

anāgata (quel che non
abbiamo ancora
raggiunto)

copia gratuita!

Teatro Massimo Cagliari / Teatro Eliseo Nuoro

QUEL CHE NON ABBIAMO ANCORA RAGGIUNTO

Teatro di Rilevante Interesse Culturale

sardegna
teatro

Le aziende che ci sostengono: Tiscali, Hannspeer, Cagliari Cruise Port, Convento San Giuseppe & ViceVersa, Finsardegna, Legacoop, Confesercenti, Cantine Su'Entu, Bar Florio, Golden Art, Arti Grafiche Pisano, 11 travel group, UpSchool. I nostri mecenati: Agnese Fois, Alberto Fullano, Alessandro Concas, Alice Sonu, Andrea Carroni, Angelo Orfano Chiarenza, Anna Maria Piras, Bruna Maria Paderi, Carla Ortu, Domenico Fumagalli, Elena Tropeano, Eleonora Giua, Elisabetta Bolasco, Elisabetta Fulgheri, Emanuele Pisano, Fabio Giorgi, Federico Papale con Simonetta Tola, Francesca Papale con Simonetta Tola, Francesca Maria Ismaelle Coggi, Francesco Civiola, Franco Sardi, Giacinto Mannia, Giacomo Barni, Gian Piero Angelo Lori, Gianluigi Pili, Giomaria Pisano, Giulia Giglio, Giuseppe Biggio, Giuseppe Loria, Giuseppe Medda, Grazietta Lindiri, Ivan Faella, Jacopo Cullin, Luca Maciocco, Luca Sale, Luisa Mancosu, Marco Mazza, Maria Concetta Conti, Maria Cristina Vargiu, Maria Franca Caracida, Maria Franca Peis, Maria Giulia Serpi, Maria Iside Pibiri, Maria Laura Scano, Maria Luisa Brodu con Massimo Brodu e Fabiana Mura, Maria Maddalena Vargiu, Maria Mannia con Arcangelo Puddori, Maria Mercedes Incollu, Maria Roberta Matta, Maria Rosaria Pratta, Mariantonietta Deidda, Marina Gardu, Marta Immacolata Onnis, Mercedes Casta, Michela Atzeni, Noemi Medas, Paola Rita Frau, Paolo Fenocchio, Pasqualina Coronas, Patrizia Manis, Pierangela Pisu con Maria Francesca Pisu, Rita Murgia, Roberto Ortu, Rossella Serri, Stefania Mornis, Stefania Paparelli, Susanna Galasso, Virginia Chessa.

Un progetto di



Impresa insignita del



in ATI con



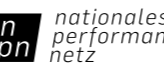
Con il patrocinio e il contributo di



Con il contributo di



Con la collaborazione di



Reti



Con il supporto di



Media partner



Libreria powered by

anāgata n°1 / 2019

Il primo numero ufficiale di anāgata rappresenta un vagito creativo, il fremito di una nuova impresa, lo spaesamento del nuovo. Il nostro primo minuscolo passo su una luna di carta.

Aprire spazi di approfondimento e pluralità disorienta i dispositivi, avvia narrazioni e consente di lasciare tracce, edificare luoghi, unirsi a viaggiatori inquieti.

Consegniamo il racconto di quel che non abbiamo ancora raggiunto - anāgata, in lingua sanscrita - alle perfette parole di Antonio Neiwiller.

È tempo di mettersi in ascolto.
È tempo di fare silenzio dentro di sé.
È tempo di essere mobili e leggeri,
di alleggerirsi per mettersi in cammino.
È tempo di convivere con le macerie e l'orrore, per trovare un senso.
Tra non molto, anche i mediocri lo diranno.
Ma io parlo di strade più impervie,
di impegni più rischiosi,
di atti meditati in solitudine.
L'unica morale possibile è quella che puoi trovare, giorno per giorno nel tuo luogo aperto-appartato.
Che senso ha se solo tu ti salvi.
Bisogna poter contemplare, ma essere anche in viaggio.
Bisogna essere attenti, mobili, spregiudicati e ispirati.
Un nomadismo, una condizione, un'avventura, un processo di liberazione, una fatica, un dolore, per comunicare tra le macerie.
Bisogna usare tutti i mezzi disponibili, per trovare la morale profonda della propria arte.
Luoghi visibili e luoghi invisibili,

luoghi reali e luoghi immaginari popoleranno il nostro cammino.
Ma la merce è merce e la sua legge sarà sempre pronta a cancellare il lavoro di chi ha trovato radici e guarda lontano.
Il passato e il futuro non esistono nell'eterno presente del consumo.
Questo è uno degli orrori, con il quale da tempo conviviamo e al quale non abbiamo ancora dato una risposta adeguata.
Bisogna liberarsi dall'oppressione e riconciliarsi con il mistero.
Due sono le strade da percorrere, due sono le forze da far coesistere.
La politica da sola è cieca.
Il mistero, che è muto, da solo diventa sordo.
Un'arte clandestina per mantenersi aperti, essere in viaggio ma lasciare tracce, edificare luoghi, unirsi a viaggiatori inquieti.
E se a qualcuno verrà in mente, un giorno, di fare la mappa di questo itinerario, di ripercorrere i luoghi,

di esaminare le tracce, mi auguro che sarà solo per trovare un nuovo inizio.
È tempo che l'arte trovi altre forme per comunicare in un universo in cui tutto è comunicazione.
È tempo che esca dal tempo astratto del mercato, per ricostruire il tempo umano dell'espressione necessaria.
Bisogna inventare. Una stalla può diventare un tempio e restare magnificamente una stalla.
Né un Dio, né un'idea, potranno salvarci ma solo una relazione vitale.
Ci vuole un altro sguardo per dare senso a ciò che barbaramente muore ogni giorno omologandosi.
E come dice il maestro: «Tutto ricordare. Tutto dimenticare».

Per un teatro clandestino.
Dedicato a T. Kantor
Antonio Neiwiller, maggio 1993

Si ringrazia la casa editrice Cronopio per la gentile concessione alla pubblicazione di questo testo di Antonio Neiwiller, dal volume AA. VV., Teatro, a cura di G. Carello, 1995, Napoli, Cronopio

Periodico registrato al Tribunale di Cagliari n. 6/2019

Editore: Teatro di Sardegna soc. coop. arl.
Direttore generale: Massimo Mancini
Direttrice responsabile: Giulia Muroli
Redazione: Giulia Muroli, Valentina Salis, Massimo Mancini, Matilde Marras, Momi Falchi, Cristina Maccioni

Per commenti e suggerimenti scrivere a: direzione@sardegneteatro.it

i contenuti di anāgata in formato audio sono realizzati grazie alla collaborazione con Quarantacinque Audiolibri e Doppiaggio. Info su: www.sardegneteatro.it

anāgata ha un suo blog, sulla piattaforma Medium medium.com/@anagata_sardegneteatro

Hanno collaborato: Francesco Abate, Silvia Angioni, Paola Atzeni, Gianfranco Berardi, Ilenia Caleo, Gabriella Casolari, Roberto Cavosi, Veronica Chisu, Vanessa Congiu, Linda Di Pietro, Daniel Dwerryhouse, Liv Ferracchiati, Fabrizio Fiaschini, Ambra Floris, Graziano Graziani, Loïc François Hamelin, Alicia Laguna, Barbara Leonesi, Elisa Murgia, Michela Murgia, Marco Moledda, Mariella Pisano, Enrico Pitozzi, Maria Grazia Puddu, Nicolas Rollet, Nevina Satta, Pierre Sauvageot, Basilio Scalas, Matteo Sedda, Alessandro Serra, Elise Simonet, Danilo Soddu, Francesco Sotgiu, Jorge Vargas

Fotografie di: Kader Attia, Jean-Luc Beaujault, Alice Brazziti, Gianmarco Bresadola, Elisa Comparetti, Luca Del Pia, Emanuela Di Guglielmo, Laura Farneti, Sofie Garcia, Luana Giardino, Luke Jerram, Marcel Lennartz, Andrea Macchia, Arianna Maiocchi, Margherita Masè, Lucia Menegazzo, Paolo Porto, Roberta Segata, Alessandro Serra

Progetto grafico: Subtitle
Stampa: Arti Grafiche Pisano

Indice

- 04 Museum of the Moon, *Luke Jerram*
- 06 Tra scienza e creatività - *Il progetto di Linda Di Pietro per Sa Manifattura*
- 08 La necessità di artisti non ostili. *Intervista a Pierre Sauvageot*
- 09 Connections
- 10 Allenamento al dubbio e pratica di incertezza, *Paola Atzeni*
- 11 The body's legacy, *Kader Attia*
- 12 Maison Mère, *Phia Menard, Compagnia Non Nova*
- 14 Grammatiche del sensibile e politiche delle corporeità. *Intervista a Ilenia Caleo*
- 16 Premio Scenario Infanzia
- 17 One book one community, *Francesco Abate, Mia madre e altri disastri*
- 18 Miloemaya, *Scarlattine*
- 19 Il principe Mezzanotte, *Compagnia Teatropersona*
- 22 Jukebox Cagliari, *Joris Lacoste - Elise Simonet*
- 24 Come si producono le parole? Il progetto di collezione dei discorsi
Encyclopedie de la parole. *Intervista a Nicolas Rollet*
- 26 Sacra Famiglia, *Nunzio Caponio*
- 27 Bermudas, *MK*
- 30 Ai miei tempi, *Roberto Rustioni*
- 33 Amarillo, *Teatro Linea de Sombra*
- 34 Mangime per politici. *Intervista a Jorge Vargas di Teatro Linea de Sombra*
- 36 Επανάσταση - Rivoluzione
- 37 Avalanche, *Marco D'Agostin*
- 38 Lo spazio delle relazioni, *Sonenalé*
- 40 Calendario & Informazioni MAS Cagliari - TEN Nuoro
- 43 Il giardino dei ciliegi, *Alessandro Serra*
- 44 Nella stanza dei bambini, *Alessandro Serra*
- 47 Princess, Happyland parte I, *Eisa Jocson*
- 48 Il nomadismo delle istituzioni e la sostenibilità dell'impresa.
Intervista a Nevina Satta, CEO Sardegna Film Commission
- 50 Th!nk p!nk, Accoglie, manifesta, performa @Teatro Eliseo Nuoro
- 52 Randagi, *Roberto Cavosi*
- 54 Appunti sulla nuova drammaturgia, *Roberto Cavosi*
- 56 Joie de Vivre, *Simona Bertozzi*
- 57 Vertigini: il divenire suono del corpo nell'opera di
Simona Bertozzi e Francesco Giomi, *Enrico Pitozzi*
- 58 La Ronde, *Martial Chazallon e Martin Chaput*
- 60 fuorimargine - progetto a sostegno delle autorialità emergenti
- 61 Gentle Unicorn, *Chiara Bersani*
- 62 Stabat Mater, *The Baby Walk*
- 63 Un tema come un altro. Transgenderismo e lentezza nella poetica
di The Baby Walk. *Intervista a Liv Ferracchiati*
- 64 I figli della frettolosa, *Berardi Casolari*
- 65 L'ossimoro del visibile. *Intervista a Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari*
- 66 Un'eccedenza inaspettata: il caso del teatro sociale, *Fabrizio Fiaschini*
- 68 The generosity of Dorcas, *Troubleyn, Jan Fabre*
- 70 Mistica della performance ovvero dell'artista stronzo, *Graziano Graziani*
- 73 ST_Udenti
- 74 Musicofilo 82 + Soundtrack Qcode playlist Spotify
- 75 Tournée
- 76 A teatro in Cina fra tradizione, pop e avanguardia, *Barbara Leonesi*
- 78 ST Club
- 80 Dove trovare anāgata



04



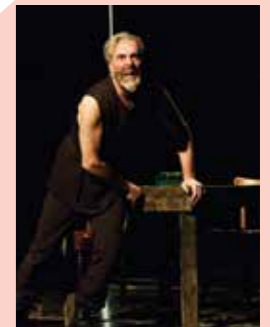
12



18



19



26



27



30



33



37



43



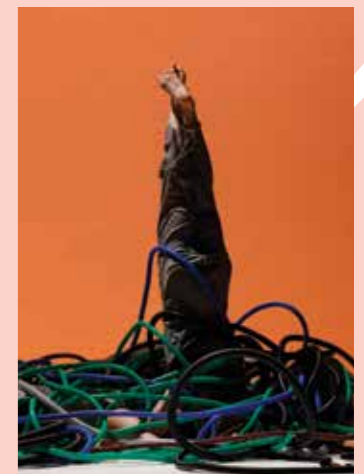
47



50



52



56



61



62



64



68

Sa Manifattura

Inaugurazione venerdì 20 settembre, ore 19
21 - 28 settembre, dalle ore 10

Nei giorni in cui la luna campeggia su Sa Manifattura alcuni eventi collaterali intorno all'astro: **L'UOMO È SULLA LUNA**, serie radiofonica di Roberto e Sara Cavosi, prodotto da Rai Radio Tre, in collaborazione con Sardegna Teatro e Sardegna Film Commission, è andata in onda su Rai Radio Tre nel mese di luglio in 14 puntate, ambientate in diversi Paesi, mentre tutto il mondo guardava Neil Armstrong posare il primo passo sulla Luna.

URANIA D'AGOSTO è uno spettacolo di Davide Iodice, nato da una scrittura di Lucia Calamaro, con in scena Maria Grazia Sughì nei panni di Urania, una donna matura, scocciata, asociale e fanatica della vita e delle opere degli astronauti. A Sa Manifattura ci sarà un estratto di 15 minuti tratto dallo spettacolo.

MUSEUM OF THE MOON *di Luke Jerram*

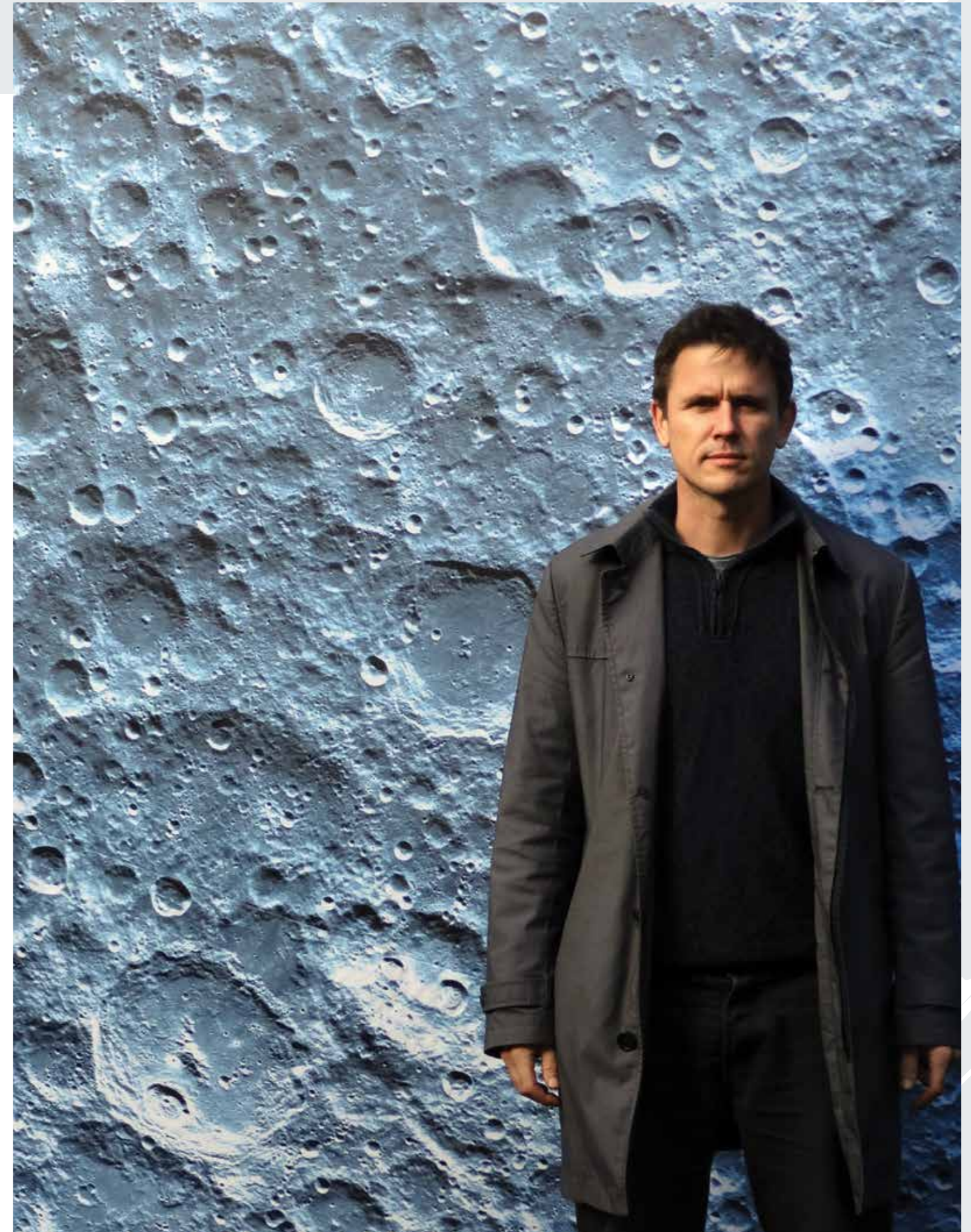
La visione della luna da vicino: a 50 anni dal primo allunaggio, una grande luna - riproduzione fedele della superficie lunare - abiterà la corte interna di Sa Manifattura, nell'ambito di una settimana di iniziative circa il rapporto tra arte, scienza e tecnologia articolata da Sardegna Ricerche. L'installazione dell'artista britannico Luke Jerram, resa possibile grazie alla virtuosa cooperazione tra Sardegna Ricerche, Fondazione Sardegna Film Commission e Sardegna Teatro permetterà a tutta la cittadinanza la magica suggestione di vedere la luna appena sopra la propria testa.

