo), fino a questo nuovo progetto che condivido con Michela Lucetti, il cui talento cristallino di danzatrice e coreografa non può che arricchire e stimolare questo percorso. La mia bestemmia (almeno nel nostro panorama teatrale sembra ancora tale) resta però quella di portare voce e corpo alla medesima altezza espressiva alla ricerca, ripeto, non di un vago teatro fisico.

Che importanza ha la musica nel vostro allestimento?

Se non fossi stato in scena a recitare probabilmente avrei fatto io stesso una specie di dj deus ex-machina, visibile motore dello spettacolo. Ho da sempre pensato a *Disco Pigs* come a una "Disco Opera"... La partitura musicale comunque sarà ricchissima, estremamente elaborata, come un remix infinito che fa deflagrare in musica il viaggio interiore dei due Porcelli. La musica è sempre stata una passione, mi ha salvato la vita da ragazzino, per questo *Disco Pigs* per me è un testo così importante. La musica è per me qualcosa di vitale... Da ragazzino non mangiavo alla mensa della scuola per comprarmi i dischi, possiedo migliaia di vinili e cd. E dopo tanti anni è stata una gioia conoscere i miei eroi musicali grazie al fatto di aver curato in questi ultimi anni diverse regie di teatro d'opera contemporaneo, tra le quali: *Europera 5* di John Cage, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* di Michael Nyman, *¿PIA?* di Azio Corghi, *Federico II* di Marco Tutino, *The sound of a voice* di Philip Glass; spesso trovandomi a collaborare con Sentieri Selvaggi e con il mio amico fraterno Carlo Boccadoro, autore di numerose musiche originali per i miei spettacoli. Il ritmo musicale è forse lo scheletro più importante nella costruzione dei miei spettacoli, accanto a quella di uno spazio.

Nella vostra messinscena i protagonisti indossano maschere da maiali. Come avete creato i personaggi?

I protagonisti di *Disco Pigs* non si riconoscono in niente eppure si riconoscono tra di loro. Pensano che il mondo in cui vivono gli possa bastare e, quando scoprono che così non è, entrano in crisi. Loro odiano gli abitanti delle case popolari perché si riconoscono in quella povertà e vogliono essere diversi. E allora diventa straziante la contraddizione tra il non voler essere parte del mondo in cui vivi e il non poter fare altro che essere di quel mondo. È forse la tragedia delle tragedie delle periferie di tutto il mondo, da Parigi a Lagos, da Torino a Bombay. Le maschere esplicitano la loro volontà di differenziarsi rispetto agli altri, rappresentando la metamorfosi di un loro sentimento interiore. È come quando uno viene allontanato perché diverso e non fa che accentuare questi suoi caratteri di diversità. Quanti esempi abbiamo intorno a noi, anche drammatici? I costumi rimandano a quello che i personaggi sentono di essere, un re e una regina di periferia, un po' modaioli che per distanziarsi dagli altri arrivano a sfiorare il kitsch. Due arlecchini da moderna Commedia dell'Arte che si confondono con i cartoon acidi dei nostri tempi.

Teatro/Pubblico Speciale *Disco Pigs*

a cura di Guido Boursier,
Andrea Porcheddu
Direttore responsabile
Andrea Porcheddu
Progetto Grafico
Stoppini.org
Redazione

Ilaria Godino (caporedattore),
Daria Aime (impaginazione), Lorenzo Barello (video)
Patrizia Bologna (redattore), Silvia Carbotti (web)
Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino - Tel. 011 5169 404
Direttore responsabile Andrea Porcheddu
Caporedattore Ilaria Godino
Stampa Ages Arti Grafiche - Torino
Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004

Immagini di copertina:

In prima: Botto & Bruno, *Suburb' s Island*, 1999
(part. installazione) - Palazzo delle Papesse, Siena
In quarta: Botto & Bruno, *Suoni di periferia II*, 1998
stampa vutek su pvc - Courtesy Alberto Peola, Torino

Fotografi: Diego Beltramo, Tilde De Tullio,
Pino Le Pera, Tommaso Le Pera, Fabio Palazzolo,
Lynn Pool, Federico Riva, Giorgio Sottile

TeatroPubblico/*Disco Pigs* chiuso il 23/10/2006



I due protagonisti viaggiano attraverso spazi non fisici che il lettore avverte come immagini che corrono dietro le loro spalle. Come avete reso scenicamente questa sensazione?

La forma drammaturgica del testo è quella del racconto, talvolta i personaggi si raccontano in terza persona. L'idea è quella di riprendere questa sorta di conversazione diretta con il pubblico attraverso certi moduli della Commedia dell'Arte. Abbiamo scelto di recitare su un palchetto di tre metri per tre, un lavoro difficilissimo perché persino quello della Commedia era più grande... e su questo quadrato ci muoviamo continuamente in due o più persone. La piattaforma è sorretta da quattro palloni gonfiabili, un rimando ai giochi dell'infanzia, un elemento che, come il coniglietto che compare sulla scena, spezza la drammaticità e l'astrattezza del palchetto, offrendo anche una dicotomia tra un "sotto" e un "sopra", una specie di gorgo, di abisso, ma a volte di zattera, di astronave...

Il teatro di Dioniso compie quindici anni, un traguardo ammirevole. Quale il bilancio di questa esperienza?

