

SCRITTURE SULLA SCENA

Prosegue per il 2019 / 2020 il progetto di formazione "Scritture sulla scena" che vede la collaborazione tra il Teatro Era e i Corsi di laurea in DISCO e SAVS Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere – Università di Pisa. Scritture sulla scena, con il coordinamento scientifico di Anna Barsotti ed Eva Marinai, prevede un ciclo di incontri e approfondimenti critici tra docenti, studenti universitari, artisti e pubblico sulle differenti funzioni e forme che drammaturgia e regia assumono sulla scena contemporanea. Un progetto formativo che può diventare per i giovani studenti dei corsi di laurea in Discipline dello Spettacolo un'occasione di dialogo fra i molteplici elementi della creazione scenica e la parola scritta. Le migliori recensioni agli spettacoli prodotte dal gruppo di studio potranno essere pubblicate sui canali social e web del teatro.

Presto il nuovo bando sul sito www.teatroera.it.

Di seguito le recensioni della **Stagione 2018/2019** in ordine alfabetico per autore.

Macbettu: standing ovation per l'opera di Alessandro Serra

Sabato 6 aprile al teatro Era, è andato in scena lo spettacolo pluripremiato "Macbettu" (premio Ubu 2017 come migliore spettacolo dell'anno e premio ANCT 2017), del regista Alessandro Serra, con la presenza in scena degli attori: Fulvio Accogli, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Andrea Carroni, Giovanni Carroni, Maurizio Giordo, Stefano Mereu, Felice Montervino. Come si evince dal titolo, si tratta di un adattamento in chiave sarda di The tragedie of Macbeth di William Shakespeare.

La trama, seppur ridotta, segue la linea narrativa della tragedia shakespeariana, però con spunti originali, in modo fluido e dinamico. Alessandro Serra trae spunto per quest'opera, portata in scena da ben oltre due anni in diverse sale italiane e non solo, dal Carnevale Barbaricino (caratteristico dell'entroterra sardo) e riesce a creare un'opera dal clima vile e cupo, come l'originale, coniugando le tradizioni sarde con la tragedia del re Scozzese, ambientazione non semplice, che però, come abbiamo avuto modo di vedere, risulta perfetta.

Gli otto attori in scena, tutti maschi, come da tradizione Elisabettiana, ricoprono più parti, incluso le parti femminili, come quella di Lady Macbeth (Lady Macbettu) e quelle delle tre streghe (principale fonte di spunti comici dell'opera), in una performance convincente. Inoltre, il tutto viene interpretato in dialetto sardo (vertente Barbaricina), ed è anche grazie al dialetto che l'aspetto sonoro acquista un carattere preponderante in quest'opera. Si veda ad esempio la tempesta, ad inizio spettacolo, che gradualmente si avvicina nella sala buia (sono gli attori a spostare sempre più vicino dei tavoli verso il pubblico per creare questo effetto) oppure, la voce tuonante di Fulvio Accogli (Macbettu) che urla quando inizia ad avere visioni. Il clima cupo si mantiene grazie al palcoscenico sinistramente avvolto nel buio, contrassegnato dalla cenere bianca sul pavimento e alle luci accuratamente posizionate, creando per ogni scena, inquadrature e ritagli diversi, spesso originali, come quando le tre streghe si radunano a testa in giù sotto il tavolo o quando Macbettu e i suoi uomini si siedono a tavola per festeggiare.

Tutto funziona: la regia, i suoni, le luci, le inquadrature, gli attori. Ma più di ogni altra cosa è l'aspetto linguistico a prevalere. Gradevole sorpresa, un'opera teatrale in dialetto, che non si limita a un successo in ambito regionale o nazionale, ma addirittura internazionale. Quindi, per chi volesse vedere questo spettacolo, si consiglia di farlo al più presto, visto che siamo alle ultime rappresentazioni: infatti Alessandro Serra sta allestendo un nuovo lavoro, stavolta ispirato a Cechov.

André Egas Fournier

La Scortecata: bellezza e disperazione nella versione di Emma Dante

È noto che i temi e gli insegnamenti contenuti nella tradizione fiabesca trascendano ogni epoca, ed Emma Dante, indagando e rileggendo La vecchia scortecata dal Cunto de li cunti di Giambattista Basile, riesce perfettamente a trasmettercene l'attualità con uno spettacolo dalle tinte tragicomiche.