Su progetu nou de s'artista inglesu Juke Jerram reproduit una immàgine a minu de sa subrafache lunare de proprietade de sa NASA. S'installazione est una croadura de immàgine lunare, craru de luna e una cumposizione sonora creada dae BAFTA e Ivor Novello e su composidore Dan Jones. Cada logu o festival in ue l'ant ospitada, sa luna est sa testimògia de sa cumposizione de paesàgios sonoros diferentes, reazioni individuales, contos e mitos.

A new touring artwork by UK artist Luke Jerram, the inflated moon features the detailed NASA imagery of the lunar surface. The installation is a fusion of lunar image, moonlight and sound composition created by the award-winning composer Dan Jones. As the Moon travels from place to place, it will gather new musical compositions and an ongoing collection of personal responses, stories and myths.

Di e con: Luke Jerram
In collaborazione con: Sa Manifattura, Sardegna Ricerche,
Fondazione Sardegna Film Commission
La notte dei ricercatori - SHARPER

Ogni centimetro di questa
scultura sferica illuminata
dall'interno rappresenta 5 km
della superficie lunare.



TRA SCIENZA E CREATIVITÀ

Il progetto di Linda Di Pietro per Sa Manifattura

L'ambizione è farne un esperimento unico in Italia di laboratorio di innovazione, che sia aperto e incoraggi l'interazione tra aziende, professionisti, operatori culturali e comunità dando vita ad un luogo creativo, partecipato e vivace, capace di attrarre in virtù della sua disponibilità a essere attraversato, abitato e condiviso

Quale è il progetto culturale di Sa Manifattura e come si attaglia il nuovo nome?

Manifattura Tabacchi di Cagliari è destinata a diventare un polo di ricerca, produzione e promozione culturale interdisciplinare, sul confine tra discipline umanistiche e scientifiche, arti e tecnologia, architettura e comunità, aperto alla Sardegna e al mondo. L'ambizione è farne un esperimento unico in Italia di laboratorio di innovazione, che sia aperto e incoraggi l'interazione tra aziende, professionisti, operatori culturali e comunità dando vita a un luogo creativo, partecipato e vivace, capace di attrarre in virtù della sua disponibilità a essere attraversato, abitato, condiviso. Un laboratorio della moltitudine che sappia offrire frequentazioni multiple, salti nel buio, ma anche percorsi dedicati, opere di sartoria in grado di rispondere alle esigenze di pubblici sempre diversi, che chiedono di incontrarsi e, non disdegnando la contaminazione, desiderano la mischia. A recepire per prime in Italia questi cambiamenti sono le città di media grandezza, come Cagliari, in cui i centri di produzione creativa sono più vicini al territorio, in cui le comunità artistiche si contaminano da sempre, in cui la rete tra soggetti privati e pubblici si tesse con maggiore informalità. Sono luoghi che all'estero già esistono ma che in Italia guardiamo ancora con sospetto perché liberano la produzione creativa da categorie disciplinari e questioni di appartenenza. Per un'istituzione culturale che ancora non esiste non potevamo che lanciare un concorso per il nome e il logo. E così nasce il nuovo nome SA MANIFATTURA, una soluzione originale e semplice che con il solo uso dell'articolo SA in lingua sarda, connota l'intero impianto del progetto di identità, rendendo la parola Manifattura appartenente in modo inequivocabile a questa città e allo stesso tempo aperta al mondo. Una sillaba piena di senso, dentro la quale si nascondono la Scienza e l'Arte, la Sardegna, il SApere.

Linda di Pietro la manager culturale della Manifattura Tabacchi di Cagliari. Imprenditrice e consulente di enti pubblici e privati, dirige il Centro Arti Opificio Siri di Terni e insegna Ideazione d'eventi presso il MEC della Università Cattolica a Milano. Attivista di RENA, associazione di ispirazione civica e indipendente per la sperimentazione di politiche innovative, collaborative e trasparenti, ne è stata Presidente fino al 2018.

In cosa consiste l'apertura di settembre?

Il momento di apertura pubblica di Sa Manifattura a Settembre si pone all'interno di una strategia di lungo termine orientata a mostrare il posizionamento e le potenzialità del sito come centro di ospitalità, produzione e promozione delle attività legate alla creatività artistica, culturale, scientifica e dell'innovazione digitale, attraverso il completamento del processo di rigenerazione delle aree industriali dismesse, in un contesto regionale in cui tradizione e ricerca sono sempre stati interconnessi. Il centro di questi 9 giorni sarà la creazione di una piattaforma ideale di incontro, capace di offrire visibilità a proposte nazionali e internazionali che si muovono attraverso i confini tra arte/scienza/tecnologia e società. Una sorta di prototipo della Manifattura del futuro. Un luogo dove progetti, installazioni, azioni, dibattiti e laboratori troveranno uno spazio di sperimentazione, una piazza aperta che si popolerà di scambi e di visioni. Al centro l'opera MUSEUM OF THE MOON di Luke Jerram in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario dall'allunaggio. Una gigantesca luna iconica e magnetica che abiterà la corte 1 di Sa Manifattura. Il mito dell'uomo sulla luna. La sfida al superamento dei limiti umani che solo la scienza e la creatività possono permetterci.



FOTO: LUKE JERRAM

La necessità di artisti non ostili

Il settore artistico è controllato, la sua espressione non è libera. Questo è vero in particolare per il lavoro negli spazi pubblici. I regimi autoritari possono lasciar funzionare dei luoghi alternativi, ma non tollerano gli artisti che si esprimono nella strada, di fronte a tutti i cittadini

Che cos'è Lieux publics e quali sono i suoi obiettivi?

Lieux publics è un centro nazionale di produzione interamente dedicato all'arte nello spazio pubblico: sostegno agli artisti, residenze, presentazioni di spettacoli a Marsiglia e nella regione, le creazioni del direttore... Lieux publics è capofila della rete IN SITU che raggruppa una quindicina di festival e organizzazioni di 15 paesi europei, con il sostegno della comunità europea.

Che tipo di attenzioni ai territori perseguite?

La parola territorio va considerata nella sua globalità, in modo concentrato. I «territori» di Lieux publics sono molteplici: innanzitutto troviamo la Cité des arts de la rue, nel cuore dei quartieri popolari di Marsiglia. In quest'ambito, portiamo avanti numerose collaborazioni tra artisti e abitanti del quartiere, con l'idea che questi quartieri siano sempre ricchi di energia e giovinezza. Lavoriamo stabilmente con un insieme di 15 strutture: scuole, centri sociali, gruppi di animazione culturale con i quali concepiamo i progetti. Un altro territorio è Marsiglia e la sua regione all'interno della quale presentiamo all'incirca 25 spettacoli nel corso di una stagione. Gli spazi vengono definiti a seconda delle scelte degli artisti stessi; ciò fa sì che si produca un percorso all'interno della città vista tramite il loro sguardo. Molto recentemente abbiamo programmato un evento in un grande edificio coinvolgendo 40 musicisti d'una orchestra sinfonica perché suonassero dai balconi. Domani ci sarà una festa itinerante che traverserà il centro città, domenica un'opera circense nel cuore di un quartiere in cui gli immobili sono recentemente crollati. Infine c'è il territorio europeo che è il livello nel quale gli artisti si incrociano e traggono nutrimento l'uno dall'altro.

Rispetto alle marginalità (intese come le periferie e il sud del mondo) come si modula il vostro lavoro?

Marsiglia ha tanti legami con i paesi del sud Europa e del Mediterraneo. Ma al giorno d'oggi è molto difficile sviluppare dei progetti in questa zona. Le ragioni sono prima di tutto politiche. I paesi del nord dell'Africa sono tutti - fatta eccezione per la Tunisia - delle dittature o delle monarchie. Il settore artistico è controllato, la sua espressione non è libera. Questo è vero in particolare per il lavoro negli spazi pubblici. I regimi autoritari possono lasciar funzionare dei luoghi alternativi, ma non tollerano gli artisti che si esprimono nella strada, di fronte a tutti i cittadini. Abbiamo sviluppato dei progetti con Dream City a Tunisi o con Alwan-art in Marocco, ma molto meno di quello che avremmo voluto. Anche con i paesi del sud dell'Europa ci sono dei problemi. Innanzitutto per ragioni economiche perché in questi ultimi anni i finanziamenti pubblici sono considerevolmente diminuiti. Ma anche per ragioni artistiche: questi paesi rimangono ancorati a uno schema forse un po' antiquato che propone da un lato produzioni di intrattenimento ma di bassa qualità artistica, e dall'altro produzioni molto contemporanee che raggiungono ben poco il grande pubblico. Avevamo creato una piccola rete franco-italiana sulla danza negli spazi urbani ma non è sopravvissuta al cambio politico in Piemonte... C'è inoltre una questione essenziale. Il Mediterraneo è divenuto un cimitero per chi fugge dal proprio paese e gli artisti sono i più attivi nell'impegno affinché noi usciamo dal nostro egoismo e accogliamo queste persone in modo semplicemente umano. Questa sarà una delle priorità della nostra azione.

Quali sono i bisogni del settore artistico per poter essere incisivo?

Oggi assistiamo a una perdita dell'influenza degli artisti. Questa perdita corrisponde a una società sempre più votata al consumismo, all'intrattenimento, ripiegata su se stessa, ostile agli altri. Gli artisti erano degli "sfigati", non moderni, non redditizi, non connessi. Ma io penso che si sia ormai toccato il fondo e che nei prossimi anni ritornerà uno spazio più importante per l'arte e la creatività. Siamo di fronte a una grande crisi, prima di tutto climatica, che ci obbliga a ripensare il mondo, ricostruire la collettività, rimettere in discussione il valore del denaro. E in questo gli artisti hanno un ruolo essenziale, per esplorare modalità differenti, ricucire legami, provocare, prendere attenzione. Sicuramente abbiamo bisogno di sostegno e di riconoscimento. Ma abbiamo soprattutto bisogno di artisti che inventino, escano dalla cornice entro la quale sono costretti, non si limitino a parlare delle loro questioni personali ma che osino parlare a tutti; abbiamo bisogno di artisti che si intromettano in ciò che non li riguarda affatto. Il sostegno e il riconoscimento economico non arriveranno da soli, è necessario ribaltare i codici affinché i cittadini, e coloro che li rappresentano, abbiano il sentimento che l'arte è forse inutile ma essenziale.

Traduzione di Momi Falchi

Pierre Sauvageot è compositore eclettico e atipico. Ha fatto dello spazio pubblico il testo, il contesto e il pretesto del suo lavoro. Ha creato nel 2003 la rete europea In Situ, piattaforma per la creazione artistica negli spazi pubblici che finora ha sostenuto oltre 200 artisti.

L'interrogarsi costante intorno al ruolo del TRIC nei territori che abitiamo, ci spinge a allargare gli orizzonti, per offrire alle studentesse e agli studenti un'esperienza di teatro performativo in cui i ragazzi si possano cimentare come attori di contenuti culturali. Sardegna Teatro inaugurerà il 2020 con una nuova collaborazione: insieme al National Theatre di Londra porterà in Sardegna il progetto CONNECTIONS Festival di teatro giovanile che, nel Regno Unito, coinvolge ogni anno circa 300 tra teatri e scuole e oltre 5000 giovani per mettere in scena testi commissionati su misura a giovani drammaturghi.

Il progetto è rivolto a tutti gli Istituti Secondari Superiori della Sardegna che saranno poi chiamati a mettere in scena una nuova drammaturgia, con il coordinamento di un regista professionista.

CONNECTIONS SAVE THE DATE

- **Settembre 2019** – Invito alle scuole e inizio presentazione domande di partecipazione
- **15 ottobre 2019** – Scadenza presentazione domande
- **Entro 25 ottobre 2019** – Avviso di selezione ai partecipanti
- **Entro novembre 2019** – Scelta del testo da mettere in scena e definizione gruppi di lavoro
- **Dicembre 2019** – Incontro con i registi
- **Gennaio 2020** – Inizio prove
- **Maggio 2020** – Presentazione al pubblico

Per maggiori informazioni scrivere a: valentina@sardeginateatro.it

Allenamento al dubbio e pratica di incertezza

Paola Atzeni

Non è forse l'incertezza che spinge il funambolo a salire sulla propria esistenza? Non è forse l'equilibrio trovato a farti scendere felice per aver compiuto la vita?

Coltivo dubbi e inaffio incertezze in attesa di diventare una contadina di stupore. Perché mi chiedete di mostrarmi sicura, se la sicurezza è un diserbante per i miei sogni?

E oggi è un buon oggi? C'è la possibilità che contenga anche un po' di futuro?

Riesci a trovare soluzioni a ritmo di sconfitta?

Ma a te i dubbi aiutano a scoprire o a essere scoperto?

Come posso spiegare che esco di casa un'ora prima per permetterti il lusso di perderti, ma arrivare comunque puntuale all'appuntamento?

Sei riuscito ad adottarti pur non avendo un buon pedigree?

C'è ancora del verde là fuori? Non vi sembra appassita tutta questa Umanità?

La paura di diventare stagno ha smosso i peggiori tsunami. E la marea? Che ne resta della dolce e quieta marea?

E tu, di che marca sei?

Dimmi del tuo umore. Il giorno dopo la morte è sbronza o tuffo in piscina?

- Sei felice? Lo so, è una domanda stupida.
- No.
- No, non è una domanda stupida?
- No, non sono felice e non mi interessa esserlo.
- Non vuoi essere felice?
- No, voglio dare più peso ai tentativi che compio per esserlo. Il risultato finale è per le gare, non per la vita.
- Capisco.
- E tu, tu vuoi gareggiare o vuoi vivere?

NARCISO 1
Narciso cerca se stesso quando guarda gli altri. Che bello rompergli lo specchio, che liberazione togliergli il riflesso.

NARCISO 2
Narciso si professa in ascolto del cosmo, ma dimentica che quella che sente è la registrazione del suo ego.

NARCISO 3
Quando non si vede Narciso si spaventa: scambia la sua distrazione per un abbandono.

NARCISO 4
Narciso sa tutto, conosce il Tutto e mai si pone domande alle quali non sa rispondere. Non ha mai dubbi perché Lui è tutte le risposte del mondo.

Paola Atzeni nasce a Cagliari nel 1984 e vive a Isili, piccolo paese del centro Sardegna, base del suo lavoro. Drammaturga e promotrice culturale, collabora con diversi enti culturali per i quali organizza attività e eventi principalmente legati alla promozione e divulgazione della lettura e del teatro. Autrice del testo *lo non farò la mia fine* - produzione 2019 di Sardegna Teatro - scrive anche poesie e filastrocche.