La compagnia è nata ufficialmente nel 1990. Ma occorre una breve premessa. Prima del 1990 avevo realizzato una serie di lavori "incoscienti" culminati con l'interpretazione di *Ella* (1989) di Herbert Achternbusch che concludeva una trilogia piuttosto azzardata sulla drammaturgia tedesca contemporanea cui il Goethe Institut contribuì altrettanto inaspettatamente con alcuni milioni di vecchie lire, e che fu messa in scena con la complicità del Granserraglio di Richi Ferrero (gli altri due spettacoli erano *Quartett* di Heiner Müller e *Le lacrime amare di Petra Von Kant* di Rainer Werner Fassbinder). Con *Ella* ho capito che avevo toccato finalmente quello che stavo cercando passando per mille mestieri e dopo aver tentato di scrivere e soprattutto di dipingere. Nel corpo dell'attore poteva esserci tutto, la mia adorata musica (Leo trovava molto Jazz la mia *Ella*, il più bel complimento della mia vita), l'arte: il mio corpo poteva diventare esso stesso una scultura organica... potevo scrivere con il mio corpo sulla scena. Lì per la prima volta ho avuto la percezione del flusso fatto di sangue, cellule, cromosomi, memoria, fantasmi di cui è composta la partitura di un attore teatrale, e da quel momento, pur con qualche sbandata, registico-velleitaria, il corpo dell'attore è stato il centro del mio teatro. Un corpo sacro. I maestri, fortunatamente, sono arrivati dopo, quando la coscienza di qualcosa era già scattata. Voglio ricordare da una parte Zygmunt Molik e Giovanni Moretti, e soprattutto Luca Ronconi che mi ha permesso, facendomi fare l'attore in piccoli ruoli, per alcuni anni, di stare come dentro la bottega di un maestro rinascimentale: quanto tempo trascorso dal mattino fino a tarda sera a spiare tutto il possibile, non solo le prove ma anche la costruzione delle scene e delle luci! Il lavoro sullo spazio resta per me il vero segreto del maestro, o almeno è quello che oggi, nel ricordo, mi affascina di più, più dell'acutissimo lavoro analitico sul testo. Parallelamente intanto

svilupavo il mio libero percorso di cercatore irregolare, affrontando numerosi testi contemporanei spesso presentati per la prima volta al pubblico italiano anche grazie alla passione e al coraggio di alcuni attori e collaboratori spericolati, spesso ripagati da premi della critica teatrale (e voglio citare qui tra gli altri Antonino Iuorio, potente *Benno il ciccione* nella omonima pièce di Innaurato, Alvia Reale in numerosi lavori tra cui spicca *Susn* di Achternbusch). In questi lavori ho sempre cercato di infondere anche una forte componente visiva e musicale, influenze che si sono accentuate, per me felicemente, in questi ultimi anni portandomi a collaborare con grandi musicisti e con alcune figure rappresentative dell'arte contemporanea. In ogni spettacolo che ho fatto c'è sempre una fortissima ispirazione che arriva dall'arte visiva, dai maestri antichi a Francis Bacon, forse perché sopra ogni altra cosa avrei voluto fare il pittore.

Questa prima fase ancora un po' selvaggia si chiude con un *Sogno* shakespeariano, per me carissimo, realizzato con attori di sette differenti nazionalità e che segnò l'incontro con un eccezionale Puck: Michela Cescon. Da allora e per circa otto anni Michela è stata al mio fianco progettando e creando accanto a me personaggi indimenticabili. Con una straordinaria attrice come lei è stato un onore creare spettacoli intorno al suo talento, e per me oltre alla premiatissima figlia di *Bedbound* e naturalmente all'eclatante resa della *Giulietta* felliniana, resta indimenticabile l'interpretazione della donna di *Orgia* di Pasolini. In questi anni (1996/2004) ho anche fatto un viaggio importantissimo dentro le radici della nostra cultura, necessario soprattutto per me, da sempre attratto dalla drammaturgia straniera. Ho potuto così incontrare i grandi italiani del Novecento: Pasolini, Fellini, Testori, ma anche Alfieri, compiendo finalmente un lungo viaggio dentro la mia lingua (passando anche per alcuni autori italiani contemporanei).

Di Testori ho affrontato testi che non sono nati per la scena ma prose d'arte. E in particolar modo posso affermare, senza retorica, che il lavoro realizzato nella chiesa di S. Bernardino dove c'è un tramezzo capolavoro affrescato da Martino Spanzotti su cui Testori, su commissione di Camillo Olivetti, scrisse un capolavoro di critica d'arte, mi ha cambiato la vita. Lì anche, grazie ad un meraviglioso coro popolare (il coro bajolese), ho avuto una vera lezione di stile oltre che di vita, un segno che non mi abbandonerà più e un desiderio fortissimo di fare incontrare cultura alta e cultura popolare. Non posso fare a meno di ricordare l'ultimo lavoro che appartiene a questa linea di ricerca che cerca di abitare poeticamente i luoghi d'arte sacri: l'*Apocalisse* di Giovanni alla Sacra di San Michele. Lo faccio anche per ricordare la cara memoria di un amico tragicamente scomparso che ne era il protagonista: Gianpiero Bianchi.

Parallelamente al lavoro sulla drammaturgia contemporanea ho poi tentato una serie di riscritture di classici, se mi guardo indietro ci sono due testi tra tutti che mi ossessionano: *Hamlet* e *Baccanti*, più volte ripensati nel corso di questi anni. In sintesi quando lavoro sui contemporanei cerco di farmi sprofondare nel mito e quando affronto i cosiddetti classici cerco di innervarli con le domande e le inquietudini dell'oggi.

Ora sta per iniziare una nuova strada per la mia ricerca. Ogni nuova tappa nasce da un incontro e questa volta si tratta di una grande danzatrice e coreografa, per me di livello internazionale: Michela Lucenti. Con lei stia-

mo progettando diversi lavori ma intanto dividiamo la scena di *Disco Pigs* infettandoci a vicenda, come dice lei. I risultati ci diranno la bontà di questo lavoro che ho pensato molto ma molto fisico.