Lo spettacolo inizia, ancor prima dell'entrata in scena degli attori, con un silenzio lunghissimo. In scena sono presenti solo due sedie, una porta e un baule sul fondo. L'evocazione dell'atmosfera fiabesca è affidata al castello in miniatura poggiato su un tavolino tra le due sedie.

I pochi oggetti di scena ed i costumi saranno essenziali nel racconto, basato su cambi di ruolo e di genere tra i due attori. Carmine Maringola e Salvatore D'Onofrio, in lingerie rosa tenue, incarnano le due sorelle protagoniste, il re e la fata, e, nel cambiare personaggio, oltre ad usare la prossemica e la voce, giocano, appunto, con i particolari, come una bacchetta magica o una piccola gorgiera attorno alla testa che diventa una corona.

È sorprendente come i due attori riescano ad interpretare ruoli femminili senza cadere in una recitazione

imitativa ed effeminata, riuscendo così ad essere autentici nei panni delle sorelle Carolina e Rusinella. Gli esilaranti battibecchi, dai toni anche abbastanza coloriti, delle vecchie protagoniste, in un dialetto napoletano arcaico, ci vengono restituiti grazie alla forza del movimento scenico di Maringola e D'Onofrio. Nei momenti salienti della storia "esplodono" delle coreografie dalla comicità grottesca, perlopiù incentrate sulla sessualità, nelle quali gli attori danno nuovamente prova della perfetta padronanza del corpo. L'ultima, che avviene dopo la trasformazione in fanciulla di una delle due sorelle, nella quale vediamo di spalle un ballo tra il re e la donna, sembra alludere ad un lieto fine, viene però interrotta all'improvviso, facendo scivolare l'intera vicenda nella tragicità.

Il rinnegamento dell'invecchiamento e della morte e la ricerca ossessiva della bellezza esteriore sono problematiche più che mai attuali in una contemporaneità spietata, soprattutto nei confronti delle donne, nel proporre modelli di bellezza inarrivabili. La disperazione di una delle due protagoniste, che chiede all'altra di scorticarla per ritrovare, sotto le rughe, la pelle liscia di una fanciulla, non è così lontana da quella di alcune donne che modificano continuamente i loro volti e i loro corpi per cancellare i segni impressi dal tempo.

La tragicità del folle trattamento richiesto dalla vecchia ci viene mostrata in un'immagine dalle luci (di Cristian Zucaro) caravaggesche che chiude lo spettacolo.

La sorella pronta a farsi scorticare è seduta sul baule volgendo la schiena al pubblico, mentre l'altra, con il volto disperato, leva al cielo il coltello con la mano tremante, sulla quale viene puntata una luce, creando un gioco di riflessi. Prima che si compia l'atto violento, giunge il buio a chiudere lo spettacolo, lasciando che sia il non-visto a farsi carico dell'orrore.

Alice Fiumalbi

Macbettu: se l'opera shakespeariana incontra la tradizione sarda

Diversa da tutte le molteplici rappresentazioni di Macbeth fino a ora messe in scena, quella del regista e autore Alessandro Serra, è del tutto innovativa e inaspettata ma rispettosa dell'opera shakespeariana.

La rappresentazione di questa grande tragedia in lingua sarda non è l'unica particolarità di questo spettacolo, dato che il sardo, precisamente della Barbagia, nel corso della messa in scena, diventa una sorta di melodia cantata dagli attori e, grazie ai sottotitoli proiettati ma anche grazie ai personaggi, si arriva a capire ciò che dicono.

Quello che colpisce il pubblico è l'atmosfera di questo spettacolo, un vero e proprio thriller anche psicologico dato dai suoni, dalla scenografia e dalle luci.

La scenografia è composta da quattro grandi tavoli metallici, utilizzati dagli attori per produrre suoni inquietanti, che si trasformano poi in mura e successivamente utilizzati per il banchetto.

Le pietre utilizzate sono un oggetto molto importante in questo spettacolo: veri e propri strumenti musicali che a seconda di come vengono sfiorati, producono un determinato suono.

Suoni spettrali provengono anche dalle voci e dai versi prodotti dagli attori che portano lo spettatore in un mondo tetro e macabro fatto di morte, spiriti e sangue.