MAS_M7_Teatro Massimo Cagliari
inaugurazione_2 ottobre, ore 18.30
dal 3 ottobre all'8 dicembre, dalle ore 18

Durata_42'
Installazione video, sottotitoli in italiano

M gallery

THE BODY'S LEGACIES Part 2: The Post-Colonial Body *di Kader Attia*

La ricerca di Kader Attia approfondisce il rapporto tra individuo e corpo sociale, focalizzandosi in particolare sul corpo post-coloniale contemporaneo. L'artista è interessato a indagare la trasformazione del corpo dei discendenti degli schiavi e delle popolazioni colonizzate, in un momento in cui siamo testimoni di un nuovo fenomeno di dislocamento di corpi, come il fenomeno attuale della crisi dei rifugiati. Nel suo film, *The Body's Legacies, The Post-Colonial Body*, Kader Attia intervista quattro persone i cui progenitori furono schiavi o membri di popolazioni colonizzate, proponendo così una riflessione sulla repressione del corpo post-coloniale. La narrazione alterna esperienze personali con analisi più generali, focalizzandosi su una vicenda specifica, ovvero l'aggressione avvenuta in un sobborgo parigino nel febbraio del 2017 ai danni di un giovane, Théo Luhaka, che fermato da degli agenti di polizia, venne picchiato e stuprato con un manganello. Nel film, Kader Attia costruisce una contro-narrativa che si oppone a quella di matrice occidentale, di stampo razzista e nazionalista, al fine di contrastare quel processo di rimozione della violenza perpetrata dalla cosiddetta democrazia, documentando la lotta di coloro che cercano di resistere.

Sa chirca de Kader Attia aprofundit sa relata intre individuu e corpus sotziale, puntende pro su prus subra de su corpus post-coloniale cuntemporaneu. S'artista est interessadu mescamente a indagare sa mudadura de su corpus de sos discendentes de sos israos e de sas populatziones colonizadas, in unu mamentu in ue semus testimòngios de unu fenomenu nou de dislocamentu de corpos, comentu su fenomenu de oe in die de sa crisi de sos refugiados.

With his film *The Body's Legacies, Pt. 2. The Post-Colonial Body* Attia reflects on the repressed postcolonial body through interviews with four descendants of colonised people or slaves. His interest lies in the question of what the body of enslaved or colonised people's descendants has become, in a moment when a new disaster of bodily displacement is happening, namely the current refugee crisis.

Di: Kader Attia
The Body's Legacies, Part 2: The Post-Colonial Body
In collaborazione con: la Francia in Scena, stagione artistica dell'Institut Français Italia / Ambasciata di Francia in Italia



CONTES IMMORAUX, PARTE 1: MAISON MÈRE

Phia Menard - Compagnie Non Nova

Phia Ménard, nella sua nuova performance commissionata da Documenta 14 di Kassel, ha risposto al tema proposto dalla manifestazione: "Imparare da Atene/Per un parlamento del corpo". Ispirandosi alla casa di Atene, il Partenone, che proteggeva il tesoro della città, immagina una casa di protezione per l'Europa. In questa prima parte di Contes Immoraux, Maison mère, Phia Ménard costruisce un "villaggio Marshall" a dimensioni reali, in cartone. Perché un villaggio Marshall? Suo nonno paterno fu una delle vittime del bombardamento che devastò la città di Nantes nel settembre 1943. Una volta adulta, la Ménard comprende l'infamia della guerra e l'assurdità del famoso piano Marshall: organizzare una distruzione e gestire la ricostruzione seguendo modelli di case prefabbricate e riscritture di piani di sviluppo urbano.

Phia Ménard in sa faina noa sua commissionada dae Documenta 14 de Kassel, at respostu a su tema chi l'ant dadu: "A imparare dae Atene/Pro unu parlamentu de sa carena". Ispirende-si a sa domo de Atena, su Partenone, fràigat unu "bidditzolu Marshall" de mannaria reale, in cartone. Ammentos de sos mortos de gherra, ue b'at finas su mannoi dae banda de babbu suo, sa Ménard mustrat sa ghelea de sa gherra e s'assurridade de su pianu Marshall famadu.

Commissioned by Documenta 14 on the theme « Learn from Athens » and « Parliament of Bodies », in this performance Phia Ménard imagines a protective home for Europe inspired by the house of Athena, the Parthenon. She builds a full-scale "Marshall village" made of cardboard having in mind the victims of the war, her grandfather among them, thus revealing the vileness of war and the absurdity of the Marshall Plan.

Scrittura e drammaturgia: Phia Menard e Jean-Luc Beaujault
Scenografia e interpretazione: Phia Menard
Composizione sonora e suono: Ivan Roussel
Direttore di scena: Pierre Blanchet e Rodolphe Thibaud
Costumi e accessori: Fabrice Ilia Leroy
Fotografie: Jean-Luc Beaujault
Codirezione, amministrazione e distribuzione: Claire Massonnet
Produzione: Compagnie Non Nova
In coproduzione con: documenta 14 - Kassel e Le Carré,
Scène nationale et Centre d'Art contemporain de Château-Gontier
In collaborazione con: Francia in Scena

La
Francia
in
Scena



FOTO: JEAN-LUC BEAUJULT

GRAMMATICHE DEL SENSIBILE E POLITICHE DELLE CORPOREITÀ

Il concetto di performatività di genere - coniato nel 1990 da Judith Butler - è atto a rimarcare che non esistano vere identità di genere e nemmeno forme naturali di sessuazione, bensì regimi discorsivi che producono la verità sui sessi e le loro differenze, all'interno di una complessa dialettica di rapporti di potere. Come ti collochi rispetto a questa posizione?

L'idea di performatività applicata non solo al genere ma anche al sesso è uno spartiacque, uno strumento concettuale che ha prodotto uno scarto. Non si tratta solo di Butler, ma di un'ondata di femministe, prevalentemente lesbiche, nere, non occidentali e non bianche, che mettono in crisi - sia nella teoria che nelle strategie politiche - l'approccio essenzialista interno allo stesso femminismo, che ipotizzava un "essere femminile", un Soggetto Donna unitario e omogeneo, come se l'anatomia corporea comportasse delle caratteristiche insieme biologiche e simboliche. È stato un taglio molto radicale, ed è stato per me/per noi anche un taglio generazionale: alla metà degli Anni Novanta non ci ritrovavamo più nell'identità femminista del simbolico, della differenza, delle Madri, che era così forte soprattutto in Italia. Avevamo un'altra cultura del corpo e altri immaginari, più estremi, e siamo andate in cerca di altri riferimenti - Butler appunto, bell hooks, Haraway, Braidotti, de Lauretis, il cyberfemminismo, e poi via via molte altre. Oggi quello che mi interessa indagare è come tenere insieme performatività e materialità - la performatività è una potente teoria della contro-rappresentazione, ed è irrinunciabile sia sul piano politico che su quello estetico. Ma la performatività non è solo linguaggio, codice, immaterialità e, d'altra parte, la materia non è un substrato inerte, è anch'essa mobile, "si comporta" secondo alcune partiture, agisce in senso forte. È una prospettiva dell'immanenza e dell'agire. E ancora. Non basta un solo gesto o un'azione compiuta una sola volta affinché qualcosa si insedi nei corpi. Butler parla di ripetizione, di ricorsività,

di vera e propria messinscena. Questo punto di scarto tra differenza e ripetizione, così conosciuto nelle arti performative, quell'orlo in cui la ripetizione si rompe si interrompe precipita e si produce differenza è una zona molto interessante da pensare relativamente al politico. Nei corpi dunque non incorporiamo e riproduciamo le norme soltanto, ma variazioni inedite sono sempre possibili, è sempre possibile re-istituire nuovi corpi nuove corporeità nuovi organi o defunzionalizzarne le funzioni. Il concetto di imprevisto è del resto ricorrente nel femminismo, basti pensare a Carla Lonzi e al femminismo radicale italiano, alla sua idea di soggetto imprevisto: l'idea di una rottura generativa, che fuoriesce dalla dialettica del sì e del no, che non è programmabile nelle maglie della politica del già dato e mette in crisi anche la nozione di classe.

Da un punto di vista squisitamente teorico, questa definizione di genere ha destato una turbolenza e un'ampia eco sui cultural studies e i queer studies, non ultimo - fosse anche solo come suggestione - sull'arte performativa. Qual è il contributo specifico delle arti performative e come pensi possano affrontare questa tema?

Direi che è più di un'eco - con il femminismo queer il performativo diventa un paradigma centrale per leggere il presente, come si producono i rapporti di potere, la politica dei corpi, le contraddizioni e le possibili fraglie che si aprono. È uno slittamento fondamentale, che si allontana dalla centralità del testo e dell'impostazione ermeneutica prevalenti nel Novecento.

Questo cambio di paradigma sposta in maniera radicale anche il pensiero che si produce sulla scena e dalla scena. Tradizionalmente, il rapporto tra teatro e politica è in Occidente fondativo, ricorriamo continuamente a questa metafora: la scena come polis o spazio pubblico, la

connessione agire/azione/drammaturgia nel filo lungo che da Aristotele arriva al pensiero di Arendt, l'idea barocca del Gran Teatro del Mondo, la relazione strettissima, e non solo simbolica ma strutturale, tra rappresentazione come dispositivo scenico e rappresentanza come forma del politico.

La performatività offre dunque uno strumento concettuale per ribaltare e insieme riaffermare l'intimità tra estetico e politico, aggiornando però le domande e gli schemi. Nonostante dunque il predominio del visivo e dei nuovi media, le arti performative - e l'idea di compresenza e di trasmissione da corpo a corpo, di *liveness*, di ripetizione, di linguaggio che istituisce, di agire - non sono un terreno marginale o di nicchia, ma una lente attraverso cui guardare come i corpi sono politici oggi.

Le artiste/i/* della scena contemporanea hanno colto molto bene questo passaggio, e possiamo considerare le performing arts come un luogo di produzione di pensiero critico, che compone - come ci indicano Deleuze e Guattari - non con i concetti ma con le sensazioni. I lavori di artiste/i/* sono spesso delle vere e proprie teorie sul corpo, sul movimento, sulla percezione, sulla relazione. Molto meno pronti sono stati invece, in Italia, proprio gli studi teatrali accademici, che sono rimasti su una posizione rigidamente storicista e analitica, impermeabili alle nuove questioni e alle nuove metodologie che le pratiche artistiche da un lato e i femminismi dall'altro inventavano attorno all'idea di performance.

In quali modi l'arte prodotta dalle figure marginali - esterne rispetto a una prospettiva binaria, eteronormata e fallologocentrica - ha trovato e costruito spazi di libertà espressiva?

Le arti costituiscono uno spazio di presa di parola; spesso - è Gayatri Spivak, filosofa femminista postcoloniale, che, tra altre, pone con forza la questione - i soggetti subalterni non solo non hanno

L'arte non può essere considerata un territorio salvo, innocente, un puro spazio espressivo: è anzi un terreno fortemente ambiguo, pieno di contraddizioni anche scivolose. Deve essere agito come un campo di azione e conflitto

accesso al discorso, ma vengono anche rappresentati dallo sguardo dominante. Non possono letteralmente parlare, sono oggetti del discorso altrui, sono parlati. Io dico chi sei tu. Questo accade a diversi livelli, su diversi assi di potere. Allora diventa fondamentale che a parlare e a inventare nuove partiture performative siano i soggetti direttamente coinvolti. Faccio un esempio: in questi giorni si è aperto sui maggiori quotidiani italiani un dibattito sulla "questione trans", dai toni paternalistici e transfobici, e tutti sono abilitati a parlare tranne le persone trans. E ancora: quanti spettacoli "sui" migranti abbiamo visto in questi anni, fatti da bianchi e per un pubblico bianco?

La sconsolante "bianchezza" del nostro ambiente artistico, sia di chi produce che del pubblico, dovremmo iniziare a considerarla come un problema: ma non ce ne accorgiamo, e questo è un buon esempio, perché così opera il privilegio, è del tutto invisibile e inodore. Non ci accorgiamo di essere tutte/i/* bianchi finché non entra nella stanza una persona non bianca.

Al tempo stesso, non intendo parlare di un'arte femminista o di un'arte queer, non sono interessata a queste etichette, che spesso non servono ad altro che a costruire una sorta di tecnologia linguistica pulita, una "gestione delle diversità" che assomiglia a una spartizione di mercato. In questo senso mi sembra più interessante guardare ai processi materiali di produzione dei saperi e delle immaginazioni - spesso queste esperienze "minori" arrivano da spazi indipendenti, da pratiche innovative, da prossimità con quelle che una volta chiamavamo controculture. Le sperimentazioni artistiche più radicali si accompagnano a sperimentazioni politiche, alla capacità di istituire nuovi spazi di relazione e di prossimità, a una presa in carico del discorso sulle risorse e sulle economie, e anche a un approccio che destabilizzi la

figura autoriale dell'artista, piuttosto che consolidarlo nel suo sito discorsivo.


Nel capitalismo linguistico e affettivo, il lavoro artistico perde la sua aura d'eccezione, e un posizionamento queer-femminista per me significa anche rifiutarsi di negoziare l'ingresso nel canone maggiore, nel tempio dell'autorità/autorialità, per decostruire piuttosto il mito tutto maschile dell'artista-creatore, genio separato dal mondo. C'è sempre un'intelligenza collettiva all'opera in tutto ciò che facciamo anche individualmente, non fosse altro che per il fatto che parliamo sempre dentro un linguaggio che è invenzione viva comune.

Per questo, l'arte non può essere considerata un territorio salvo, innocente, un puro spazio espressivo: è anzi un terreno fortemente ambiguo, pieno di contraddizioni anche scivolose. Deve essere agito come un campo di azione e conflitto, il che significa anche rifiutare di lavorare per teatri che non pagano le/gli artiste, costruire alleanze, istituire nuove istituzioni - questa è stata la mia/nostra esperienza nei movimenti di lotta, di cui hanno fatto parte anche artisti e precari/ie/* della cultura, nell'ultimo ciclo a partire dal 2010 e che ha portato ad occupazioni di spazi in tutta Italia.

Ecco che il punto non è dunque se le arti performative si occupino di queer o di genere, nella mia prospettiva - ma è uno sguardo acquisito dal femminismo radicale - la "messa a tema" non è mai criterio sufficiente: un lavoro non è politico se parla di politica o di femminismo o di migranti. È politico se inventa sovverte e ricombina linguaggi, se fa mondo, se crea nuovi modi di percepire il circostante. Un nuovo modo di sentire, un nuovo sensibile, così lo chiama Rancière. Sono le pratiche, e non solo gli oggetti, ad essere radicali; questo è un punto molto importante per mantenere attivo un posizionamento critico sulle arti contemporanee - sempre più

spesso biennali d'arte o festival hanno un esplicito focus politico, spesso anche molto radicale, ma non mettono in alcun modo in discussione il sistema dentro il quale producono saperi, estetiche, economie, relazioni. Questo può produrre non solo un'estetizzazione del politico, ma anche fenomeni di assorbimento e di depotenziamento o vera e propria colonizzazione di soggettività politiche e degli immaginari che queste producono.

Phia Ménard è in transizione da un genere all'altro. Credi che questa condizione possa aprire all'attraversamento di scorci inediti di realtà?

Certo, e non solo: il lavoro di sperimentazione di Ménard (sul proprio corpo e sulla scena) e di altre/i/* artiste/i/* non solo mostra in una prospettiva diversa qualcosa che già esiste, ma crea letteralmente realtà; non solo immaginari sul corpo, ma proprio corpi altri, altre corporeità. Ciò che è potente nelle arti, in particolare nelle arti performative, è la facoltà di creare non tanto idee o concetti, ma percezioni e esperienze. Di queste corporeità eccentriche, assemblate, ricombinate, inventate, di questi corpi non umani o materie affettive composte di intensità e mutamenti, è possibile fare esperienza - è qualcosa che passa da corpo a corpo, che ci modifica e ci muove. La scena istituisce una compresenza e una prossimità dei corpi, la possibilità che l'esperienza anche la più intima non sia solo privata; così nascono nuove grammatiche del sensibile, nuovi affetti comuni. 

Ilenia Caleo è performer, - lavora con vari gruppi, tra cui i Motus - attivista e ricercatrice indipendente. Attivista del Teatro Valle Occupato e nei movimenti dei commons e queer-femministi, è cresciuta politicamente e artisticamente nella scena delle contro-culture underground e dei centri sociali. Si occupa di corporeità, epistemologie femministe, sperimentazioni nelle performing arts, nuove istituzioni e forme del lavoro culturale. Ricercatrice presso IUAV di Venezia coordina il modulo Arti del Master in Studi e Politiche di Genere di Roma Tre.