La maggiore difficoltà che ho incontrato nel mio percorso è stata legata alle particolari scelte drammaturgiche intraprese dalla mia compagnia: da una parte i teatri stabili erano diffidenti nei confronti di autori mai messi in scena, e forse lo sono ancora, e qui non posso non lodare il coraggio o l'incoscienza dello Stabile di Torino che coproduce *Disco Pigs*, dall'altra parte i teatri di ricerca che consideravano, e molti lo considerano ancora, il testo e la parola come qualcosa di orribile, di vecchio, di superato.... Io invece, pur contaminando di suoni e spesso potenti segni fisici e visivi i miei spettacoli, non sono mai stato disposto a fare a meno del testo: non è per me un valore in assoluto, ma è uno dei materiali cardine su cui lavorare, perché privarsene? E soprattutto il testo contemporaneo spesso contiene uno sguardo di futuro, rileggetevi oggi l'inglese Sarah Kane dopo gli attentati alla metropolitana londinese. I miei numi tutelari sono Tadeusz Kantor e Peter Brook, il che significa da una parte una grande poesia visionaria di oggetti e memoria e dall'altra la sacralità del testo innestata su dei corpi "poetici" e vibranti.

Vi siete spesso confrontati con autori contemporanei mettendo in scena testi difficili. Il nucleo drammaturgico comune delle scritture indagate pare l'emarginazione dell'individuo nella società...

Sembrerebbe che io sia interessato solo all'eccesso. Sì, mi interessano le creature "eccessive", spesso dall'identità sessuale indefinita o pericolosa. Provo a dare a queste creature una voce... spesso sono creature ai margini della società a cui è impossibile o vietato o scandaloso esprimersi. Una delle necessità dell'esistenza del teatro è questo compito, anche sociale, di dare voce poetica a queste creature... Non basta solo rappresentarle, bisogna incarnarle con uno stile alto, poetico seppur estremo e spesso violento. Questo tipo di direzione ottenne un grandissimo successo con *Ella* e *Benno il ciccione*. Poi ho smesso di percorrere questa strada perché rischivo di rimanere intrappolato in questa sorta di teatro patologico... Solo dopo un periodo di stacco ho recuperato quel tipo di drammaturgia contemporanea estrema. Comunque non mi piacciono gli spettacoli "educati", amo le opere in cui tutti i linguaggi sono portati all'estremo, in cui quando si parla di amore è sempre un amore estremo. È un modo per puntare l'obiettivo, per togliere sovrastrutture, perché permette di non rimanere legati alla propria storiella personale ma di congiungersi a una storia più grande, più estrema, che è importante come quella di ciascun individuo ma non è filtrata dagli stereotipi della vita quotidiana... Forse è un'idea contemporanea di mito, chissà, forse è una memoria biologica di quello che doveva essere la tragedia antica, e io un po' l'ho toccata questa cosa impalpabile lavorando a più riprese sulle *Baccanti*, questo sorriso beffardo unito alla straziante verità della passione umana. L'emozione della passione umana ecco una cosa che non deve mancare in un mio spettacolo.

Le Baccanti (1990)



Baccanti (2002)



Baccanti (2002)



Il ritmo di un corpo frammentato

intervista a Michela Lucenti

di Lorenzo Barello

Qual è la sua formazione?

Ho cominciato a studiare danza classica e contemporanea all'età di cinque anni. Ho avuto la fortuna di frequentare a La Spezia la scuola in cui insegnava Loredana Rovagna, che fin da subito selezionava le allieve più dotate e volenterose per fare con loro un lavoro quasi da "scuola sovietica". Durante l'estate erano previsti dei seminari di approfondimento con artisti importanti: io partecipai a quello con Beatrice Libonati e Jan Minarik, due danzatori della compagnia di Pina Bausch che, dopo aver visto il mio lavoro, mi chiesero di seguirli a Wuppertal. Partii subito. Lavorare con la compagnia mi stravolse dentro e fuori ed al termine di quell'esperienza pensai per la prima volta di fare la coreografa. Con la mia faccia tosta chiesi consiglio a Pina Bausch, e lei mi suggerì di frequentare una scuola di teatro: facendo la ballerina, ero diventata un'atleta, ma non ero ancora un'attrice. Seguì il suo consiglio, tornai in Italia per il provino ed entrai alla scuola dello Stabile di Genova.

Una scuola tradizionale dopo l'esperienza con Pina Bausch, una scelta controcorrente...

Ho avuto non pochi problemi: il metodo seguito era duro, forte, ma molto tradizionale, e dovevo per necessità mettere da parte tutto quello che avevo imparato sul corpo per lasciare spazio alla parola. Ho resistito ma, fortemente insoddisfatta, ho cominciato a scrivere delle lettere a Grotowski a Pontedera, e sono riuscita, anche grazie a Mario Biagini, ad incontrare il lavoro del Workcenter per un progetto speciale durante la sessione estiva. È stata un'esperienza importantissima, che mi ha segnata moltissimo, fornendomi una nuova visione del teatro: per questo sono andata via da Genova sei mesi prima del diploma, non avevo più motivazioni. In seguito ho poi vinto due borse di studio europee che mi hanno permesso di lavorare con Moni Ovadia per un lungo progetto. Nel 1995, insieme ad Alessandro Berti (attore cantante conosciuto alla scuola dello Stabile), ho fondato la compagnia L'Impasto. Il progetto, fin da subito, ha suscitato l'interesse di molte persone che ci hanno sostenuto e prodotto: siamo stati a Milano, Ferrara, Pontedera, Gibellina, Torino, Bari, Ravenna... E poi siamo approdati a Udine dove il CSS ci ha accolti e dove abbiamo prodotto i nostri ultimi spettacoli. Eravamo nomadi, e non a caso il nome della compagnia si trasformò in "L'impasto comunità teatrale nomade". Alessandro si occupava principalmente del lavoro drammaturgico e registico ed io di quello coreografico, mentre insieme scrivevamo i canti. Sono stati anni di viaggi, grandi fatiche, entusiasmi e risultati. La nostra collaborazione si è rinnovata per molto tempo, fino a quando abbiamo deciso di lavorare un po' a distanza e io, con buona parte degli ex attori dell'Impasto, ho fondato Balletto Civile, che volutamente si chiama "balletto" nonostante tutti i componenti siano attori...