Le luci creano giochi di ombre sui corpi dei personaggi, andando a sviluppare una scena del tutto gotica.

In scena troviamo otto attori, tutti uomini, che interpretano anche i ruoli femminili, com'era nella prassi del teatro elisabettiano del seicento e nel carnevale della Barbagia.

Il protagonista, Macbettu, è proiettato nel futuro, dopo la profezia datagli dalle tre streghe. Egli è accecato dal desiderio di potere che lo porta a commettere un regicidio, incitato dalla moglie.

Motore dell'intero spettacolo è il ruolo delle tre streghe. Esse sono delle vere e proprie maschere che riprendono il carnevale sardo dei mamuthones. Oscure e inquietanti, le tre streghe recitano come se ballassero una danza, che riporta chi le osserva ad antichi riti pagani. Esse danno allo spettacolo anche una vena grottesca e divertente, sempre con un filo buio.

La recitazione degli attori è basata su un lavoro di fisicità piuttosto che di emotività, infatti i personaggi creano movimenti non casuali ma studiati nel minimo dettaglio.

Questo spettacolo coinvolge il pubblico trasportandolo in un'altra dimensione e non conta se si è in Scozia o nella Sardegna antica, ciò che l'opera ci vuole dire arriva prorompente su di noi. Come ha detto il regista Serra: "I testi di Shakespeare non bisogna aver paura di smembrarli, perché sono talmente grandi che restano sempre integri".

Carla Frigato

L'abisso. Davide Enia porta in scena un mare di disperazione

"Se da una parte vedi tre uomini che stanno affogando e dall'altra una madre con un neonato, chi salvi? Che fai?" Questa la domanda che pone Davide Enia tramite le parole di un sommozzatore. In sala c'è silenzio. Non c'è, per ora, nessuna musica. Una piccola pausa, poi rivela: "È un breve conto matematico: tre vite sono più di due." Così l'autore, regista e attore fa rabbrivire la sala, portando il pubblico dentro a una realtà che, salvo alcuni casi, non conosce a fondo, se non per niente.

L'abisso si presenta con due sedie immerse nel blu del mare che le luci, poche e soffuse, evocano. Entrano Davide Enia e Giulio Barocchieri. Il primo pronto per un monologo di circa 80 minuti in cui racconta la sua

vita e quella di molti altri, l'altro pronto a scandire e accompagnare la narrazione passando un plettro fra le corde di due chitarre, una acustica e una elettrica. La musica suonata parte dalla tradizione siciliana e arriva fino al più delicato post rock, in grado di far emozionare tanto quanto il mare di parole che inonda la sala del Teatro Era di Pontedera. Termine, quello di "mare", che sarà ricorrente per tutto lo spettacolo. "È la legge del mare" viene ripetuto più volte in più situazioni, fino a dar la percezione di quanto siamo insignificanti di fronte al grande blu, e nello specifico di fronte al "nostro" Mediterraneo. Ciò che viene raccontato è tratto dall'ultimo romanzo dell'artista, *Appunti per un Naufragio*, e, sebbene il libro comprenda naturalmente più fatti, più storie e banalmente più parole, esso non riesce a imporsi nel confronto con lo spettacolo grazie all'uso che Enia fa del linguaggio teatrale. La messa in scena infatti, come già detto, non è fatta di sole parole: musica, canto, gesto. Quest'ultimo, soprattutto, accompagna l'intera narrazione come un direttore accompagnerebbe un'orchestra: Enia interrompe l'armonioso susseguirsi di movimenti delle braccia e delle singole dita alternato a bruschi movimenti soltanto in poche specifiche occasioni, come nel caso dell'interpretazione in prima persona del sommozzatore. Per il resto, quasi ci mostra quel che racconta, spesso semplicemente seguendo il suono e il significato delle parole, talvolta mimando diversi movimenti, come nell'imitazione dei pescatori che ogni mattina, a Lampedusa, tirando su la propria rete da pesca, trovano "Spigole, Orate, Aricciole... Un morto".

Anima del racconto non sono solo le agghiaccianti e strazianti storie degli sbarchi e di chi era su quelle imbarcazioni, ma anche il rapporto di Enia con il padre, cardiologo in pensione, "muto come tutti i padri", con il quale ha vissuto l'esperienza di assistere il loro primo sbarco; come anche il suo rapporto con lo zio paterno, malato di cancro.