SCENARIO INFANZIA 2020

Scenario promuove l'ottava edizione del Premio Scenario infanzia che nasce allo scopo di incentivare nuove idee, progetti e visioni per un teatro rivolto ai nuovi spettatori.

Scenario continua a approfondire il proprio ruolo di osservatorio del nuovo, proponendosi come occasione di censimento, dialogo e confronto per le giovani generazioni.

Scenario lavora nel territorio che precede la formalizzazione della ricerca: accoglie progetti che non sono ancora diventati spettacolo, ma che appartengono a necessità e linguaggi in via di esplorazione. Vocazione prima di Scenario è documentare e comprendere – oltre che selezionare e premiare – le diverse modalità di avvicinamento al teatro da parte dei giovani artisti. A questo scopo si sviluppa il rapporto fra l'Associazione e i partecipanti attraverso la rete delle Commissioni zonali, con momenti di incontro, sostegno e verifica, non limitati alla fase di selezione, ma protratti lungo tutto il percorso di elaborazione dei progetti e fino al debutto dello spettacolo vincitore.

Scenario Infanzia si propone di favorire originali percorsi di ricerca nell'ambito dei linguaggi rivolti all'infanzia e all'adolescenza, nella consapevolezza che l'universo dei bambini e dei ragazzi presenta necessità, tematiche, poetiche

in continuo e veloce mutamento. Il rinnovamento generazionale rappresenta una risorsa indispensabile per un settore che, nato all'insegna della ricerca (di nuovi linguaggi per nuovi spettatori), deve continuare a interpretare un immaginario giovanile in continua e rapida evoluzione, con gli strumenti dell'invenzione, della fantasia, dello stupore, oltre i limiti delle definizioni di "genere" e anche delle professionalità esistenti. Il termine infanzia, che si è voluto associare al nome del Premio, non si intende legato all'età anagrafica (puerizia), ma piuttosto a una stagione dello spirito, che attiene al mutamento e alla ricerca costante, e quindi all'apertura e all'ascolto, al di fuori di consuetudini e categorie. Non teatro minore (o per un pubblico considerato minore), ma intrinsecamente senza confini, perché ancora da inventare nello sguardo aperto di uno spettatore "innocente": non in-formato del linguaggio e delle convenzioni del teatro.

Lo scenario dell'infanzia vuole essere il teatro che ritrova la sua infanzia, o la condizione della sua nascita, in riferimento agli spettatori che custodiscono in sé l'attitudine allo stupore e alla sperimentazione tipici di questa stagione della vita.

È il motivo per cui il Premio si riferisce a progetti rivolti a spettatori bambini, ragazzi, adolescenti.

Saranno privilegiati i progetti fortemente innovativi, portatori di originali approcci, pensieri e necessità artistiche. Si terrà conto di criteri di qualità, in sintonia con il referente bambino o ragazzo, si apprezzerà la sperimentazione di nuovi linguaggi e risorse tecnologiche, ma anche la profondità delle motivazioni artistiche e dello spessore poetico ed emozionale delle proposte. Si privilegeranno inoltre i progetti che dimostrino di uscire dalle demarcazioni e dagli standard di genere, assumendosi il rischio dell'esplorazione, della contaminazione e degli sconfinamenti. Il bando si rivolge ad artisti esordienti, gruppi di recente formazione, soggetti impegnati in nuovi percorsi di ricerca. I partecipanti non devono appartenere a strutture socie di Scenario né a strutture riconosciute e sovvenzionate dal Ministero (Mibac).

Autori e partecipanti al progetto a qualsiasi titolo (registri, attori, drammaturghi, scenografi, musicisti, tecnici e qualunque altro ruolo) non devono avere compiuto i 35 anni di età (singolarmente) alla data di scadenza del bando (31 ottobre 2019). Il Premio seleziona progetti originali e inediti destinati alla scena infantile o adolescenziale, che dovranno essere consegnati o spediti entro e non oltre il 31 ottobre 2019, secondo le modalità indicate dal bando scaricabile online al sito www.associazionescenario.it

One Book One Community @Sant'Elia

Il progetto *One Book One Community* nasce nel 1998 per iniziativa del Washington Center for the Book e abbraccia l'idea di creare una comunità intorno a un testo letterario condiviso. Da allora, la nozione di unità civica attraverso la letteratura si è diffusa in tutto il mondo generando un'esperienza di lettura che sfocia in una discussione che comprende un ampio ventaglio di persone. A ogni comunità, su base di quartiere, città, ma anche di un'intera regione o paese, viene assegnato un testo che spinge alla riflessione su tematiche precise. Al processo di lettura sono inoltre connesse attività coerenti che contribuiscono a rafforzare l'aggregazione e a incoraggiare il processo di armonizzazione della comunità.

A Cagliari il progetto One Book One Community si concentrerà all'interno del più ampio progetto RigenerAzione a Sant'Elia, sostenuto da Fondazione con il Sud e Fondazione Giulini, nel quartiere di Sant'Elia intorno al libro di Francesco Abate "Mia madre e altre catastrofi".

Intervista a Francesco Abate, autore del libro "Mia madre e altre catastrofi" - figlio di Mariella Pisano

Come è nato questo libro "Mia madre e altre catastrofi"?

È un libro nato quasi per caso, senza una programmazione: stavo scrivendo un altro libro per Einaudi e a un certo punto mia madre ha deciso di fare un viaggio in Terra Santa con il suo gruppo neocatecumenale. Ho iniziato a raccontare sui social delle piccole scenette, tratte dai suoi aneddoti. Mi sono reso conto che questa narrazione mi portava a fare i conti con mia madre, una persona molto dura ma anche molto in gamba, con cui non è sempre stato facile condividere tutto. In realtà pensavo di fare quei conti che i figli fanno in maniera anche netta e drammatica, facendo pagare ai genitori vecchi rancori, invece mi sono reso conto con questo libro che la vita con mia mamma è stata molto formativa e divertente.

Credi che il tuo libro, con questa lettura stratificata su più registri, riesca a essere incisivo in differenti contesti culturali?

La forma narrativa scelta facilita la lettura a chi non è un lettore esperto, ma anche a chi magari fino a quel giorno è stato relegato anche per questioni anagrafiche a quella che viene chiamata letteratura per ragazzi. Questo è un libro che mi ha portato nelle scuole elementari e medie: con gli alunni abbiamo teatralizzato il libro, l'hanno sentito loro. Questo per me è stato l'aspetto più gratificante, insieme alla presenza negli ospizi. Quando scrivi non immagini quale riscontro avrà il tuo libro e dove andrà a finire, cerchi di farlo con onestà e poi succede che quel libro ti porti in posti impensati.

Che effetto ha avuto su tua madre?

Mamma si è molto divertita: si riconosce in quello che racconto, poi è una donna che sa stare al gioco. Decidiamo insieme cosa dire, sapevamo cosa volevamo o non volevamo raccontare. È perciò nata una ulteriore complicità che prima del libro non si era ancora espressa. Lei dice che non è così come io l'ho raccontata... infatti è molto peggio! L'altra reazione è stata quella da parte dei lettori, una parte ovviamente ci ha preso per una famiglia di pazzi, un'altra invece si è riconosciuta in questo rapporto madre-figlio, soprattutto chi appartiene a una generazione vicina alla mia, perché poi il rapporto genitori-figli è cambiato. Ognuno di loro ha voluto aggiungere alla nostra storia la propria, e questa è stata la chiave del successo editoriale.

Intervista a Mariella Pisano, docente della Scuola Popolare di Sant'Elia - madre di Francesco Abate

Mariella Pisano che *sa stare al gioco*, è stata tenace operatrice culturale di quelli che ora chiamiamo *progetti di comunità*. Docente di francese, tra gli agitatori culturali di una esperienza cruciale per la città di Cagliari: la Scuola Popolare di Sant'Elia.

"La Scuola popolare di Sant'Elia è stata la punta di un'esperienza nelle scuole di periferia, durante gli anni '70. Si trattò di un'attività sociale che consentì a molti lavoratori del quartiere di studiare nel pomeriggio, così da acquisire una preparazione culturale e conseguire la licenza media. Eravamo ispirati dagli insegnamenti di don Lorenzo Milani e della sua Scuola popolare di Barbiana, e guidati da un altro prete illuminato: Vasco Paradisi, il parroco del quartiere.

Ci eravamo resi conto che prima di educare i figli, fosse necessario educare i genitori, perciò - con un lavoro di sinergia tra la scuola e la parrocchia - siamo stati capaci di creare un contesto in cui fosse abbattuto il rapporto autoritario professori / alunni e la scuola fosse un luogo aperto e accogliente, per i ragazzi e per gli adulti. Si trattò della preziosa esperienza di saggiarsi nell'ascolto delle comunità, che formò una generazione di insegnanti, che ambiva a cambiare il mondo a partire dalla scuola. Insegnare l'italiano - benché fossi docente di francese - era una missione sociale davvero importante, perché chi possiede 2000 parole ha una vita più ricca di chi ne possiede 200.

In certe famiglie il degrado è totale - lo ha ben evidenziato Sergio Atzeni in *Bellas Mariposas* - lì la scuola era un bene primario e noi insegnanti c'eravamo, nei pomeriggi a titolo volontario, perché fermamente mossi da volontà di fare del bene alla collettività, senza alcuna prevaricazione, con soltanto l'idea del lavoro comune. Fare scuola non è far stare le persone tra le mura deputate, fare scuola è imparare a discutere e portare la cultura nei contesti"

Mariella Pisano

Francesco Abate è scrittore e caporedattore della sezione cultura del quotidiano L'Unione Sarda. "Mia madre e altre catastrofi", è stato pubblicato da Einaudi - con ben sette ristampe - e in sardo dalla casa editrice Ilisso.

MAS_M3_Teatro Massimo Cagliari
5 e 6 ottobre, ore 17.30
6 ottobre ore 11
7 ottobre ore 10

Durata_35' + tempo di esplorazione
Fascia d'età: primissima infanzia



MILOEMAYA *Scarlattine Teatro*

Un lungo tavolo bianco. Forchette, coltelli, cucchiari e cucchiaini. Piatti grandi, piccoli, lisci, tondi. Tazze e bicchieri. E il cibo non c'è? Forse qualche chicco arriverà. Due bizzarri personaggi aspettano l'inizio di un pranzo da re, inventandosi un nuovo modo di apparecchiare. Tutto diventa musica canto gioco. I piccolissimi sanno ascoltare. Infilare, spostare, accumulare, portare, tirare, aprire, contare, pestare, correre, provare, chiudere, imitare, trasportare, ordinare, dividere, riempire, sollevare, nascondere. Sono loro lo spettacolo!

I primi passi dei neonati verso il mondo dell'opera, uno spettacolo di teatro sensoriale con musica, voce, immagini, e esperienze tattili all'interno di Opera Education, l'attività di AsLiCo che promuove la lirica tra le nuove generazioni.

Un percorso che coinvolge i bambini in una scoperta multisensoriale. L'osservazione iniziale porta l'attenzione sui suoni nel loro stato originario, sulla parola come significante e coinvolge lo sguardo: lo spazio scenico, a pianta centrale, è organizzato in modo da avere un rapporto quasi personale non solo tra attore e spettatore, ma anche tra spettatore e spettatore, in un gioco di simmetria che coinvolge tutti i partecipanti seduti attorno al tavolo che domina la scena. Ed è attorno a quel tavolo che i bambini iniziano l'esplorazione di utensili, stoviglie; una ricerca che si trasforma anche in un evento comunitario grazie al continuo confronto tra l'io e l'altro. Accanto a me, di fronte a me.

Sos primos passos de sos crios cara a su mundu de s'òpera, unu ispetàculu de teatru sensoriale cun mùsica, boghe, immàgines e esperiènzias tàtiles e promovet sa lirica intre de sas generatziones noas. A fùrriu a una mesa sos pipios comintzant s'esploratzione de trastes, istèrgios; una chirca chi si mudat finas in unu eventù comunitàriu pro more de su cunfrontu sighidu tra deo e s'àteru.

A path that involves newborns in a multi-sensory discovery approaching them to the world of opera, a show with music, voice, images, and tactile experiences to promote lyrics for new generations. Around a table, children start the exploration of utensils and tableware in a research that also turns into a community event thanks to the continuous comparison between the self and the other.

Di: Michele Losi
Regia: Anna Fascendini
Con: Anna Fascendini e Francesca Cecala
Musica: Federica Falasconi
Consulenza per il canto: Miriam Gotti
Coproduzione: AsLiCo e ScarlattineTeatro, Campsirago Residenza

MAS_Teatro Massimo Cagliari
8 / 9 / 10 ottobre, ore 10-18

Laboratorio di formazione per chi vuole avvicinarsi con il teatro ai bambini da 0 a 3 anni con Anna Fascendini

CON LO SGUARDO PICCOLO *Scarlattine Teatro*

I piccolissimi sono creature speciali. Reagiscono a ciò che li circonda senza filtri. Non conoscono le regole del gioco. Ascoltano. Toccano. Attraversano e si lasciano attraversare. Sanno essere presenti. Pensare ad uno spettacolo teatrale per loro non è cosa facile. Prima di tutto perché si deve pensare ad uno spettacolo con loro, esseri imprevedibili. Bisogna tornare ad ascoltare, toccare e lasciarsi attraversare dalle cose, come loro, insieme a loro. Bisogna essere presenti. Quello che gli attori non devono mai dimenticare di essere. Il laboratorio di formazione si propone di indagare oltre che la spazialità, i materiali, i tempi e i suoni utili ad uno spettacolo per la primissima infanzia anche la qualità di uno stare in scena.

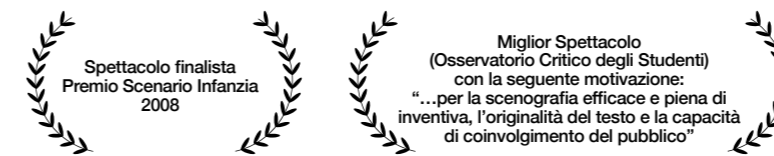
Anna Fascendini è attrice, regista e formatrice di Scarlattineteatro, Campsirago Residenza. Sisale, Scatenati, Buio e MiloeMaya sono alcune tra le sue produzioni dedicate alla fascia 0-3.

Per maggiori informazioni e iscrizioni scrivere a: valentina@sardeginateatro.it

Consulta il sito www.sardeginateatro.it per tutte le opportunità didattiche organizzate da Sardegna Teatro insieme alla Fondazione Sardegna Film Commission

MAS_Teatro Massimo Cagliari
9,10,11,12,14,15,16 ottobre, ore 10.30
12 ottobre, ore 17
13 ottobre, ore 11

Durata_60' + 10' ingresso pubblico
Fascia d'età: dai 5 anni in su



IL PRINCIPE MEZZANOTTE *di Alessandro Serra*

Il Principe Mezzanotte è vittima di una maledizione: quando incontrerà il vero amore sarà destinato a trasformarsi in un essere mostruoso. Per sottrarsi a tale destino decide di non innamorarsi mai, si rinchiude in un maniero fumoso e vive da solo, triste e malinconico. Un carosello di personaggi buffi e grotteschi che ci porteranno nel mondo di questa fiaba delicata e romantica raccontata con uno stile insolitamente noir, misterioso e poetico.

Su Printzipe de Mesunote est patende una maladissione: cando at a tobiare s'amore veru si nch'at a mudare in unu essere orrorosu. Pro fuire a custa sorte detzidit de non s'innamorare mai, si nche inserrat in unu manieru fumosu e istat a solu, tristu e malincònicu. Una filera de personàgios istrabebicos e grotescos nos ant a giùghere in su mundu de custa fiaba dilica e romàntzica contada cun unu istile insolitu noir, misteriosu e poèticu.

Principe Mezzanotte has been cursed, when he meets his true love he will turn into a monstrous being. In order to escape this fate, he decides never to fall in love and to live by himself, sad and mournful, locked in a smoky manor. We will be lead into this delicate and poetic fairy tale world, narrated in an uncommonly noir mysterious and poetical style, by a carousel of funny and grotesque characters.

Di: Alessandro Serra
Con: Andrea Castellano, Marco Vergati, Silvia Valsesia
Regia, scene, luci: Alessandro Serra
Realizzazione ombre: Chiara Carlorosi
Prodotto da: Sardegna Teatro e compagnia Teatropersona

Tecniche utilizzate: prosa, teatro d'immagine, teatro d'ombre, teatro corporeo.