Cosa l'ha spinto a collaborare con Valter Malosti?

Balletto Civile in questi due anni di vita ha ricevuto numerose proposte di collaborazione da parte di svariati artisti, ma ho accettato poche volte perché ero convinta che prima di aprirsi all'esterno fosse necessario trovare una nostra identità. Quando mi sono sentita pronta, ho accettato la proposta di Valter, che da alcuni anni era interessato al nostro percorso. Il suo lavoro sulla parola, dal mio punto di vista, è estremamente interessante, perché pur essendo molto attento al testo, lascia liberi degli interstizi nei quali io posso lavorare sul fisico.

Che tipo di lavoro coreografico ha svolto per la messinscena di *Disco Pigs*?

Tutto il lavoro si è concentrato sul ritmo, sia dal punto di vista verbale che fisico. La scomposizione, la frammentazione, la disarticolazione di Walsh che Valter sta analizzando a livello testuale, io la sto compiendo sul corpo, sul movimento.

I veri momenti coreografici sono pochi a causa delle ridotte dimensioni dello spazio, per questo il lavoro sul gesto è minimale, direi "kantoriano", e il grande spazio di azione diventa lo spazio del corpo. Valter ed io abbiamo lavorato molto duramente con il mio gruppo di attori: in scena il pubblico vedrà me e lui, ma in realtà ci sono altre tre coppie di persone che conoscono perfettamente la parte ed hanno lavorato a stretto contatto con noi.

Perché è così importante lavorare con tanti attori, oltre a quelli che poi effettivamente saranno in scena?

Un metodo di lavoro che ho imparato da Pina Bausch: in Italia si lavora, sia in teatro che nella danza, con protagonisti fissi ed intoccabili. Credo invece che sia molto importante dare la possibilità a più attori di poter sperimentare uno stesso ruolo, per poi scegliere, alla fine, quale di loro è il più adatto. Spesso accade che la parte che è stata assegnata a un uomo adulto sia interpretata da un ragazzino con una naïvità sorprendente, che può essere utile per lo spettacolo. È così che si crea uno scambio di energie che non può fare altro che arricchire l'intero progetto. In Italia manca l'idea del processo di costruzione di uno spettacolo come momento collettivo, creativo e formativo. Per *Disco Pigs* noi abbiamo voluto seguire questa linea.

Quali sono le suggestioni che ha seguito per creare i protagonisti di *Disco Pigs*?

La prima fonte di ispirazione sono stati proprio i ragazzi e forse questa è stata anche una delle ragioni per cui volevamo intorno molti giovani. Per me Porcello e Porcella erano due adolescenti molto umani ma allo stesso tempo un po' "morti". Il movimento dei personaggi, da una parte, è ricco di dinamismi e di freschezza, ma dall'altra, vi è una sorta di "citazione" di queste dinamiche fino a farle diventare mortifere. Spesso è come se si incantassero e restassero imbalsamati...

Tristi Amori (1995)



Cuori. Un poster dei Cosmos (1996)



Anna Cappelli (1994)



Walsh: la droga delle parole

di Rodolfo Di Giammarco

Un teatro di urgenze fisiche, di situazioni claustrofobiche, di imperfezioni della lingua. Una vita (anche) di attacchi di panico, di problemi col suono della propria voce, di regressioni, di depressioni. Non è uno normale, Enda Walsh, autore irlandese nato a Dublino, classe 1967. Walsh plasma un tipo di orrore che attecchisce a teatro senza bisogno del sangue, della violenza estrema, degli abusi corporei. È un orrore, è un vuoto stomachevole, è un'urticante sgradevolezza, la sua, che si manifesta come un virus o un qualche sintomo patologico, come un qualcosa che ha a che fare con una devianza genetica. Intendiamoci, nulla in comune con l'afasia teatrale o con la cripticità di canoni comunicativi di un Martin Crimp. No, perché quelli di Walsh sono casi clinici in gestazione, in tangibile sviluppo ovunque, tra noi, tra la gente. Giustamente Luca Ronconi, quando l'autore irlandese fu ospite del Piccolo Teatro di Milano nel 2000, lo definì portavoce e parte integrante di un linguaggio sociale, attentissimo a moduli parlati, alla fisionomia e alla fenomenologia di strati della realtà. Lui appartiene alla tradizione alienata irlandese degli storyteller, alla genia autoreferenziale di chi fa uso pubblico di inciampi, riverberi, manie e imbarazzi del mestiere di vivere, ma a differenza, che so, di Conor McPherson o Martin McDonagh o Frank McGuinness o Marina Carr o Tom Murphy (lasciamo stare la Mary Jones di *Stones in his Pockets*), non procede per insostenibili malinconie, per misteri famigliari e imperscrutabili, bensì per forme croniche di idiosincrasia, per guasti di pronuncia, per fratture comportamentali (forse solo in parte imparentabili con le brusche e dualistiche incompatibilità del Mark O'Rowe di *Howie the Rookie*), e ogni tanto svela la radice intimamente legata a lui, il senso minutamente autobiografico e la fisionomia epidermicamente, psichicamente speculare della non-normalità dei suoi personaggi. Ha ammesso d'aver un padre che commerciava recitando, del tutto analogo a quella figura paterna che straborda in *Bedbound* (di cui ricordo con emozione il varo che si concordò nella rassegna "Trend" del 2001 dell'edizione italiana con i fenomenali e perturbanti Michela Cescon e Andrea Giordana diretti da Malosti), e ha confidato che l'identità di quella figlia paralizzata che dialoga da vicino ma a distanza col genitore non è altro che la sua identità, di lui che ha sempre avuto il terrore d'aver una voce inarticolata («Cosa sono io se non sono le parole? Sono uno spazio vuoto»). Un gioco duro, insomma, che ritrae a teatro un rapporto scompensato. Ma d'altronde anche *Disco Pigs*, incontro-scontro veloce e ruvido fra due diciassetenni che hanno sempre fatto coppia e ora col loro gergo bevuto e concitato sono a un bivio, sembra proprio dover evocare una relazione che una volta Walsh ebbe con una ragazza. Analisi immediate ma più oggettive della reattività e delle morbosità gli permisero un anno dopo, nel 1997, di trattare in *Sucking Dublin*