L'intero racconto risulta essere un grido di disperazione, una richiesta di aiuto, un invito a pensare, a capire, ad aiutare. Per certi versi anche uno sfogo, un sentire il bisogno di raccontare sé stessi e gli altri tramite l'arte del Teatro, dalla quale Enia era rimasto lontano per più di dieci anni. Ciò che alla fine resta al pubblico è, forse più di tutte le altre cose, un desiderio: che queste storie, in futuro, non abbiano motivo di esistere.

Tommaso Melani

Macbettu: equilibrismi riusciti tra la Sardegna e Shakespeare

Vincitore del Premio UBU come miglior spettacolo dell'anno 2017, *Macbettu*, con regia di Alessandro Serra, è stato accolto al Teatro Era di Pontedera il 6 aprile 2019 da un pubblico numeroso e partecipe, che gli ha riservato lunghi e accorati applausi. L'incontro tra la tragedia scozzese di Shakespeare, seconda nella sua iconicità forse al solo *Amleto*, e la tradizione carnevalesca di una delle zone più remote e periferiche del nostro Paese, quella della Barbagia, ha dunque dato frutti apprezzati dagli spettatori e dalla critica, nella forma di una produzione curata fin nei minimi dettagli.

Otto attori in scena, tutti uomini, come vogliono il teatro elisabettiano e il carnevale sardo, che interpretano una traduzione approntata per l'occasione da uno di loro, Giovanni Carroni. La lingua è il sardo della Barbagia, il barbaricino, una variante incomprensibile in altre zone della stessa isola; ma non importa, è il suo suono arcaico e aspro a condurre lo spettatore nel ventre della terra e del dramma shakespeariano molto più del significato delle singole parole. I sopratitoli in italiano, così, diventano superflui, quasi disturbanti rispetto alla ricchezza dell'apparato iconografico che si presenta in scena: il bianco della polvere a coprire il pavimento e permeare con volatile onnipresenza tutti gli accadimenti, gli imponenti tavoli metallici che fungono anche da portoni e da mura, i costumi scuri di tutti i personaggi, le luci calde, le pietre utilizzate come strumenti di morte o come elementi compositivi di un nuraghe. Un'attenzione al dettaglio visivo e al suo legame con la terra sarda - o, per meglio dire, con il lato ancestrale e selvaggio di questa - che si spiega anche alla luce della genesi compositiva del progetto, nell'ambito di un reportage fotografico del regista-factotum proprio tra le maschere di Mamoiada.

La "drammaturgia del suono" rivela la stessa origine, articolandosi tra le registrazioni delle pietre sonore di Pinuccio Sciola, le voci modulate con maestria dagli attori (su tutti, quella di Leonardo Capuano-Macbettu) e numerose altre produzioni dal vivo del coro-ensemble. Campanacci, urla, ronzii, rumori materici, tutti intensi al limite del fastidioso, sono i rumori di una guerra in atto e di un malessere che si insinua, lento ma inesorabile, tra tutti i personaggi. *Macbettu*, omicida del sonno per tutta la corte, si accompagna infatti nel suo tragico declino al Banquo-fantasma che, calpestando il pane carasau del banchetto a cui non può più partecipare, riduce in briciole il cibo, fonte di vita. E poi la Lady, interpretata dal sinuoso Fulvio Accogli, che si trasforma da ambiziosa e ammaliante donna di potere, unico personaggio femminile del dramma conservato da Serra, a inconsolabile vittima del suo stesso delitto.

Il *Macbeth* nella terra del carnevale sardo restituisce dunque al dramma una cupezza e insieme un'arcaicità che sono ben anteriori sia a quella elisabettiana sia all'attualità dell'isola, una collocazione spazio-temporale remota e barbarica come quella scozzese rievocata dal Bardo. Un'impronta di estraneità accresciuta dalla scelta di dare alle streghe i caratteri tipici delle attadoras del carnevale di Bosa e di Sa Filonzana, la vecchia di quello di Ottana: sono personaggi grotteschi, che spingono lo spettatore alla risata dileggiandosi tra gesti e battute a sfondo corporale-sessuale, in una girandola di movimenti sapientemente costruiti e eseguiti in scena dagli attori con tempi comici estremamente precisi.