FOTO: ALESSANDRO SERRA



REGIONE AUTONOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

ISPORTELLU LINGUÏSTICU REGIONALE

- Faghet tradutziones de atos ufitziales
- Faghet interpretariadu sardu-italianu e italianu-sardu
- Collàborat cun sos àteros Entes
- Promovet sa limba in cada logu e pro totus
- Donat consulèntzia linguistica a atividades privadas
- Faghet cursos de sardu de livellos diferentes (CUBAS)
- Coordinat sos àteros isportellos linguisticos territoriales

Beni a nos chircare!
Semus in Arburada de Trieste, 186 de Casteddu (Il pianu)
ma finas in Tàtari e S'Alighera!

Tel. 070.606.5067/070.606.4948
Mail: pi.limbasarda@regione.sardegna.it




Teatro Massimo Cagliari

FLORIOFUAIÉ

GAFFÈ AL TEATRO MASSIMO VIALE TRENTO 9





14° TUTTESTORIE festival di letteratura per ragazzi

terra

Racconti, visioni e libri di sopra e di sotto

dal 10 al 15 ottobre 2019 ANTEPRIMA 6-7 ottobre

CAGLIARI (10-11-12 e 13 ottobre) • CARBONIA (10-11-12 e 14 ottobre) • GONNESA (10 e 11 ottobre) • IGLESIAS (10-11 e 14-15 ottobre)
ISILI (10-11 e 12 ottobre) • LOCERI (14 ottobre) • PABILLONIS (11 e 14 ottobre) • POSADA (10 e 15 ottobre) • RUINAS (10 e 11 ottobre)
SAMASSI (10 ottobre) • SAN GAVINO (11 e 14 ottobre) • SANLURI (14 e 15 ottobre) • SANT'ANTIOCCO (10 e 12 - 14 e 15 ottobre)
SERRAMANNA (10-11 e 14 ottobre) • VALLERMOSA (11 ottobre) • VILLACIDRO (11 ottobre)



COMPAGNIA 'B;



lettura
LEI
intelligenza
emozione

cagliari / sassari / olbia / nuoro
5/6/7/8 dicembre 2019



leifestival.com

Libreria Edumondo

Aprire un nuovo spazio libri
al Teatro Massimo di Cagliari

libreria@edumondo.it
+39 345 9804109

Teatro Massimo
Viale Trento 9
Cagliari

CINEMA CINEMA CINEMA CINEMA CINEMA

Teatro di Rilevante Interesse Culturale

sardegna teatro

Via Roma 73, Nuoro
Numero verde 800 609 162
Tel 0784 30432
info@sardeginateatro.it
www.sardeginateatro.it

Teatro Eliseo Nuoro

TEN CINEMA

SPAZIOMUSICA FESTIVAL 2019

Cagliari 1-5 ottobre
Teatro Massimo
Sala M2 - M3
www.spaziomusicaproject.com

SEE THE SOUND 2019




JAZZIN' SARDEGNA THE FINEST IN JAZZ SINCE 1980

EJE EUROPEAN JAZZ EXPO INTERNATIONAL TALENT SHOWCASE

XXXVII FESTIVAL INTERNAZIONALE
30 OTTOBRE - 3 NOVEMBRE 2019
CAGLIARI • TEATRO MASSIMO

5 GIORNI 5 PALCHI 20 EVENTI PER I 20th YEARS ALBERTO RODRIGUEZ

INAUGURAZIONE
30 OTTOBRE 2019
HERBIE HANCOCK QUINTET

31 OTTOBRE - 3 NOVEMBRE
MINO CINELU/GAVINO MURGIA/NGUYÈN LÈ • ADAM BEN EZRA SOLO • FRANCO D'ANDREA OTTETTO/HAN BENNINK • ELI DEGIBRI QUARTET • FEDERICO NATHAN QUARTET • GAVINO MURGIA/HAMID DRAKE/MAJID BEKKAS TRIO • MICHAEL BLICHER/DAN HEMMER/STEVE GADD TRIO • FRANKIE & CANTINA BAND FEAT. RICKY BAILEY LEZIONI DI JAZZ DI GIOVANNI BIETTI & MORE

+ MOSTRE FOTOGRAFICHE, INSTALLAZIONI VIDEO, INCONTRI E SEMINARI

TUTTE LE INFO SU:
JAZZINSARDEGNA.COM   JAZZINSARDEGNA

JUKEBOX CAGLIARI

Encyclopedie de la parole #3

di Elise Simonet, regia Joris Lacoste

Jukebox è un solo creato per uno spazio geografico ben definito: una città, i suoi abitanti e le parole che li attraversano. Ciascuna versione, composta in stretta collaborazione con un gruppo di «raccoltori» locali, propone di condividere i metodi e le procedure dell'Encyclopédie de la parole per rappresentare le singolarità delle parole provenienti da un contesto geografico e culturale preciso: «Se abito a Roma, Prato o Cagliari, quali sono le parole che mi attraversano dalla mattina alla sera?» In ogni città sarà composta una partitura di 50 documenti tra i quali gli stessi spettatori sceglieranno ogni volta quali parole saranno eseguite dall'interprete.

Jukebox mette in gioco la maniera nella quale una comunità si presenta a se stessa. Cosa desideriamo ascoltare della nostra lingua? Della nostra cultura? Quali voci decideremo di ascoltare ad ogni replica? Come risoneranno le une con le altre?

Jukebox est fatu petzi pro unu tretu geogràficu pressinnadu: una tzitade, sos chi b'istant e sas allegas chi los colant sunt sortidos dae unu grupu de chircadores de su logu cun mètodos e protzeduras de s'Encyclopédie. In cada tzitade s'at a fàghere una partidura de 50 documentos intre de custos ant a èssere sos ispetatores etotu a seberare borta cun borta cales allegas at a impitare s'intèrprete definende comente una comunidade si presentat a issa etotu.

A city, its inhabitants and the words that cross them collected by a group of local team of researchers, adopting the methods and process of L'Encyclopédie de la Parole, contribute to create a solo piece for a geographical space that is unique in each city. By allowing spectators to choose which words are performed and in what order, *Jukebox* aims to explore the ways in which a community represents itself.

Un progetto di: Encyclopédie de la parole

Direzione artistica: Elise Simonet

Regia: Joris Lacoste

Con: Monica Demuru

Drammaturgia e coordinamento della raccolta dei documenti audio: Francesco Alberici

Raccolta dei documenti audio: Francesco Alberici, Matteo Angius, Sophy Benar, Tommaso Carovani, Elisa Comparetti, Monica Demuru, Maddalena De Carolis, Riccardo Fazi, Lorenza Guerrini, Andrea Livi, Andrea Melis, Claudio Mura, Federico Pains, Elise Simonet, Veronica Tinnirello, Giorgia Vignola

Produzione: Échelle 1:1, Short Theatre, Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Fondazione Teatro Metastasio/Contemporanea Festival, Sardegna Teatro/10 Nodi Festival

In coproduzione con: Spaziomusica

Con il sostegno di: Institut Français Roma, Institut Français Paris

Échelle 1:1 con il supporto di Ministère de la Culture et de la Communication /DRAC Ile-de-France and Conseil Régional d'Ile de France

JUKEBOX è realizzato in collaborazione con la Francia in Scena, stagione artistica dell'Institut Français Italia / Ambasciata di Francia in Italia

Nell'ambito del network I.N. Italia

#2 domande a Elise Simonet



FOTO: ELISA COMPARETTI

Su quale processo artistico si basa Jukebox?

Ascoltiamo molte registrazioni, ci interroghiamo sulla loro qualità formale (ciò che definiamo i fenomeni della parola e colleghiamo alle 19 voci presenti nel nostro sito), la loro pertinenza, le loro caratteristiche e le loro peculiarità nell'ambito della città e del paese. Arriviamo a sceglierne 50, con forme e contesti molto diversi: queste parole comporranno la partitura dello spettacolo. Successivamente, queste registrazioni vengono trascritte per essere riprodotte il più fedelmente possibile dall'attore o dall'attrice che lavorerà con i documenti come fossero partiture musicali.

In un secondo tempo, insieme a Joris Lacoste torniamo nella città ospitante e lavoriamo con attore/attrice e il/la drammaturgo/a alla messa in scena, che consiste nel trovare una modalità performativa per ciascuno dei 50 pezzi.

Durante la rappresentazione, gli spettatori ricevono un opuscolo che elenca l'insieme delle partiture con titoli e informazioni. Sono loro a scegliere a turno i documenti che vogliono ascoltare: enunciano il titolo a voce alta e l'interprete li esegue. La performance dura 45 minuti e consente di scegliere una trentina di documenti tra i 50 proposti.

Come cambia in relazione al contesto?

Jukebox permette di ascoltare situazioni specifiche ma familiari dei suoi spettatori-abitanti, e agisce attraverso un effetto di ingrandimento sulle formulazioni, gli indirizzi, le melodie, gli accenti, i timbri e altri fenomeni legati al linguaggio. La partitura del pezzo fornisce agli spettatori uno specchio nel quale potranno riconoscersi a vari livelli.

COME SI PRODUCONO LE PAROLE?

IL PROGETTO DI COLLEZIONE DEI DISCORSI ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE

Encyclopedie de la parole è un progetto impegnato da anni nella raccolta di discorsi. In cosa consiste?

L'Encyclopedie si preoccupa poco del logos - dalla nascita del progetto 12 anni fa si occupa in prima istanza dei modi di fare: ci interessa meno ciò che è detto rispetto ai modi in cui - nelle differenti situazioni - le persone producono una singola parola, compressa o molto dilatata, spezzettata, indicizzata, alternata, seriale, cadenzata, etc. Noi consideriamo il linguaggio più come una pratica che come un problema dualistico di forma-senso. Ciò nonostante non siamo così ingenui da affermare o sostenere che siamo interessati solo alla forma, ma c'è una modalità legata alle interruzioni, durante l'ascolto delle registrazioni. A forza di ascoltare in questo modo si impara ancora meglio a prestare ascolto..

Nelle varie tappe come si è articolato?

Per iniziativa di Joris Lacoste, il punto di partenza è stato raccogliere dei "collezionisti di parole" (Laboratoires d'Aubervilliers, France, 2007-2008): dischi etnologici, poesia sonora futurista o contemporanea, conversazioni comuni. A partire da questi incontri umani abbiamo trovato il modo di analizzare tutte queste differenti registrazioni; vi erano dei fenomeni comuni, che si sentivano quando "servivano" a attività differenti: le parole compresse di Louis De Funès e di Michel Rocard o Jaap Blonk, la cadenza di Patti Smith, di Muhammad Ali o di uno sciamano argentino, la punteggiatura di Giovanni Trapattoni, di Gilles Deleuze o di una domanda di matrimonio. Poi la prima forma di restituzione è costituita nel comporre una pièce sonora che rendesse il fenomeno comprensibile. I fenomeni sono divenuti le tracce della Encyclopédie de la parole. Oggi ce ne sono 19. Molto presto il campo di produzione si è allargato: conferenza, installazione, esposizione, performance, spettacolo, un sito internet.

L'archivio di discorsi raccolto è composto di frammenti. Che natura ha? Qual è l'ambizione che muove un progetto così grandioso e insieme vertiginoso?

Il "frammento" mette in evidenza il fenomeno (la Traccia) o i fenomeni che si ascoltano nel passaggio della registrazione. Il frammento diviene un "documento" in senso proprio: testimonia il fenomeno in modo singolare, è il risultato di un'operazione interpretativa, spesso collettiva. I documenti (una trentina circa per ogni traccia) chiariscono in maniera singolare la traccia che li riunisce in una piccola collezione. Un medesimo documento può illustrare più tracce nello stesso tempo. Insisto sulla parola "singolare": ogni documento è una impronta di un'abilità o di un

D'altronde siamo tutti esperti della parola.

modo di agire di coloro che parlano nel documento. Non c'è ragione di smettere di cercare delle nuove tracce, di sostituire un documento con un altro, etc.

Il filosofo e linguista John Austin ha qualificato gli atti linguistici performativi come quelli che compiono un'azione con immediata ricaduta sul mondo; enunciati non classificabili come veri o falsi, bensì retti su condizioni di «sincerità e felicità». In che misura i discorsi raccolti possono rientrare sotto questa definizione?

L'approccio di Austin è insieme importante e problematico. È importante perché mette in evidenza, e l'antropologo Malinowski prima di lui, la dimensione pragmatica o illocutoria, per riprendere la terminologia di Austin. È problematico perché si limita a una tassonomia (incompiuta) di atti, che non "risalgono" alla fonte di ciò che le persone fanno, ma risalgono all'intuizione dell'autore stesso. Egli inventa degli enunciati, come fanno i logici e i linguisti. Ora, la dimensione pragmatica ricopre l'insieme del linguaggio: si tratta di "atti di linguaggio" che le persone potrebbero produrre ai quali il ricercatore non avrebbe mai pensato!

Gli enunciati di Austin sono lavati, spogliati di vita. È problematico anche perché manca una dimensione essenziale del linguaggio per descrivere un'azione: la sequenzialità.

Direi che questa dimensione pragmatica, non avvicinabile ad Austin, ma interazionista (Erving Goffman, Alessandro Duranti, Charles Goodwin) sicuramente appare nei nostri scambi quando condividiamo un ascolto, dunque assolutamente non in un quadro teorico ma semplicemente come uno strumento spensierato di analisi e di argomentazione. Infine l'enorme interesse del progetto è quello di dare una eguale importanza alla sensibilità personale di ciascuno, a prescindere dalla sua formazione, cioè alla sua propria capacità di agire.

D'altronde siamo tutti esperti della parola.

Traduzione di Momi Falchi

Nicolas Rollet insegna al Dipartimento di Scienze Economiche e Sociali (SES), MINES Télécom ParisTech. Le sue ricerche si orientano intorno ai temi della teoria sociologica e alla ricerca sociale qualitativa, nell'ambito dei media e della comunicazione. È componente attiva, fin dagli albori, del processo di creazione Encyclopedie de la parole.



FOTO: E. DI GIULIANO

SACRA FAMIGLIA di Nunzio Caponio

Un uomo – tracciato dalla sigla clinica di DPTS (Disturbo Post-Traumatico da Stress) - fa ritorno alla casa natia. La missione in Iraq ha impresso dei segni indelebili sulla sua esistenza. Al rimpatrio ritrova una casa vuota e la presenza incombente dei genitori. Un incontro che non avviene ma accade, articolandosi su una costellazione familiare a tre voci e liberandosi in un atto psicomagico che tocca le dolorose radici del male.

Il figlio incarna l'arcano del folle, colui che si inabissa in un magma scuro dove i valori e i rapporti sociali sono drasticamente diversi da quelli ambiti dai suoi genitori, un percorso che lo porta a trovarsi in una profonda crisi d'identità e carenza affettiva frutto di una depersonalizzazione in balia di una sempre più incalzante mercificazione del sé. *Sacra Famiglia* strappa l'abito che veste il concetto di famiglia, e lontano da false certezze, mette a nudo individui che dichiarando il loro inganno alla vita trovano il coraggio di redimersi dalla menzogna.

Sagrada Familia indaga subra sas dinàmicas fines chi sunt a fundamentu de s'arresonu e de sa pelea de tres generatziones. Sa familia nucleare l'ammostrat comente una sortida de inchirdinadas sena essida chi sunt acante de iscopiare cando un'òmine/figiu – marcadu dae su Disturbu Post Traumàticu de Stress – torrat a sa domo ue est nàschidu. Sa missione in Iraq at lassadu sinnos fortes subra de isse, cajonende una crisi profunda de identidade.

Sacra Famiglia investigates the fragile dynamics underpinning the dialogue and conflict of three generations. The nuclear family is represented as a combination of unresolved tensions about to break out at the time when a man/son - marked by the Post-Traumatic Stress Disorder - returns to his native home. The mission in Iraq has left indelible marks on him, resulting in a deep identity crisis.