gli effetti di uno stupro mescolando conversazioni a due, soliloqui e interventi corali.

Come ha fatto Mark Ravenhill di recente, quest'estate del 2005 al Fringe Festival di Edimburgo, al Traverse Theatre, esibendosi da attore in un suo testo inedito (*Product*, un gioiello di logorrea cine-consumistica di un agente-produttore che cerca di far presa su un'attrice per affidarle il ruolo di una donna che dopo aver perso il partner nella tragedia delle Twin Towers s'innamora di un arabo kamikaze), anche Enda Walsh ha sostenuto da sé un suo buon monologo, e s'è trattato già dal 1999 di *Misterman* dove sull'esempio della moderna fiction gotica di Flannery O'Connor e Patrick McCabe un uomo, c'è bisogno di dirlo?, instabile e disturbato fa professione di evangelismo in una comunità, rivelando inevitabilmente lati oscuri e una culminante delusione che si fa vocazione letale.

Anche quando scrive di quindicenni, e lo ha fatto coi sei personaggi protagonisti di *Chatroom*, il testo del 2004 (anno cui risalgono pure *The New Electric Ballroom* debuttante a Monaco, e *Fraternity* collaudato a Zurigo) che è finito nella prestigiosa raccolta "Shell Connections 2005" a cura del National Theatre, esce fuori il tema tentacolare di una precoce depressione, che fa balenare a uno di questi adolescenti, Jim, l'idea del suicidio nel contesto di comunicazioni via Internet. Non si salvano comunque neanche gli anziani, considerato che ne *Le piccole cose* del 2005 un uomo e una donna maturi dialogano tra sistemi di allarme ed evocano uno strano, tremendo regime di asporto della lingua per rendere silenziose e verosimilmente eliminare le generazioni nuove, tracciando un quadro di genocidio. E tanto meno vengono risparmiati i lati più oscuri di coloro che danno vita sempre quest'anno, all'Old Vic, per iniziativa di Kevin Spacey del giugno scorso ("The 24 Hour Plays"), al play n. 6 intitolato da Walsh *Conservatory*, accanto agli altri pezzi di Steven Waters, Roy Williams, Samuel Adamson, David Nicholls, Rebecca Lenkiewicz.

Diciamo di *Disco Pigs*. Ha rappresentato una svolta energica, barbara, ritmata e disperata (non cruenta, non devastante, non epica, non tragica) del nuovo teatro britannico ed europeo, e tra i tanti segnali lo sta a testimoniare la regia-guida di Thomas Ostermeier alla Schaubühne di Berlino. È una partitura di birra, di onde sonore, di vestiti da branco, di miti, di echi di sobborgo, di pioggia, di speranza, di impotenza.

Diciamo di Enda Walsh. Sa maneggiare il vomito delle parole, le lacune delle parole, la droga delle parole, l'aggressività delle parole, e anche la scabrosità, l'acredine, la severità di marca tedesca (per via di sue incursioni e di committenze della Germania) applicate alla struttura britannica già problematica di un lessico che declina le figure, i suoni, i misteri del disagio; con un lirismo che è proprio dei soggetti inconsciamente, sottilmente, teneramente ammalati dei mali di cui parlano.

LA VOCE DELLA STAMPA

Ora è Valter Malosti a proporre da noi un'edizione che intelligentemente non compete in violenza o in contesto sociale alla deriva, adottando invece i canoni tecnici della più forsennata Commedia dell'Arte, dotando se stesso e la danzatrice-coreografa Michela Lucenti di una partitura che sembra quella di un'animazione giapponese in clima di musica disco/techno, con risultati di straniamento disperata più che sconnia, di tensione rituale più che solo fisica.

RODOLFO DI GIAMMARCO,
LA REPUBBLICA, 12 DICEMBRE 2005

Bellissime luci, colori squillanti, ritmo incalzante. Malosti e la bravissima danzatrice Michela Lucenti affrontano la loro discesa agli inferi con l'idea di compiere un percorso obbligato scandito da una teatralità pulsante, mutevole, martellante.

OSVALDO GUERRIERI,
LA STAMPA, 15 DICEMBRE 2005

Malosti, invece, evidenzia il clima onirico, surreale, impone ai personaggi grottesche maschere suine e li fa agire su una pedana a metà tra la pista da discoteca e il palco della Commedia dell'Arte. Anche la recitazione ha un che di lividamente clownesco, mentre la presenza – accanto allo stesso regista – della coreografa Michela Lucenti consente inediti intrecci tra parola e danza.