Del resto, è tutto lo spettacolo a risultare curatissimo, coerente, risultato di un lunghissimo percorso di

ricerca, approfondimento e prova, in particolare dal punto di vista fisico-corporeo. Tra tutte, si veda la scena, di ispirazione omerica, in cui le guardie di Duncan si trasformano in maiali a causa del vino, e la violenza, la bestialità, l'abbassamento alla terra diventano palpabili e angoscianti grazie ai movimenti e ai versi degli ottimi interpreti. Eppure, per chi scrive, un coinvolgimento emotivo da parte del pubblico alto come in questo caso (insieme ad altri, come la morte di Banquo, con una pietra che oscilla minacciosa sul suo capo per lunghissimi minuti) non può dirsi attivo lungo tutto lo spettacolo: è forse l'unico dettaglio che manca a questa macchina perfetta, una tensione che si mantenga costante al di là dell'oliatura a regola d'arte dei suoi singoli meccanismi.

Beatrice Montorfano

Tango Glaciale Reloaded. Un viaggio surreale nell'estetica anni Ottanta

«Il passato non puoi perderlo, né rimpiangerlo. Devi ricaricarlo. Perché guardare indietro ti dà il coraggio per affrontare il futuro» ha affermato Mario Martone in una sua recente intervista.

Tra il passato e il presente, l'organico e il multimediale, il selvatico e il futuristico, il regista ci presenta alla soglia dei sessant'anni sia un film, Capri-Revolution, che uno spettacolo teatrale, Tango Glaciale Reloaded, trasportandoci in un passato filtrato dalla modernità, ricco di tensioni artistiche ancora pulsanti e animate dalla volontà di creazione di un altro mondo possibile attraverso le arti performative.

Secondo le parole del regista «La danza, il movimento libero del corpo nello spazio, è lo strumento con cui il corpo rigenera le proprie forze vitali» e specie in Tango Glaciale Reloaded, infatti, il movimento è il vero protagonista dell'azione.

Tornato in scena dopo trentasei anni, lo spettacolo è un omaggio filologico all'originale Tango Glaciale, opera cult del teatro new wave anni Ottanta, creato da Martone a soli ventidue anni insieme al gruppo Falso Movimento, un collettivo che in quegli anni stava cambiando il volto della sperimentazione teatrale italiana, muovendosi verso un nuovo alfabeto scenico fatto di intermedialità, corpo, immagine e ritmo. Un periodo "vitale e tragico", in cui l'idea di una totale libertà espressiva si appropriava di nuovi linguaggi e tecnologie e si allontanava dalla parola.

La straordinaria macchina scenica andata per la prima volta in scena al Teatro Nuovo di Napoli nel 1982 è stata rimessa in moto con l'aiuto di Raffaele Di Florio e Anna Redi, due storici collaboratori del regista che ne hanno curato il riallestimento. Con amorevole precisione, sono state ricostruite sia le dodici scenografie con interventi pittorici di Lino Fiorito, che le ambientazioni e i fumetti di Daniele Bigliardo. Il risultato è un mix di scene a carattere bozzettistico e fumettistico che anticipa l'estetica del videoclip e apre a futuristiche prospettive di contaminazione intermediale.

L'elaborazione della colonna sonora ha invece coinvolto, oggi come allora, Daghi Rondanini. La sua selezione di musiche new wave, con sonorità pop-punk e ingerenze jazz e rock (dai B52 a Bob Fripp, i Chrome e Martha & The Muffins, passando per il tango esplosivo dei Bisca fino allo straordinario Libertango finale di Grace Jones) guida lo spettatore all'interno degli ambienti visivi, un tempo creati "analogicamente" con proiettori e Super-8 ed oggi rielaborati in digitale da Alessandro Papa.

A muoversi all'interno di questa griglia spaziale e sonora ci sono tre giovani e bravissimi "danz-attori", Giulia Odetto, Filippo Porro e Jozef Gjurja, chiamati a reinterpretare i panni che furono di Licia Maglietta, Andrea Renzi e Tomas Arana. I tre liberano sul palco la piena energia del corpo in un viaggio figurale che attraversa gli ambienti di una casa, dal giardino al salotto, il tetto e la piscina, fino a volare su tra gli astri. Un'avventura domestica che si trasforma continuamente, proiettandosi anche nel tempo e nei generi come in un frenetico zapping televisivo. Si passa così, senza soluzione di continuità, dal fumetto pop alla Grecia antica, fino a ritrovarsi nel bel mezzo di una sparatoria da poliziesco anni '50, il tutto intervallato da coreografie televisive e, appunto, dal tango argentino.