Scritto, diretto e interpretato da: Nunzio Caponio
Costumi: Marco Nateri
Disegno luci: Mattia Di Mauro
Drammaturgia sonora: Nunzio Caponio
Produzione: Sardegna Teatro



FOTO: ANDREA MACCHIA

BERMUDAS di MK

Bermudas è un lavoro coreografico pensato per un numero variabile di interpreti (da tre a tredici), intercambiabili tra loro. È dunque un sistema di movimento basato su regole semplici e rigorose che producono un moto perpetuo, adottabile da ogni performer come una condizione per esistere accanto agli altri e costruire un mondo ritmicamente condiviso. Il lavoro è ispirato dalle teorie del caos, dalla generazione di insiemi complessi a partire da condizioni semplici, dai sistemi evolutivi della fisica e della meteorologia. Il risultato finale tende alla costruzione di un luogo carico di tensione relazionale, un campo energetico molto intenso (a cui il nome *Bermudas* ironicamente fa riferimento) attraversato da una spinta alla comunicazione immediata, necessaria per generare uno spazio sempre accessibile a qualunque nuovo ingresso. Lo spettacolo è costruito per essere un sistema inclusivo e permeabile; ogni apertura al pubblico è dunque una finestra aperta su uno dei possibili cast, ma anche sull'unico obiettivo del lavoro: la costruzione di una danza che permetta continuamente alla danza di qualcun altro di trovare spazio. L'impianto coreografico dipende in maniera cruciale dalle caratteristiche singolari dei performer: immettere punti di vista differenti sull'uso dello spazio, la prossemica tra i corpi o il modo in cui viene percepita l'attività di danza in un rituale collettivo, trasforma immediatamente la coreografia in un progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere i più disparati e i più lontani tra loro per attitudine, organizzazione gestuale e intensità espressiva. E per gestione del malinteso.

Bermudas est unu traballu coreogràficu ispiradu a sas teorias de su caos e pensadu pro unu nùmeru variàbile de intèrpretes (intre tres e trèighi), chi si podent cuncambiare intre de issos. Est duncas unu sistema de movimentu chi contat s'acurtziada e sa coesistèntzia intre corpos chi cumpàrtint su matessi tretu in una variàbile de relatas possibiles. S'assonàntzia chircada a s'ighidu product una inchirdinada relatzionale chi tràmutat a foras de sa carena s'atentu.

Bermudas is a choreographic system, inspired by the theory of chaos, for a variable and interchangeable number of performers. This system of movement speaks of closeness and cohabitation between the bodies, who share the same space with different relational possibilities. The continuous search for an agreement produces relational tension and shifts the focus around the body.

Cast variabile

Con: Philippe Barbut, Biagio Caravano, Marta Ciappina, Andrea Dionisi, Sebastiano Geronimo, Luciano Ariel Lanza, Giovanni Leone, Flora Orciani, Annali Rainoldi, Laura Scarpini, Loredana Tarnovschi, Alice Cheophe Turati, Francesca Ugolini

Ideazione e coreografia: Michele Di Stefano

Musica: Kaytlin Aurelia Smith, Juan Atkins/Moritz VonOswald, Underworld

Luci: Giulia Broggi

In collaborazione con: Cosimo Maggini

Meteo: Antonio Rinaldi

Custom styling: Marco Mazzoni

Consulenza matematica: Damiano Folli

Organizzazione: Carlotta Garlanda

Logistica: Francesca Pingitore

Coproduzione: mk/KLM e Bolzano Danza/ Tanz Bozen

In collaborazione con: AMAT Civitanova Casa della

Danza, Residance/DanceHaus più Milano, Dialoghi -

residenze delle arti performative a Villa Manin Udine,

Una diversa geografia/Villa Pravernara Valenza,

AngeloMai Roma, L'Arboreto - Teatro Dimora di

Mondaino

Con il contributo: Regione Lazio - Assessorato alla

Cultura e Politiche Giovanili, MIBAC

Nessun uomo è un'isola. Neanche un Supermercato lo è.

L'uomo, che Aristotele definisce politikòn zòon, per sua natura tende a unirsi ai propri simili per formare delle comunità. La socialità, lo scambio di opinioni, le scelte che fissano e rafforzano identità comuni rappresentano la vocazione del singolo ad andare verso il sociale, cioè verso l'altro. Noi di Conad pensiamo che la stessa cosa debba valere anche per una catena di supermercati. Senza tradire le finalità commerciali che tengono unito un gruppo come il nostro, tremila negozi in Italia, crediamo di dover andare "oltre", alla ricerca di un collegamento solidale con i territori che ci circondano. Il nostro "oltre" è come un passaporto: ci serve per varcare le soglie dei nostri supermercati e vivere la vita del territorio nel quale siamo inseriti. Ogni supermercato dovrebbe farlo, noi lo facciamo. Siamo dove le persone lavorano e sperano, studiano e giocano, s'innamorano e costruiscono, amano le

tradizioni e non smettono mai di sognare uno sviluppo possibile.

Per le comunità valorizziamo i prodotti locali e sosteniamo le imprese del territorio; diamo una mano alle istituzioni scolastiche; supportiamo associazioni sportive; garantiamo i bisogni primari delle famiglie calmierando i prezzi dei beni di prima necessità; siamo concretamente a fianco di chi soffre, e tutte le volte che scatta un'emergenza ci rimbocchiamo le maniche. In Conad crediamo che solo il contesto al quale apparteniamo possa dare un senso profondo e appagante al nostro lavoro e ai nostri sforzi. Il contesto è come un bosco che contiene alberi e cespugli, pietre e terra, ruscelli e farfalle; chi ci sta dentro lo guarda con i propri occhi e lo legge in base alle proprie necessità. Siamo felici di entrare ogni giorno nel bosco per cogliere la molteplicità dei punti di vista e le esigenze dei nostri clienti. Per noi che non siamo un'isola, comprendere viene prima di vendere.



Nuoro Biscollai | Nuoro Viale Europa | Olbia Terranova | Macomer | Ottana



seguici su



www.ismascareddas.it

ATF
ASSOCIAZIONE
TEATRI DI FIGURA

corsica ferries
sardinia ferries



Angelina Annis



Anima I F

Festival Internazionale di Teatro di Figura II edizione

> 18 | 20 ottobre - Teatro Eliseo, Nuoro
> 21 | 26 ottobre - Teatro Massimo, Cagliari



AI MIEI TEMPI

di *Elisa Pistis*
regia *Roberto Rustioni*

Quali sono i nostri tempi, come possiamo dirci figli di un tempo? Quando la nostra vita è più lunga di almeno dieci-quindici anni, possiamo già dire di aver vissuto almeno due tempi diversi; e quando la nostra vita ha passato nove decine di anni? Quando abbiamo superato il secolo, quale è veramente il "nostro" tempo? Quanto pesano cinquanta, sessanta, settanta anni di relazioni sociali?

La pièce parte dall'indagare uno dei rapporti più importanti tra le persone: quello quello tra una madre e una figlia, un confronto tra generazioni, un rapporto di amore/odio tra persone che devono fare i conti con gli anni che passano. In un Paese dove il numero degli anziani supera di gran lunga quello dei giovani, una madre centenaria, che non vuole saperne di morire, e una figlia ormai settantenne che si ritrova a doversi occupare per anni e anni di sua madre, mentre vede gli anni della sua vita scivolare via in attesa di essere "libera" da un cordone ombelicale impossibile da tagliare.

S'òpera inghitzat iscrucellende una de sas relatas prus de importu intre sas persones: cussa mama-figia. Unu cunfrontu intre de generatziones, una relata de amore/òdiu intre de persones chi depent fàghere sos contos cun sos annos chi colant. In unu Paisu ue su nùmeru de sos betzos nche colat cussu de sos prus pitzinnos, una mama chentenària, chi non cheret a mòrrere, e una figia comomai de 70 annos chi li tocat a la contivigiare.

The pièce investigates mother-daughter relationship. A comparison between generations, a relationship of love-hate between people who have to deal with ageing. In a country where the number of elderly people exceeds that of youngsters, a daughter in her seventies still takes care of her centennial mother, and her life passes while she waits to be freed from her uncuttable umbilical cord.

Testo: Elisa Pistis
Regia e adattamento drammaturgico: Roberto Rustioni
Assistente alla regia e alla drammaturgia: Ida Treggiari
Con: Maria Grazia Sughì e Rosalba Ziccheddu
Scene: Sabrina Cuccu e Sergio Mancosu
Luci: Loïc François Hamelin
Produzione: Sardegna Teatro



La giovinezza è felice, perché ha la capacità di vedere la bellezza. Chiunque conservi la capacità di vedere la bellezza non diventerà mai vecchio.
Franz Kafka

#2 domande a Roberto Rustioni

Con *Ai miei tempi* si ride e ci si commuove. Quale è stato il tuo lavoro con le attrici?

Tutti hanno esperienze, spesso problematiche e dolorose, con la terza età. Io sono sempre alla ricerca di uno sguardo tragicomico sulle cose e sul mondo. E ho mantenuto questa attitudine anche per una questione fondante come la durata della vita. Quindi alle attrici - Maria Grazia Sughì e Rosalba Ziccheddu - chiedo leggerezza nell'attraversare la pièce con vivacità e immediatezza. Capita spesso purtroppo di vedere spettacoli in cui gli attori recitano come se fosse una lettura ad alta voce. Rappresentazioni irreali, finte. Non è il teatro che fa per me.

Beckett e Stanlio e Olio, le tartarughe delle Galapagos e i santoni indiani, in che modo sono utilizzati riferimenti così distanti?

Samuel Beckett si è rivelato da subito un modello di riferimento essenziale per la messa in scena di *Ai miei tempi*. L'autore irlandese affronta il nostro assurdo destino, facendo vivere dei clown che attraverso le gags, ci fanno interrogare sul (non) senso della condizione umana. Ho immaginato che Maria Grazia e Rosalba fossero come Stanlio e Ollio, due clown della rivista, dell'avanspettacolo: una coppia comica che lavora assieme da tempo immemore, replicando i propri sketches per un tempo infinito, alla ricerca di risposte che non ci sono.

**C'è chi
i muri li fa,
e chi
li rompe.**

**Noi
rompiamo.**

L'informazione libera e indipendente fa paura. Per questo tagliano i fondi all'editoria, e alzano un muro fatto di fake news e di odio online. Noi ci mettiamo in gioco: per creare il primo quotidiano bene comune, accessibile a tutti, e rompere il muro del giornalismo SpA.

Gioca anche tu: vai su iorompo.it con 3€ abbatti un mattone, leggi il manifesto 'gratis' per 7 giorni, e costruisci libertà di pensiero.

il manifesto
iorompo.it



TEN_Teatro Eliseo Nuoro
23 ottobre, ore 21
24 ottobre, ore 11

MAS_M6_Teatro Massimo Cagliari
26 ottobre, ore 10.30
26 ottobre, ore 21
27 ottobre, ore 19

Durata_60'
Prima nazionale

Il 24 a Nuoro e il 26 a Cagliari - in occasione di Amarillo - si terrà la quarta edizione di **NOIS LA SARDEGNA CHE ACCOGLIE**. Si verterà sui temi della migrazione, dello statuto di cittadinanza e dei diritti umani.



AMARILLO *Teatro Línea de Sombra*

Amarillo racconta la storia di un uomo che lascia il Messico, in direzione di una terra dei sogni: Amarillo, Texas. Quest'uomo però scompare, prima di raggiungere la sua destinazione. Lontano da lì, una donna ricostruisce il suo viaggio, immaginando cosa possa essere accaduto non soltanto a lui, ma anche alle altre migliaia di uomini e donne senza volto che hanno imboccato quello stesso cammino e furono lasciati indietro. Combinando proiezioni multimediali mirabolanti con un immaginario viscerale e una narrazione poetica, questa famosa compagnia teatrale di Città del Messico articola una riflessione ricca e toccante, intorno alle asprezze incontrate dai migranti e dalle loro famiglie.

Crobende proyecciones multimediales istravanadas con unu immaginariu intrannosu e unu contare poèticu, custa cumpannia teatrale famada de Citade de Messicu isterret unu meledu ricu e forte, a furrù de sas malesas atobiadas dae sos migrantes e dae sas familias issoro.

Combining stunning multimedia projections, visceral imagery, and poetic storytelling, this renowned theatre company from Mexico City creates a rich, poignant meditation on the harsh realities faced by immigrants and their families.

Creazione e cast: Raúl Mendoza, Alicia Laguna, María Luna, Vianey Salinas, Antígona González, Jesús Cuevas
Testi: Gabriel Contreras

Poesia: "Muerte" de Harold Pinter
Disegno scenico e luci: Jesús Hernández
Dispositivo multimediale: Kay Perez
Realizzazione video: Marina España, Raul Mendoza, Kay Perez
Riprese video: Marina España
Musiche originali: Jorge Verdín - Clorofila
Voce, musica e campionature: Jesús Cuevas
Disegno sonoro: Rodrigo Espinosa
Direzione tecnica: Jesús Hernández
Assistenza tecnica: Antígona González
Dispositivi: Raúl Mendoza
Tableau: Juana Inés Luna
Fotografia: Roberto Blenda
Assistente di produzione e amministrazione: Sandra Patricia Díaz
Produttore esecutivo: Alicia Laguna
Scenografia: Jorge A. Vargas
Produzione: Teatro Línea de Sombra y México en Escena.
Progetto realizzato con il sostegno del programma per gruppi artistici professionisti México en Escena e Teatro Línea de Sombra A.C.

MANGIME PER POLITICI

Questo spettacolo ha origine da una riflessione intorno al tema dell'immigrazione. Come è nato e che percorso ha compiuto in questi anni?

La costruzione di un muro di 750 miglia attraverso varie città di confine iniziò negli Stati Uniti nel 1994 con Bill Clinton, a continuazione di un progetto presentato da George H.W. Bush. Questo muro – che impiegava la più avanzata tecnologia del tempo – determinò un riassetto dei flussi migratori, costringendo chi attraversava il confine a transitare in aree pericolose e condizioni orografiche e climatiche estreme.

In un decennio più di quattromila migranti sono scomparsi nel deserto, prima o dopo aver raggiunto il confine. Quel transito e quel destino – le tracce e i segni lasciati dall'assente – ci sono apparsi argomenti da ricostruire, così come l'identità si può rinvenire dai resti in una sorta di esercizio forense artistico.

La morte e la scomparsa dei migranti nel deserto è solo l'inizio di una serie di trasformazioni nelle situazioni migratorie registrate negli ultimi 25 anni.

Oggi, dopo oltre 10 anni di estrema violenza esercitata da parte dei gruppi criminali e dalle organizzazioni governative sui migranti in viaggio, il fenomeno della migrazione si è trasformato in *mangime per i politici* costringendo il vasto territorio del Messico a diventare una zona di contenimento per la migrazione dall'America Centrale. Il muro per cui il governo degli Stati Uniti ha richiesto al Messico il pagamento si sta risolvendo in una pressione sul Messico con la minaccia di dazi. Il cambiamento del fenomeno migratorio ha generato l'ennesima spirale, rendendo la mappa della migrazione attuale ancora più complessa. Attraverso questa piecè ci interroghiamo sul migrante come *tropo*: la condizione di vulnerabilità a fronte delle politiche globali e del capitalismo selvaggio, il fatto che le merci possano passare ma non le persone, e il fatto che *ci sono droghe pagate con le armi e armi pagate con le droghe* come afferma l'economista catalano Arcadi Oliveres.

Amarillo, con i suoi dispositivi scenici, vuole

fornire una nuova prospettiva sulle persone etichettate come illegali dagli apparati politici e istituzionali oltreconfine. Durante il nostro processo di ricerca, l'associazione per i diritti umani Contra el Silencio Todas las Voces, A.C ci ha concesso di consultare e utilizzare i suoi documentari video. Poi, abbiamo trasformato questo materiale in un sostegno alla piecè. Quindi abbiamo provato tutte le forme possibili – simboliche, metaforiche e documentarie – per ricostruire un corpo mancante e disperso, nel tentativo di gettare nuova luce sul fenomeno migratorio e mettere in evidenza la posizione secondo cui nessuna persona può essere considerata illegale per il solo fatto di essere immigrata. *Amarillo* è riuscito a aggiornare le proprie immagini e testi di pari passo con le trasformazioni della realtà sociale: il più grande paradosso di questa piecè sta nella sua validità e attualità. Il viaggio dà origine a un'aspra lotta non diversa dalle difficoltà affrontate nelle terre di origine dei migranti, altresì, i rapporti e le tensioni che coinvolgono il contesto politico e economico si sono sviluppati in modo ancor più torbido e perverso. L'accentuata gravità della situazione, per contrasto, arricchisce la nostra piecè di nuovo vigore e intensità.