RENATO PALAZZI,
WWW.DELTEATRO.IT, 19 DICEMBRE 2005

Malosti sceglie la chiave di forte fiaba onirico-tra-sgressiva [...] Così fra luci livide, fra i deliri provocati dall'alcool ma anche dalle anfetamine, una generazione sfrena al suono della disco e della techno music che ci assale da ogni parte. *Disco Pigs*, dunque, s'impone nell'intelligente regia di Malosti, anche per la scelta di mescolare i codici teatrali [...] Un bestiario adolescenziale forte, senza sconti, che si ricorda.

MARIA GRAZIA GREGORI,
L'UNITÀ, 2 GENNAIO 2006

Nello spettacolo di Malosti vi è una tumultuosa colonna sonora, che va da Stockhausen a Ligeti, da Brian Eno a Robert Fripp, da David Bowie a Ringo Starr: una musica arrebbante, che conferisce allo spettacolo la sua vera misura stilistica. [...] La lingua, dello stesso Malosti, appare in tutto il suo sfarzo gergale, idioletico. È una lingua avveniristica, alla Anthony Burgess, il Burgess di *Arancia Meccanica*. [...] Ma ciò che davvero risulta è la sostanza fiabesca, di nera fiaba futura, di cui è fatta la vita di chi ha diciassette anni oggi.

FRANCO CORDELLI,
CORRIERE DELLA SERA, 17 LUGLIO 2006

La tournée dello spettacolo

Cavallerizza/Maneggio Reale, Torino:

3 - 10 novembre

Teatro Vittorio Alfieri, Asti: 12 novembre

Teatro India, Roma: 22 novembre - 3 dicembre

Teatro Kismet, Bari: 7 - 8 dicembre

Teatro Sociale, Brescia: 18 - 19 dicembre

Teatro Comunale, Casale Monferrato: 11 gennaio

Teatro Toselli, Cuneo: 13 gennaio

Teatro Sociale, Alba: 15 gennaio

Teatro Due, Parma: 20 - 21 gennaio

Nietzsche (2000)



Ophelia (1998)



Sogno... (1996)



Inverno (2003)



Teatro di Dioniso, la scelta della complessità

di Maria Grazia Gregori

Un teatro complesso ma allo stesso tempo semplice. Un teatro severo ma che sa affascinare. Un teatro che sceglie di lavorare sul crinale sottile e impervio che separa la tradizione dalla ricerca ma che è in grado, anzi possiede, la forza e la progettualità di dialogare con entrambe. Un teatro che parla alla sensibilità, all'emozione, ai nervi dello spettatore senza mai rinnegare la forza del pensiero. Un teatro costruito sull'attore, sulla presenza dell'attore, sulla sua capacità di inserirsi nel flusso inarrestabile del racconto, ma che si snoda secondo un rigoroso e vigoroso disegno registico. Un teatro dello sguardo, nutrito dall'immagine ma che non può, né vuole, fare a meno della parola, ricercata e amata come raramente ci succede di incontrare nel teatro di oggi. Se si volesse a tutti i costi dare una definizione, rinchiudere in una formula il teatro di Valter Malosti, lo si potrebbe definire "teatro del paradosso" dove i contrari si attraggono dialetticamente, senza elidersi e dialogano fra di loro senza mai annullarsi. Certo sullo sfondo del lavoro di questo quarantaquattrenne teatrante, che non dimentica di essere nato attore come molti fra i maggiori registi non solo italiani, c'è la ricerca di una complessità allo stesso tempo viscerale e consapevole guidata dal desiderio di ritrovare nella vita della scena non tanto la complessità della quotidianità quanto quella della sua riproduzione teatrale. Non è un caso, dunque, che il gruppo da lui fondato si chiami Teatro di Dioniso, in omaggio al nume tutelare del teatro, ma anche e soprattutto a quell'onda limacciosa, nietzschiana, a quel flusso "interiore, vivente, urgente" (così lo definisce lui stesso) che sta al fondo di ogni atto creativo. Per arrivare a questa consapevolezza, però, Valter Malosti ha dovuto farsi le ossa in spettacoli diretti da altri registi come Giorgio Barberio Corsetti, Federico Tiezzi, e, soprattutto, accanto a un esigente ma generoso maestro come Luca Ronconi. Probabilmente è da queste frequentazioni diverse che ha maturato dentro di sé, facendola sua e approfondendola secondo la propria coerenza stilistica, l'idea artaudiana di un attore atleta del cuore, quasi un funambulo che si muove pericolosamente nel vuoto, il solo in grado di agire in una scena del disincanto come quella che predilige. Da qui discendono anche le sue scelte drammaturgiche spesso estreme dove Heiner Müller può stare accanto a Fassbinder, Innaurato a Giacosa, Shakespeare a Pasolini, Achternbusch a Enda Walsh ma anche a Euripide, Alfieri, Testori, Jon Fosse e Federico Fellini. L'estremismo delle scelte dei testi, però, non sta tanto nella nevrosi più o meno evidente che innerva i personaggi quanto piuttosto nei temi trattati, nello sguardo che questi autori gettano sulla società dove la violenza del disagio giovanile può andare di pari passo con la violenza della vita di coppia, della famiglia. Tutti temi veri, tutti temi centrali su cui si eleva all'ennesima potenza il tema dei temi del teatro di Malosti e forse del teatro in sé: la ricerca dell'identità non solo personale ma anche sessuale e psicologica, il gusto per un travestimento reale ma anche for-