I movimenti e le coreografie - che tali non sono, come tengono a precisare gli attori stessi - sono inizialmente stereotipati, meccanici, liberandosi man mano fino a confluire negli strepitosi assoli di Jozef Gjurja e di Filippo Porro animato dal sax. Mentre i testi, rari e brevi, sono spesso reiterati o cantati, frutto di citazioni che vanno da Beuys a Saffo. A determinare l'atmosfera di ogni spazio è una lingua diversa: il greco, il tedesco, un po' di francese, il rap americano. Una commistione di linguaggi che dà l'idea della sincronicità di questo viaggio, che attraversa non solo una casa, ma tutto il globo in tempi diversi e stratificati.

Il risultato è un visionario collage post-moderno che ci riporta a vivere l'immaginario anni Ottanta con una distanza adeguata a capirne la portata. Come affermato dallo stesso Martone, lo spettacolo è nato per «mettere il lavoro alla prova di una generazione che nel 1982 era lontana dall'essere concepita» e sembra riuscire bene nell'intento. Sia il pubblico che i giovani protagonisti affermano, nell'incontro tenuto al Teatro Era al termine dello spettacolo del 26 gennaio, di aver provato una sorta di nostalgia per quell'epoca non vissuta e di aver riconosciuto la vitalità di quasi quarant'anni fa come qualcosa che pulsa ancora.

Cosa manca allora? Forse l'approssimazione, la casualità e l'energia che ha dato vita allo spettacolo originario. Segno di un fermento culturale oggi sofferente. Ricarichiamolo!

Stefania Merlino

La scortecata: storia d'amore e sorellanza

Due sedie, un castello giocattolo, una porta stesa in proscenio e un baule coperto da un telo sul fondo. Buio totale, poi luce. Sul soffitto un quadrato di fari giallo/arancio, con al centro fari bianchi, delimita la scena. Due figure occupano le sedie. Sono due uomini, indossano tute marroni, ciabatte e delle retine in testa. Si succhiano violentemente il mignolo. Hanno difficoltà motorie e si riferiscono l'un l'altro al femminile.

Si scopre ben presto che interpretano due donne, due anziane sorelle, Carolina e Rusinella: parlano un napoletano seicentesco con tocchi di contemporaneità che emergono dai battibecchi tra le due, le quali si rivolgono ogni genere di insulto, riguardo il proprio aspetto e la propria condizione.

Gli attori, Carmine Maringola e Salvatore d'Onofrio, diretti da Emma Dante, portano in scena *La scortecata*, piece tratta dalla favola di Giambattista Basile: *La vecchia scorticata*, contenuta nel *Cunto de li cunti*. A differenza della storia originale qui tutto gira intorno al rapporto tra le due donne. Sono loro ad interpretare tutti i ruoli, a mettere in scena, probabilmente tutti i giorni, una favola mai accaduta se non, forse, una volta. I performer come in uno strip tease si tolgono le tute e restano in corpetto, mutandoni e calze di lana lunghe. Parte la sceneggiata: Carolina/Carmine sale sulla scaletta e si posiziona dietro al castello, mette sulla testa una corona in tessuto e interpreta il re di Roccaforte, che avendo udito la sua voce vorrebbe godere della sua bellezza. Nei panni del re rimodula la voce e abbandona le difficoltà motorie.

Gli attori dimostrano grandi capacità di comunicazione attraverso il corpo, ognuno restituisce le caratteristiche del proprio personaggio, messe da parte quando impersona quelli secondari. Il corpo diventa aiuto importante per facilitare la comprensione del linguaggio al pubblico. Sulla promessa di Rusinella/Salvatore al re esplode dalle casse laterali la voce di Pietra Montecorvino in *Comme facette mammeta* (si spengono i fari bianchi) che cavalca l'ondata di sensualità (dovuta all'atto di succhiarsi il mignolo con l'intenzione di lisciarlo) mista alla forza ironica che scaturisce dai corpi buffi e goffi delle due corpulente centenarie. La musica non è d'accompagnamento, di sottofondo, ma comunica con la parola, con i movimenti degli attori, con la situazione.