Il tema del limite e degli sconfinamenti sembra tradursi da un punto di vista espressivo in un uso eterogeneo dell'impianto scenico. Quali scelte e riflessioni hanno guidato questa composizione?

Siamo riusciti a tracciare questo percorso e la sua peculiare geografia mettendo insieme diverse strategie e una serie di modelli chiave che abbiamo sviluppato. La disidratazione e la solitudine che determinano il vagare a vuoto del migrante, perso e confuso, sono diventati il pretesto per immaginare che l'intero viaggio avvenga nei minuti che precedono la morte e che siano una sorta di delirio bruciante di immagini di viaggio. Il migrante che parte e non arriva è un altro filo conduttore che ci ha consentito di creare un limbo nel quale il viaggio

prosegue e niente è certo. Il viaggiatore ignora se sia morto o vivo, nonché la propria posizione all'interno del viaggio. È pure impossibile stabilire il genere e l'identità di questo migrante fantasma. La prima conseguenza di questa fantasmagorica situazione è l'assenza, il vuoto lasciato alle spalle. La costante ricostruzione del corpo assente diventa un'azione scenica che si ripete con metodi differenti: come una storia, come uno scenario in costruzione, come un'immagine e come metafora dell'assenza. È anche presente la costruzione di paesaggi – installazioni abitate – eseguiti in tempo reale.

Durante lo spettacolo sparpagliamo una serie di oggetti che diventano materia prima del nostro allestimento, cambiando così la percezione del pubblico che ha la possibilità di concentrarsi sulla singola azione e su come essa si realizzi in uno scenario completo. Utilizziamo inoltre, un insieme di oggetti che appartengono al campo semantico delle zone di confine del Messico e che chiamiamo "il kit del migrante", composto di una tanica d'acqua, un berretto, uno zaino, una lampada scura, un cambio di vestiti avvolti in una busta di plastica, scatolette di tonno, un tozzo di pane e un paio di scarpe da tennis nuove: oggetti semplici o materiale grezzo.

Lo strumento visivo corrisponde alla panoramica del muro tecnologico che si trova in alcune zone del confine, piantonato dall'occhio vigile delle telecamere di sorveglianza. Tutto lo spazio scenico di *Amarillo* è ripreso da telecamere, rigorosamente ottiche, e ci consente di avvicinarci a ciò che sarebbe distante, accentuando e rendendo visibili aspetti delle vicende raccontate.

Gli archivi digitali non subiscono aggiunte o interventi, ma restano essenzialmente grezze.

Il muro, le cui dimensioni corrispondono a quelle del pavimento come se la sala fosse stata dispiegata, funge da barriera impenetrabile e da superficie di proiezione. È un monolite e un personaggio insieme. Infine, abbiamo lavorato con l'ambiguità della figura del migrante. Si fa chiamare

Non appena i migranti lasciano la propria città d'origine si arrendono all'anonimità. Perdono i loro nomi e devono restare nascosti. Sono inconsistenti come ombre. I continui ritrovamenti fatti lungo il deserto sono di resti, cadaveri, avanzi dei loro averi e delle loro vite. Le ossa nel deserto non hanno nome.

con tutti i nomi e si definisce nessuno. Non ha genere, età, origine. Rappresenta tutti i migranti e anonimia di coloro i quali nel loro viaggio non hanno identità in quanto clandestini e illegali.

Quanto l'immaginario occidentale è colonizzato dal sogno americano?

L'accezione capitalistica di *Welfare* continua a dominare il mondo occidentale con gli Stati Uniti, a dispetto dei suoi ripetuti e catastrofici fallimenti, come lo squilibrio tra nord e sud, i disastri ambientali e la relazione perversa tra gli stati economicamente dominanti e quelli subalterni.

Nel mezzo del deserto, alle porte di Amarillo, in Texas, è presente un'installazione di arte pubblica realizzata negli anni '70 dal collettivo Ant Farm. Nota come *Cadillac Ranch*, l'installazione è composta da dieci diversi modelli di Cadillac, mezzo sepolte nella piana desertica. Affondano nel terreno con la punta in avanti e con la stessa angolazione della grande Piramide di Giza. I turisti sono invitati in maniera implicita a dipingere le macchine che oggi sono completamente ricoperte di graffiti. Inoltre, essendo esposte all'aperto, le auto sono erose e corrose sembrando ancor più rovinate. Il tempo ha agito su questa scultura monumentale, trasformandola in rovina, e trasformando le Cadillac – ai suoi tempi emblema del sogno americano – nell'immagine perfetta della desuetudine. Un paesaggio distopico del sogno americano che incrocia il sentiero di Amarillo come un miraggio, una mera illusione. D'altra parte, attualmente negli Stati Uniti sono presenti circa 37 milioni di abitanti di origine messicana.

A seguito delle successive ondate migratorie, gran parte dei giovani nati negli Stati Uniti sono ispanici di terza generazione, la maggioranza universitari con un po' di forza pubblica e politica. Attualmente un americano su sei ha origini ispaniche. La prossimità del Messico con gli Stati Uniti rende la relazione tra i due paesi particolarmente complessa e ambivalente. Le interrelazioni hanno dato origine a una grande varietà di forme culturali ibride diffuse in entrambi i paesi e questa coesistenza rivela un effetto dell'assimilazione dello stile di vita americano. Di contrasto c'è in atto un

processo di decolonizzazione con forme di resistenza modeste e di lunga durata e tentativi di soppressione del gringo occidentale. Anche l'Europa è destinata a diventare progressivamente africana e musulmana, sebbene Eurodisney – roccaforte dei vecchi valori occidentali – regga ancora.

Il viaggio è connotato all'esistenza umana. Quale immaginario desiderate azionare?

Alcuni motivi universali appaiono nella nostra piecè in modo indiretto: il viaggio come condizione naturale; lo strazio infernale; il mito eterno del ritorno insieme al mito dell'attesa per chi resta. Tuttavia, le chiavi di questi modelli e il loro immaginario dipendono dalle figure di un corpo assente e del limbo che abita, avvicinandoci più all'immaginario della novella Pedro Páramo di Rulfo che alla mitologia classica. Qualcuno, uomo o donna, è partito e non è ancora arrivato. Questo equivale a essere sospesi in una sorta di limbo. Non appena i migranti lasciano la propria città d'origine si arrendono all'anonimia. Perdono i loro nomi e devono restare nascosti. Sono inconsistenti come ombre. I continui ritrovamenti fatti lungo il deserto sono di resti, cadaveri, avanzi dei loro averi e delle loro vite. Le ossa nel deserto non hanno nome.


Durante il nostro processo creativo mettiamo la nozione di corpo assente al centro della nostra ricerca, più un corpo che una persona reale. Perciò, azione ricorrente in scena è il tentativo di ricostruire il corpo assente in tutti i modi possibili: con oggetti, abiti, sabbia... In scena è presente anche l'immagine del migrante disidratato e delirante che gira a vuoto, che crea l'illusione che tutto il pezzo accada all'interno di uno spazio-tempo delirante, un'allucinazione, attraverso la violenza esercitata sul tempo narrativo. Questo stato febbrile che precede la perdita dei sensi ironizza sulla narrazione del Grande Sogno Americano come la mera fantasia di un corpo esausto nella catalessi finale. Amarillo è un luogo reale della geografia Americana, ma è anche il nome di un colore e come tale un emblema: dell'abominevole sole sul deserto, l'inafferrabile oro e l'Eldorado. E per contrasto, un'evocazione del sogno americano e del suo superamento.

In uno dei tentativi di creare e dare forza al corpo del migrante sulla scena, che appare senza nome, un corpo anonimo consente allo spettatore di concepirlo come singola persona che raccoglie tutti i nomi, le età e le origini. Siamo tutti migranti.

In Amarillo, le donne sembrano legate da una sorta di sacrificio volontario, come un'eco dalla tragedia greca. Che significato conferite a questo sacrificio?

L'intero lavoro è abitato da molteplici voci che tentano incessantemente di ricostruire ciò che manca, l'assente, attraverso le sue tracce, i sentieri percorsi e simili. I personaggi vengono dissolti in un gran coro e trasformati in figure, forme. Sono i narratori di una moltitudine epica. Raccontano, riferiscono e riplasmano storie di disidratazione, morte, assenza. Continuano a tentare di ricomporre i vuoti lasciati nella loro memoria. C'è un coro e ci sono le ombre. O forse, un'ombra collettiva che ha da principio una conformazione maschile ma alla fine diventa una donna pronta a ricominciare il ciclo e perpetuare il flusso migratorio. Le donne in *Amarillo* non hanno solo la responsabilità di mantenere in vita la patria, ma anche di creare un'impresa cooperativa, una loro compagnia e diventare autonome. Risolvono i problemi che le affliggono nella quotidianità e sovvertono il ruolo di femminile assegnato loro culturalmente e storicamente.

Per esempio, Art Camp è una cooperativa di donne responsabile dei propri mezzi di sussistenza; loro è l'esempio che riprendiamo e raffiguriamo in scena per rendere visibile il ruolo effettivo delle donne nel fenomeno migratorio. Questo funge da contraltare alle narrazioni patriarcali che relegano le donne al ruolo passivo dell'attesa o a fedeli compagne di viaggio. La migrazione delle donne non è cambiata di molto nelle ultime decadi, ciò che è realmente diverso è la visibilità e l'attenzione da parte di ricercatori e di difensori dei diritti umani nei confronti delle donne coinvolte nei flussi migratori, evidenziando i tratti che la differenziano da quella maschile.

Riteniamo che le migranti subiscano una *tripla marginalizzazione*: in quanto migranti, povere e donne. Nella misura in cui ciò diventa visibile, le politiche pubbliche con un approccio gender possono essere scritte tenendo in considerazione i reali bisogni delle migranti. 

Traduzione di Valentina Salis

Jorge Vargas è direttore artistico di Teatro Línea de Sombra, una organizzazione artistica multidisciplinare internazionalmente riconosciuta dal 1993. La compagnia è composta da musicisti, artisti visuali, ricercatori e teatranti.

“La bellezza, senza dubbio, non fa le rivoluzioni. Ma viene il giorno in cui le rivoluzioni hanno bisogno di lei.” *Albert Camus*

progetto speciale



FOTO: ALESSANDRO SERRA

ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ RIVOLUZIONE

Sardegna Teatro è capofila del progetto triennale di rete Επανάσταση, che nasce dall'intento di istituire e favorire una contiguità di dialogo e ricerca, fra realtà artistiche e culturali di due luoghi al sud dell'Europa: Italia e Grecia.

Επανάσταση articolerà delle occasioni di scambio e formazione tra generazioni differenti di professionisti delle arti performative, con azioni didattiche di sostegno alla drammaturgia contemporanea, alla crescita di registi e addetti ai lavori. Il fil rouge che attraversa l'iniziativa è la rivoluzione – Επανάσταση – intorno a cui si articoleranno workshop, incontri e seminari.

Nella prima fase a Atene e Salonicco, dal 29 settembre al 7 ottobre si avvicenderanno gli spettacoli di Saverio La Ruina, Alessandro Serra, Matteo Tarasco e Giuseppe Massa.

L'iniziativa è organizzata nel contesto del programma Tempo Forte, con il sostegno del MIBAC Direzione Generale Spettacolo dell'Ambasciata D'Italia di Atene e dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene

Il Theatro Technis Karolos Koun (Atene) sarà referente di questa partnership insieme al Dimitria Festival (Salonicco).

MAS_M3_Teatro Massimo Cagliari

Durata_60'

26 ottobre, ore 19

27 ottobre, ore 17

AUTUNNO
DANZA



FOTO: ALICE BRAZZIT

“Noi non siamo stati i primi a vedere la polvere dell'Asia Minore d'estate, le sue pietre roventi, le isole profumate di sale e di aromi, il cielo e il mare di un azzurro implacabile. Tutto è già stato provato e sperimentato mille volte, ma spesso senza essere detto, oppure le parole che lo dicevano sono andate disperse o, se sono rimaste, esse sono inintelligibili e non ci commuovono più. Come nuvole nel cielo vuoto, noi ci formiamo e ci disperiamo su quel fondo di oblio” (M. Yourcenar, Archivi del nord)

AVALANCHE di Marco D'Agostin

In *Avalanche* i due esseri umani protagonisti vengono osservati da occhi ciclopici come antiche polveri conservate in un blocco di ghiaccio. Camminano all'alba di un nuovo pianeta, sotto il peso della loro millenaria tristezza. Tutto quello che non è sopravvissuto agisce, invisibile, su tutto ciò che invece è rimasto e che viene rievocato come regola, collezione, elenco di possibilità. La danza si pone in una costante tensione verso l'infinito dell'enumerazione, alla ricerca accanita di un esito. Gli occhi socchiusi, come a proteggere lo sguardo dalla luce accecante di un colore mai visto, afferrano l'abbaglio di un'estrema possibilità: una terra di sabbia e semi sulla quale qualcuno imparerà nuovamente a muoversi, dopo che anche l'ultimo archivio sarà andato distrutto.

In *Avalanche* a sos duos èsseres umanos protagonistas los abbàiant dae ogros mannos comente prueru antiga chistida in s'àstragu. Caminende in s'arbèschida de unu pianeta nou, suta su pesu de sa tristura millenària issoro. Sa danza si ponet inchirdinada cara a s'infidinu de s'enumeratzione, in una chirca pistighingiosa de unu resurtu.

In *Avalanche* the two human beings protagonists are being observed by cyclopic eyes, as ancient dusts preserved in a block of ice. They walk at the dawn of a new planet, under the weight of their millennial melancholy. The dance lives in a constant tension towards the infinite of enumeration, desperately looking for an outcome, one last possibility.

Di: Marco D'Agostin
Con: Marco D'Agostin, Teresa Silva
Suono: Pablo Esbert Lilienfeld
Luci: Abigail Fowler
Movement coach: Marta Ciappina
Vocal coach: Melanie Pappenheim
Direzione tecnica: Paolo Tizianel
Cura e promozione: Marco Villari
Coprodotto da: Rencontres Choréographiques Internationales de Seine-Saint-Denis, VAN, Marche Teatro, CCN de Nantes con il supporto di: O Espaco do Tempo, Centrale Fies, PACT Zollverein, CSC/OperaEstate Festival, Tanzhaus Zurich, Sala Hiroshima, ResiDance XL

S'inscriscono a pieno titolo nell'arena di quel fenomeno di "ballo sociale" che, dalla lontana balera della Bausch in poi – Kontaktof ha, indirettamente, aperto un universo di visioni – è oggi osservato, con diverse modalità, da giovani coreografi contemporanei. Con *Lo spazio delle relazioni* Fusiello e Riola ci mostrano un modo di abitare il mondo oggi intercettando la sensibilità del nostro comune sentire. Giuseppe Distefano, DANZA&DANZA

LO SPAZIO DELLE RELAZIONI di Riccardo Fusiello

Dieci persone davanti a un pubblico con le loro vite. Non vediamo quello che scorre in una relazione, molto spesso sappiamo quello che resta.

Lo Spazio delle Relazioni è una performance che indaga lo spazio tra i corpi e la sua densità emotiva nelle relazioni umane. Il lavoro prende spunto dagli studi dell'antropologo americano Edward Hall sulla correlazione tra distanza relazionale e distanza fisica pubblicati nel testo 'La dimensione nascosta'. La performance coinvolge ad ogni replica dieci persone di diverse età e provenienza, selezionate sul posto che in scena, in una immaginaria balera, ballano e reagiscono col corpo agli stimoli del coreografo.

Sa faina naschet inghitzende dae s'istùdiu subra sa relata intre distàntzia relatzionale e fisica de s'antropòlogu Edward Hall. In su palcu 10 persones cun edades e istòrias diferentes, in una sala de ballu immaginària, analizant sa consistèntzia de s'ispàtziu intre sas carenas issoro s'ghende sos inditos chi retzint dae su coreògrafu.

The performance is based on the studies of the anthropologist Edward Hall on the correlation between relational and physical distance. On stage, in an imaginary dance hall, ten people of different ages and backgrounds analyze the "consistency" of the space between their bodies on the basis of the instructions received by the choreographer.