Foto di Tommaso Le Pera

temente concettuale che si rispecchia nella lingua attraverso la quale gli autori da lui scelti parlano agli spettatori. Da questo punto di vista la rabbia distruttiva di Porcello e Porcella, questi i soprannomi che si sono dati i due adolescenti diciassetenni protagonisti di *Disco Pigs* dell'irlandese Enda Walsh – che hanno imparato a capirsi prima attraverso i grugniti e poi grazie a un linguaggio tutto loro fatto di slang e di espressioni infantili che li fa vivere in uno spazio allo stesso tempo esclusivo e claustrofobico fino al disincantato risveglio –, va di pari passo con il figlio/madre di *Ella* di Achternbusch, con il travestimento, l'efferrata trasgressione dell'uomo e della donna, entrambi suicidi, in *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, con lo sguardo del pittore Spanzotti di Testori, ma anche con la sensualità quasi innocente delle *Baccanti* in mutandine e maglietta bianca del suo Euripide. Spettacoli che vanno ben oltre il realismo, perlomeno quello inteso come semplice rappresentazione del mondo così come appare per trasformarsi in uno sguardo su ciò che ci circonda da una prospettiva che richiede un cambiamento e che nasce da un dolore, da una ferita diventata motivo di scrittura anche scenica per vendicarsi della cecità e della stupidità degli altri. Al di là, dunque, del realismo per tentare di mostrare il mondo così com'è e non come sembra, di raffigurare la realtà e di darle forma. Un atteggiamento che vuole provocare il nostro stupore di fronte a ciò che ci è riconoscibile, indicare dei processi, un'azione con i suoi effetti, le sue conseguenze. Riservandosi spesso il ruolo di coprotagonista oppure nelle vesti di un diabolico domatore Malosti costruisce un teatro che, soprattutto nel corso del suo

lungo lavoro con Michela Cescon, attrice dal talento sorprendente formatasi alla scuola di Ronconi, ruota attorno a quello che nella sua scena primordiale è l'alter ego della sua personalità: la donna, compagna o nemica, lontana immagine riflessa o presenza onnivora e spesso castrante. È la donna, sempre la donna, la sua ossessione segreta e non lo dico per banalizzare. È l'immagine femminile che si insinua dentro una nascosta ferita, come un oscuro rimpianto o un'identità da riconquistare. Tutto questo può essere raccontato, anche se non esclusivamente, da una storia contemporanea magari minima per mostrarne il dramma, il conflitto e dunque il caso estremo. Che può essere il caso di *Giulietta* ma anche quello del padre e della figlia in *Bedbound* o dell'Uomo e della Donna in *Inverno* di Fosse avendo ben presente che il teatro non è uguale alla vita ma molto di più: è la vita "esagerata", è la vita più intensa, dove le psicologie dei personaggi contano poco e invece conta di più quello che fanno, le loro azioni (come in un vero e proprio teatro anatomico), quello che vi si può vedere o leggere: a partire dal corpo, dalla physis e non dalla psiche. Un campo di battaglia dove il sociale, quando esiste, nasce da diverse esigenze del corpo, dove gli incontri possono essere uno scontro di carne o di fisicità che giocano con la propria vita. Ma avendo ben presente che il problema più importante legato al corpo è il desiderio di congiungersi con altri corpi attraverso la conquista o la sottomissione: un teatro della complessità, insomma, provocatorio e spesso spiazzante, qui e ora.

La trasfigurazione di Benno il ciccone (1991)



Bedbound (2001)



Drive (1999)



Polinice e Antigone (1999)



Malosti ovvero la scoperta del testo

di Luca Doninelli

Ne *L'Ordre du Discours* Michel Foucault ricorda come ciò che chiamiamo "testo" obbedisca, nel suo farsi struttura (e quindi senso) a un certo numero di circostanze che ne attestano l'infinita permeabilità. Il luogo fisico, ad esempio, nel quale il discorso si realizza come *cosa*, oggetto, realtà a sua volta fisica, è uno dei fattori determinanti il senso. Questo è ciò che ogni uomo di teatro dovrebbe sapere.

Quello che pochi, anche fra i teatranti, sanno è che la determinazione del senso non è tuttavia l'esito di un controllo assoluto operato sulle circostanze della messinscena, che cioè non sono le trovate registiche – né tantomeno l'idea preconfezionata che il regista se ne è fatto – a costruire il senso bensì un'intelligente, pazientissima interazione – mai abbastanza discussa, mai conclusa – tra un'idea e le infinite circostanze che conducono all'attuazione di qualcosa (il senso, ossia lo spettacolo) che non è l'idea ma la dialettica dell'idea con l'altro da sé.

Se al tempo di Strehler un regista era qualcosa di simile a un Direttore d'orchestra, oggi il rapporto di un regista con un testo appare più simile a quello di un'orchestra jazz col suo leader (penso a Miles Davis, che portò una rivoluzione nel concetto stesso del "far musica"). Valter Malosti è uno tra gli esempi più limpidi di questo modo di procedere. La prima cosa che mi colpisce nel suo lavoro è il suo modo di determinare la natura della testualità, dell'elemento testuale all'interno dell'azione teatrale. Per Malosti, il testo non è mai un presupposto, il suo darsi non è mai scontato. Osservando il suo cammino in questi anni (da *Bedbound* di Enda Walsh, il primo spettacolo di Malosti cui ho assistito, all'ultimo, *Apocalisse* di San Giovanni) impariamo da Malosti quello che lui intende per "testo": non un'entità definita fin da principio, ma la forma di un'apertura. Nella nostra esperienza di lettori vale, in fondo, lo stesso principio. Non tutti i libri si lasciano leggere. Non tutti i libri ci rivelano la loro natura di "libro". Inoltre: lo stesso libro può rivelarsi in un certo momento, non più in un altro. Malosti, da vero lettore consumato, conosce le intermittenze del proprio cuore e impara a presentire quelle dell'altro (del libro, del testo teatrale), e a differenza del lettore desultorio, o istintivo, o superficiale, le volge a proprio vantaggio. Apprende cioè il ritmo delle sue intermittenze, impara a obbedire ad esse, a costruire su di esse, scandendo i pieni insieme con i vuoti, le cose comprese con quelle che attendono ancora di essere comprese (e la forma di quell'attesa è spesso il valore decisivo di una lettura, e di conseguenza di una regia teatrale). Nulla è, infatti, "regia" che non sia stato, prima, "lettura". L'osservazione è tutt'altro che scontata. Esiste un rituale, per così dire, una danza amorosa, un gioco di sguardi e d'incontri (*ci sono occhi che si cercano/ ci sono mani che si guardano*, come scrive Paolo Conte), che permette al testo di aprirsi di nuovo, di corrispondere al nostro desiderio. Noi desideriamo leggere un certo testo, ma non perciò il testo può essere disposto a farsi leggere da noi: è necessario operare una seduzione, determinare un ritmo, un modo di scandire il passo. La regia si realizza così. Il buon regista è colui che, per