La porta, prima stesa in proscenio, ora è in verticale, irrealisticamente si muove nelle mani dei due attori, che a turno danno voce e corpo al re e alla vecchia. Sgomberato il palco, inizia la preparazione di Carolina per la notte d'amore con il re. Al ritmo di *Mambo italiano* di Renato Carosone, i due si arrotolano in un lungo lenzuolo bianco, simulando un assurdo ed esilarante rapporto.

Pochi e rudimentali oggetti sono sufficienti a ricreare un'atmosfera fiabesca. Una finta bacchetta, una parrucca rossa, un vestito da principessa e la magia è fatta. Maringola/Carolina danza con il suo re ma inaspettatamente interrompe la commedia, non è più tempo di giocare. È stanca, vecchia, il tempo non passa mai. Tra le lacrime convince Rusinella a farsi scorticare. Vuole tentare la fortuna, dice. Dal baule tira fuori un grosso coltello e lo affida alla sorella. La piece si conclude con un quadro: due corpi avvinghiati in una lotta d'amore, sotto una luce calda, caravaggesca. Ed è buio.

A questo punto è evidente come non sia stato nelle intenzioni di Emma Dante riproporre la morale della *Vecchia scorticata* di Basile. Non c'è invidia da parte di Rusinella per la fortuna della sorella, che di fatto non esiste. È stata tutta una messinscena, ormai divenuta insopportabile. Qui non sono tanto le conseguenze di una rincorsa all'effimero ad essere messe in evidenza ma ci troviamo piuttosto a dover riflettere su qualcosa di più grande, di più profondo: cosa comporta la vecchiaia? cosa significa non aver mai conosciuto l'amore carnale? Dove può arrivare il bene di una sorella?

Ilaria Notarangelo

L'abisso. Un viaggio verso l'affermazione dell'io

L'abisso è uno spettacolo dove la realtà e le radici si ritrovano e grazie alla parola, al gesto e alla musica, la memoria e il dolore si sprigionano.

L'opera di Davide Enia, tratta dal romanzo *Appunti per un naufragio*, ha lo scopo di raccontare il dolore di un viaggio intrapreso per alcuni anni, evitando, come afferma lo stesso autore-attore, la spettacolarizzazione dei corpi e delle persone.

Ci troviamo sull'Isola di Lampedusa, ventosa e arida, e di fronte a noi vengono evocate le figure di amici, di un padre, di uno zio malato, di corpi morti oppure vivi ma stremati, di sommozzatori, del custode Vincenzo e del Mare.

Ci accompagna una parola narrativa, spesso brutale e dolorosa, fatta di silenzi ma anche di ironia e tenerezza che spesso non riesce a contenere il dolore della vista, dei ricordi e delle emozioni, così da doversi affermare in un corpo resistente e scattoso e in un gesto, ritmato e veloce.

La musica, delle chitarre di Giulio Barocchieri, si fonde con il resto e attraverso un suono sporco, confuso, deforme, con momenti di pause ma anche di note sostenute, porta, in accordo con la voce di Enia, alla manifestazione del cunto. Un cunto caotico, non strutturato e dialettale fino all'incomprensione ma che qui esplode nell'urgenza di urlare una guerra e affermare l'esistenza di un grande problema, interiore ed esteriore che grava sulle persone che migrano, su quelle che accolgono e anche su Enia stesso, che racchiude questo lamento. Attraverso il cuntare, in veste di comunicazione antica, c'è la volontà di ricordare che la nostra storia è un susseguirsi di unioni di popoli e culture diverse.

Il finale, che vede protagonista il mito di Europa, rimarca questo concetto e personifica nella stessa Europa

la figura dell'Homo migrans che da secoli scappa per trovare una vita migliore.

La componente scenografica è spoglia e vede al centro della scena solamente due sedie in legno che presumono il carattere narrativo che assumerà la storia. Essenziale anche l'utilizzo delle luci, che attraverso l'impiego dei riflettori a uomo aiutano a isolare i due corpi, accentuandone la solitudine momentanea e – allo stesso tempo – a risaltarne la volontà di farsi ascoltare.

Il corpo di Enia si trasfigura spesso in quello dei sommozzatori e in quello dei migranti, entrambi guerrieri. I primi, nel buio combattono una guerra contro il Mare, che prende la forma dell'Inferno fatto di onde gigantesche e di animali che mangiano e trasformano il corpo dell'uomo in mostro; i secondi, ridotti a soli corpi che esistono in quanto tali, lottano contro abusi di ogni tipo, inizialmente nel deserto, poi nei lager sulla costa e infine sui barconi nel Mar Mediterraneo.

Per "abisso" s'intende qui un trauma fisico e psicologico che perdura inespreso e a cui Davide Enia nel suo spettacolo dà voce, attraverso l'intrecciarsi con una sua storia personale che affronta anch'essa la morte. Per tutto lo spettacolo, l'attore, nel ricordo affettuoso dello zio, attraverso la parola e il corpo, fa leva sulla necessità di aiutare chi ha bisogno per non lasciarlo nell'indifferenza e nella solitudine. L'artista attraverso l'ascolto di un padre come portatore di una tradizione e di cultura antica, in quanto fotografo, uomo e in particolare medico, che sa che il problema si deve prima ascoltarlo concretizzato nel paziente, afferma la volontà di capire e ritrovare un lo smarrito.

All'interno di questa storia, che lotta tra la vita e la morte, c'è la speranza di ritrovare sé stessi attraverso l'apertura all'Altro, diverso da noi e che in quanto tale ci mette alla prova come uomini carichi di valori. Quest'opera, plasmata sulla personalità e sull'esperienza di Enia, da individuale diventa esperienza collettiva, per non far cadere tutto questo in un "abisso" di dimenticanza e soprattutto per dare voce a chi, sopravvissuto, non riesce a farsi ascoltare.

Elena Pancioli

Tango Glaciale Reloaded, Il passato avveniristico

In una Napoli ancora squassata dal terremoto, un'energia umana precipitava sul palcoscenico, tracciando una linea di rottura con il passato. Era Tango Glaciale, uno spettacolo messo in scena al Teatro Nuovo di Napoli da Mario Martone insieme a Tomas Arana, Licia Maglietta e Andrea Renzi, esponenti di Falso Movimento, compagnia che in quegli anni stava costruendo il proprio alfabeto lontano dal teatro di tradizione e d'avanguardia.

Oggi quella stessa forza propulsiva torna sul palco grazie agli storici collaboratori del regista, Raffaele di Florio e Anna Redi, che sono stati abili a non depauperarla. L'operazione, compiuta all'interno del progetto Ric.Ci/Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni '80-'90, non è nostalgica, ma è un modo di guardare alla scena come ad una materia viva da ricaricare per affrontare il futuro. Viva, e vivida, resta infatti nella memoria e su un palco abitato da tre schermi- monoliti, che durante un'ora, alla media di un cambio di scena ogni cinque minuti, ricreano una non-casa in cui Giulia Odetto, Filippo Porro e Jozef Gjura, nuovi interpreti del riallestimento in chiave reloaded, sono proiettati, fisicamente e come corpi-ombra. Privati di un testo drammatico, gli attori agiscono su un palco matrioska che si reinventa per dodici volte. A cambiare non è soltanto la video-scena, ma anche la musica, curata da Daghi Rondanini, e i costumi di Ernesto Esposito, che insieme determinano l'atmosfera di ogni quadro o ne sottolineano il cambiamento temporale: al tango di Piazzolla si mescolano sonorità anni '80, su cui i danzatori creano una partitura di movimenti sincopati che ricordano la biomeccanica mejercholdiana. Lo spettatore percorre così un viaggio nel tempo guidato dai tre protagonisti, che partecipano all'azione teatrale in quanto segni di un universo significativo più ampio, fatto di contaminazione, citazione e disseminazione di immagini.

Come in un rapido zapping, lo sguardo del pubblico, per usare un'espressione di Martone, "fluttua" fra i balli plastici e un tango moderno – e simbolico - con un'aspirapolvere, fra la Grecia classica, rappresentata dai versi di Saffo e da un tableau vivant in cui viene riprodotto il discobolo, e il noir anni '50. Tango Glaciale è, e rimane, un'opera avveniristica perché tratteggia, soprattutto nel frammento scenico della distruzione, il ritratto di una crisi comune ad ogni generazione in cui tutti possono ritrovarsi.

Valentina Roberta Lisci