Foto di Tommaso Le Pera

un atto amoroso oppure per un azzardo – fino al limite della violenza, della forzatura, che spesso è una virtù – aiuta un testo ad essere testo, ossia a permanere per un tempo prolungato nella sua apertura. Diciamo pure, e nel caso di Malosti è doppiamente vero, che il testo si rende leggibile nell'atto che gli sottrae la sua verginità. Nei suoi spettacoli più belli, da *Bedbound* a *Vado a veder come diventa notte nei boschi* (da un saggio di Giovanni Testori) a *Maddalene* a *Orgia* a *Giulietta*, Valter Malosti ci fa fare un cammino serio, non affettato, non feticista ma nemmeno "scanzonato" (che è, spesso, il peggiore dei formalismi) nelle intermittenze dell'io e in quelle del testo, negli incastri dei pieni e dei vuoti, dei "già" e dei "non ancora". ma, soprattutto, ci fa compiere un cammino nell'amosità, nella tensione erotico-elettrica di un testo, nelle differenze di potenziale che determinano i pieni e i vuoti, i "già" e i "non ancora" ma, soprattutto, accendono il desiderio. Erotismo, dunque, ma della parola e sulla parola. Mai lo stesso, mai la stessa accensione, perché non esistono due testi che si lascino sedurre e spalancare allo stesso modo. Eppure è proprio la diversità a illuminare le connessioni. Malosti ci insegna quel legame sotterraneo che unisce Enda Walsh a Giovanni Testori, che rende fratelli (ed è verissimo) Euripide e Pasolini, ci strazia con la sontuosità testoriana e, insieme, con l'imprevedibile pudore, fino alla modestia, di Fellini. Ci ricorda che, se su un palcoscenico un attore ondeggia, è perché le parole ondeggiavano, e se in Euripide qualcuno uccide qualcun altro è perché Euripide stesso uccide, estendendo nei secoli la verità sacra dell'assassinio, il suo linguaggio religioso.

Il teatro è un atto necessario in quanto atto osceno. La scena vuole l'*ob-scenus*, è il limite, il margine contro il quale si getta come fanno i moscerini con la luce. L'oscurità è la violenza operata sul visibile affinché riveli l'invisibile, la sua crudeltà è al servizio della gloria. Quando non è così, non c'è *Amleto*, non c'è *Divina Commedia* che possano perorare alcun diritto ad essere definiti "testi".

Cavallerizza, Maneggio Reale
3 - 10 novembre

DISCO PIGS

di Enda Walsh

uno spettacolo di **Valter Malosti**
coreografie di **Michela Lucenti**
in scena **Michela Lucenti** e **Valter Malosti**
con **Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra**
scene **Paolo Baroni**, luci **Francesco Dell'Elba**
costumi **Patrizia Tirino**, maschere **Stefano Perocco di Meduna**, suono **G.U.P.**

traduzione, adattamento, scelte musicali **Valter Malosti**
musiche Allun, Aphex Twin, Craig Armstrong,
Asian Dub Foundation, Mario Bataini, Mark Bingham,
David Bowie, Bjork, Leigh Carline, Frank Churchill, Cory,
John D'Andrea, Depeche Mode, Brian Eno, Fatboy Slim,
Robert Fripp, Philip Glass, Michael Gordon,
Hanna-Barbera, Peter Heidrich, Hell, Joe Henry,
Kremerata Baltica, Jim Leros Jamieson, Leftfield,
György Ligeti, Matmos, Jesse McCartney,
Natalie Merchant, Jeff Mills, Me'shell Ndegéocello,
Nearly God, Larry Morey, Nine Inch Nails,
Nocturnal Emission, Prodigy, Redi-Bruno, Trent Reznor,
Carl Stalling, Ringo Starr, Michael Stipe,
Karlheinz Stockhausen, The Roches, Veljo Tormis,
Tricky, Ned Washington, Hector Zazou
tecnico di palco **Matteo Lainati**, collaborazione alla creazione **Balletto Civile** (Emanuele Braga, Maurizio Camilli, Alice Conti, Yuri Ferrero, Emanuela Serra), immagine locandina **Botto & Bruno**, foto di scena **Tommaso Le Pera**, organizzazione e produzione esecutiva **Teatro di Dioniso** (Paolo Ambrosino, Federico Alossa, Elisa Bottero), ufficio stampa **Lucia Angelici**, supporti tecnici **Colas**

Fondazione del Teatro Stabile di Torino/Teatro di Dioniso con il sostegno del Sistema Teatro Torino

Il testo della Canzone della morte è di Leo De Berardinis cui lo spettacolo è dedicato

Orgia (2002)



Sogno... (1996)



Giulietta (2004)



Ella (1989)