Progetto e coreografia: Riccardo Fusiello
Con: Riccardo Fusiello e dieci persone selezionate a ogni replica
Collaborazione artistica: Agostino Riola
Produzione: SONENALÉ
Con il contributo di: Regione Puglia
Residenze coreografiche: Aarhus Performing Arts Centre (Danimarca)
Con il sostegno di: Etre Lombardia, Teatri di Vita (Bologna) - progetto interregionale di residenze artistiche
Con il contributo di: regione Emilia Romagna e Mibac

CALL

La compagnia SONENALÉ cerca 10 persone di tutte le età, dai 18 anni in su, che abbiano voglia di partecipare alla performance "LO SPAZIO DELLE RELAZIONI" che si terrà venerdì 1 novembre nella stagione di Sardegna Teatro presso il Teatro Eliseo di Nuoro.

Non sono richiesti particolari abilità o competenze se non la voglia di mettersi in gioco davanti ad un pubblico. Le persone selezionate riceveranno una mail con indicazioni e verranno convocate la mattina del 1 novembre per un incontro in cui apprenderanno le "regole" per partecipare alla performance.

In scena saranno guidati dal coreografo Riccardo Fusiello.

PROMO: <https://vimeo.com/244818088>

Per partecipare è necessario inviare una mail ENTRO VENERDÌ 25 OTTOBRE all'indirizzo info@sonenale.it con oggetto "CALL LO SPAZIO DELLE RELAZIONI" con:

- dati anagrafici e personali (nome, cognome, età, residenza, professione, recapito telefonico);
- foto (figura intera e primo piano);
- eventuali esperienze di pratiche sceniche e/o di ballo, max 5 righe (es. teatro, danza, balli di gruppo, tango, ecc..);

Il criterio di selezione sarà quello di comporre il gruppo più eterogeneo possibile. Le 10 persone scelte verranno contattate via mail entro martedì 29 ottobre. La partecipazione è gratuita.

Per maggiori informazioni:
info@sonenale.it o www.sonenale.it

DULCIS IN FUNDO, DOPO IL TEATRO LO SPETTACOLO CONTINUA



VICE
versa

PERCORSI DEGUSTATIVI



C·O·N·V·E·N·T·O
SAN GIUSEPPE

VIA PARACELSO, 09131 CAGLIARI 070 503343
È GRADITA LA PRENOTAZIONE +39 392 8132599

conventosangiuseppe.com

I poeti sostengono che si può ritrovare in un attimo ciò che siamo stati un tempo rientrando in una certa casa, in un certo giardino dove abbiamo vissuto da bambini. Si tratta di pellegrinaggi molto rischiosi a seguito dei quali si contano altrettante delusioni che successi.

Marcel Proust



FOTO: ALESSANDRO SERRA

Anteprima nazionale Biennale di Venezia 3 agosto 2019
Prima nazionale Teatro Massimo Cagliari 9 novembre 2019

IL GIARDINO DEI CILIEGI di Anton Čechov regia Alessandro Serra

Il giardino dei ciliegi si apre e si chiude in una stanza speciale, ancora oggi chiamata stanza dei bambini.

Tra poco arriveranno i padroni, hanno viaggiato molto, vissuto e dissipato la loro vita.

Bambini invecchiati che tornano a casa.

Tuttavia il sentimento che pervade l'opera non ha a che fare con la nostalgia o i rimpianti ma con qualcosa di indissolubilmente legato all'infanzia, come certi organi misteriosi che possiedono i bambini e che si atrofizzano in età adulta.

L'incombere della scure sul giardino provoca un senso di dolore sconosciuto, un risvegliarsi di quegli organi non ancora del tutto spenti nella loro funzione vitale. Un dolore che non ha nome e che solo guardando negli occhi il bambino che siamo stati potrà placarsi.

Non c'è trama, non accade nulla, tutto è nei personaggi. Una partitura per anime in cui i dialoghi sono monologhi interiori che si intrecciano e si attraversano. Un unico respiro, un'unica voce.

Non vi è alcun tono elegiaco, è vita vera distillata: si dice, si agisce.

Un valzerino allegro in una commedia intessuta di morte. Comicità garbata, mai esibita, perfetto contrappunto in un'opera spietata e poetica. I personaggi ridono e si commuovono spesso, il che non significa che si debba piangere davvero, è piuttosto uno stato d'animo, scrive Čechov in una lettera, che deve trasformarsi subito dopo in allegria.

Velando di lacrime gli occhi dei suoi personaggi Čechov suggerisce la visione sfocata della realtà sensibile, una realtà spogliata dai contorni. Come i vetri delle vecchie case, opachi, deformi, pieni di impurità fornivano una versione estetica della vita oltre la finestra, così le lacrime agli occhi erodono le forme: gli oggetti e le persone sfumano l'uno nell'altro, i colori si sfaldano in mezzetinte, i lineamenti e le voci si disciolgono. Tanto che a un certo punto non si sa più chi è che parla, se una voce proveniente da un'altra stanza o noi stessi con le parole di un altro.

La scrittura stessa agevola questo dissolversi del centro e del focus: l'opera è cosparsa di piccoli impedimenti e fraintendimenti, anche linguistici, rotture sintattiche, pianti, canti, apnee, russamenti, borbottii e filastrocche, e poi i suoni. Tutto concorre a una partitura musicale che, scrive Mejerchol'd, è come una sinfonia di Čajkovskij.

Alessandro Serra

Su giardinu de sas cherècias s'aberit e si serrat in unu aposentu distintu, sa domo de sos pipios. Su sentidu chi b'at in s'òpera pertocat a calicuna cosa acapiada a sa pipiesa, comente unos cantos òrganos chi tenent sos pipios, atrofizados a mannitos e inoghe torrados a ischidare dae sa lòmpida de s'istrale. Non b'at trama, totu est in sos personàgios. Una partzidura pro ànimas in ue sos arresonos sunt monòlogos interiores chi s'intritzant e si rucrant.

The cherry orchard opens and closes in a special room: the children room. However, the feeling that pervades the work has nothing to do with nostalgia or regret but it is tied to childhood, like certain children's mysterious organs atrophied in adulthood and suddenly reawakened. There is no plot, everything is in the characters. A score for souls in which the dialogues are inner monologues that intertwine and cross each other.

Di: Anton Čechov
Regia: Alessandro Serra
Con: Arianna Aloï, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Marta Cortellazzo Wiel, Massimiliano Donato, Chiara Micheli, Felice Montervino, Fabio Monti, Massimiliano Poli, Valentina Sperli, Bruno Stori, Petra Valentini
Drammaturgia, scene, luci, costumi: Alessandro Serra
Consulenza linguistica: Valeria Bonazza e Donata Feroldi
Realizzazione scene: Laboratorio Scenotecnico Pesaro
Direzione tecnica e tecnico della scena: Giuliana Rienzi
Tecnico della luce: Stefano Bardelli
Tecnico del suono: Giorgia Mascia
Collaborazione ai costumi: Baste
Attrezzista: Serena Trevisi Marceddu
Organizzazione e distribuzione: Danilo Soddu
Produzione: Sardegna Teatro, Accademia Perduta Romagna Teatri, Teatro Stabile del Veneto, TPE - Teatro Piemonte Europa, Printemps des Comédiens
Coproduzione: Compagnia Teatropersona, Triennale Teatro dell'Arte di Milano

NELLA STANZA DEI BAMBINI

Io volevo solo parlare alla gente. Dire loro, in tutta onestà: guardate, guardate come vivete male, in che maniera noiosa. L'importante è che comprendano questo; se lo comprendono, inventeranno sicuramente una vita diversa e migliore. Io non la vedrò, ma so che tutto sarà diverso, che niente più assomiglierà alla vita odierna. L'uomo diventerà migliore solo quando gli avremo mostrato com'è.
Anton Čechov

UNA COMMEDIA

Anton Čechov muore in una località turistica, bevendo champagne. Di lì a poco la sua salma arriverà a Mosca su un treno carico di ostriche. Quest'ironia della sorte è nel giardino dei ciliegi. Ripeteva continuamente di aver scritto una commedia (nelle lettere parla addirittura di farsa) e non una tragedia. Mi pare che spesso si fraintenda ciò che è evidente leggendo il testo col rischio di trasformare la commedia in cabaret.

I personaggi non sono simpatici e gli attori non devono fare i simpatici. Il personaggio comico, dice Agamben, agisce per imitare il suo carattere, le azioni che compie gli sono eticamente indifferenti e non lo toccano in alcun modo. Così Ljuba getta via soldi che non ha più, lascia che le portino via tutto, e tutti danzano nel terzo atto e ogni passo di danza è un passo verso la perdita di tutto. Il giardino dei ciliegi è stato venduto! E tutti continuano a ballare, a ballare. Persino al termine di quella danza macabra, nell'acme dell'apparente trionfo, quando Lopachin esclama: ecco qui il nuovo proprietario, il nuovo padrone del giardino dei ciliegi! Inavvertitamente urta il tavolino e fa cadere, quasi, i candelieri. Queste azioni, indifferenti nella loro forma esemplare si convertono, dice Agamben, in lazzi, cioè in azioni e gesti insensati il cui fine è soltanto quello di interrompere l'azione e liberare il carattere da ogni possibile imputazione di responsabilità. Così la stessa ponderata inavvertenza interrompe la danza ma soprattutto la possibilità di un amore felice nel momento in cui Varja colpisce inavvertitamente Lopachin in testa. Tutti sanno e tutti sono d'accordo: i due si devono sposare. E tuttavia l'azione comica irrompe e

interrompe, sempre, inavvertitamente. La bastonata era rivolta a Epichodov ma Varja colpisce l'uomo che ama. È, ancora una volta, quel saremmo potuti essere felici, se solo avessimo parlato. Persino nell'ultimo incontro tra Lopachin e Varja la mancata felicità è intrappolata nell'azione inutile. Varja finge di cercare qualcosa. Ma cosa cerca? O meglio: cosa non trova? Finge di cercare ciò che sa di aver irrimediabilmente perduto. Lopachin, dal canto suo, non dice una parola. L'opera è cosparsa di piccoli impedimenti e fraintendimenti, anche linguistici nonostante l'inciampo stesso della traduzione. Dagli stivali che scricchiolano alle cadute, dalle presunte sordità, al russare in cui si precipita nel corso di una conversazione. Una comicità garbata, sussurrata, mai esibita. Basta un bicchiere d'acqua e la voce di Epichodov si trasforma, diventa roca e ridicola, perfettamente puntuale subito dopo che Gaev ha rievocato il suo ricordo d'infanzia prima di lasciare per sempre la casa. Una situazione perfettamente cechoviana che smette di essere tale laddove l'attore inizia a fare la voce roca, cercando di porre l'accento sul presunto aspetto comico piuttosto che semplicemente dire ciò che deve dire. È il medesimo pietoso spettacolo dei comici di oggi che prima di dire la battuta ridono della stessa. Čechov non è un attore è un medico. Avvezzo a curare persone, non personaggi. Non scrive da attore ma da scienziato. Le sue opere non possiedono quella naturale istintività scenica propria di Shakespeare, Molière, Eduardo. Čechov non scrive copioni ma partiture musicali per anime. La scrittura di scena deve tener conto non di un copione ma di una partitura musicale. È una danza di anime, un valzerino allegro. Una commedia

intessuta di morte. Čechov ha mantenuto se stesso e la propria famiglia scrivendo racconti comici e ha attinto alle ultime flebili risorse d'energia, nell'anno della sua morte, per scrivere una commedia, come sempre.

INFANZIE

La Camera che ancora oggi è chiamata dei bambini. Così inizia il giardino dei ciliegi ed è già l'indicazione fondamentale. Čechov ci dice che tra poco arriveranno gli abitanti di quella stanza: hanno viaggiato molto, hanno vissuto e dissipato la loro vita, sono invecchiati ma restano pur sempre bambini. Bambini cresciuti. Ljuba e Gaev, fratello e sorella non tornano a casa ma tornano nella stanza della propria infanzia. Il sentimento che pervade l'opera non ha a che fare con la nostalgia o con i rimpianti quanto piuttosto, direbbe Proust, con qualcosa di indissolubilmente legato all'infanzia quanto certi organi che non esistono più nell'uomo adulto. L'incombere della scure sul giardino provoca un senso di dolore sconosciuto, nascosto. Un risvegliarsi di questi organi misteriosi, atrofizzati ma non ancora spenti nella loro funzione vitale. Una strana sensazione di dolore che non ha nome e che solo guardando davvero negli occhi il bambino che siamo stati potrebbe placarsi. Luoghi dell'infanzia visitati da adulti. Ogni attore dovrebbe farne esperienza. È la prima improvvisazione da compiere. Una vera e propria visitazione. E tuttavia la stanza non esiste senza gli attori. Non esiste come scena ma è la risultante di uno o più incontri. Le visitazioni di ogni singolo attore. Anche adesso mi sento bambina dice Ljuba. È come se quella camera continuasse a esercitare su Gaev e Ljuba il suo magico influsso d'infanzia. Si comportano e pensano come bambini. Ma

non sono i soli, in origine il secondo atto terminava con una scena in cui Charlotta e Firs raccontavano le loro infanzie e di un oscuro omicidio. Stanislavskii chiese a Anton Čechov di tagliarla. Nel testo non ne è rimasta alcuna traccia eppure non bisogna escludere questo momento. In un'opera in cui si danzano le infanzie di due nobili, deve esserci per contrappunto l'infanzia dei due camerieri. Senza nulla aggiungere, semplicemente mostrare in controluce le altre due infanzie.

IL SEGRETO

Per quanto il titolo possa suonare bene e sarebbe inopportuno cambiarlo occorre tener presente che in realtà non si tratta di un giardino ma di una piantagione di amarene. La parola giardino non rende l'idea della vastità della tenuta, rimanda più a un piccolo spazio adiacente la casa. Pensare alla vastità di una tenuta ci aiuta a comprendere ciò che First chiama il segreto. L'hanno dimenticato, dice, nessuno ricorda questo segreto. Si riferisce alla conservazione delle amarene che restavano morbide e succose e potevano essere trasportate e vendute ricavando, dice First, fior di quattrini. Da qui l'impoverimento.


LE LACRIME

Nel testo si piange o ci si commuove una trentina di volte, forse più. Ljuba e Varja piangono almeno una decina di volte ciascuna. Ma alle lacrime corrisponde sempre lo scherzo e la risata. Anzi spesso fanno da sottofondo per preparare l'irrompere della commedia. Da una lettera di Čechov e Nemirovič-Dančenko: "Perché nel telegramma dici che nella commedia ci sono molti che piangono? Dove sono? L'unica che piange è Varja, ma questo

perché è piagnucolosa per natura, e le sue lacrime non devono suscitare nello spettatore un senso di tristezza. Spesso si incontra: 'con le lacrime agli occhi' ma questo indica solo lo stato d'animo dei personaggi, non le lacrime." Čechov fa piazza pulita da languori o sentimentalismi, con sguardo di medico che diagnostica basandosi sui fatti. Gli occhi lucidi, i piagnucolii, i pianti sono indicazioni ritmiche, non psicologiche. Se così non fosse rischieremo di mettere in scena non una commedia ma una telenovela di infimo ordine. Occorre interrogarsi semmai sul perché di queste infinite sfumature del pianto (piange, piange mentre parla, piange di gioia, piange sommessamente, piano, amaramente, piano singhiozzando) e sulla qualità delle lacrime (tra le lacrime, con le lacrime agli occhi, in lacrime). Sono lacrime di circostanza o, volendo usare un termine teatrale, di situazione. In Čechov le lacrime accennano a uno stato d'animo, sono notazioni ritmiche da partitura d'anime. E più che mai ne Il giardino dei ciliegi, in cui si mostrano dei bambini invecchiati, le lacrime, come nell'infanzia, sono materia, sanno di sale. Scendono come fatto meccanico, mentre la lingua si arrampica sulle guance per arginarne la fuga. I bambini hanno gli occhi lucidi, il labbro inizia a tremare ma quando li si autorizza a giocare, tutto evapora via in un soffio. Non hanno voglia di piangere, diceva Pessoa, ma di lacrime. In questo senso la letteratura dovrebbe imparare dall'infanzia. I bambini sono letterali. Perché si esprimono come sentono e non come deve sentire chi sente come se fosse un'altra persona. Un bambino che ho sentito una volta, volendo dire che stava per piangere, non ha detto "Ho voglia di

piangere", che è come si esprimerebbe un adulto, ma "Ho voglia di lacrime".

AL PRESENTE

Prima si tagliano gli alberi, per poi tagliare le teste. La pièce racconta di alberi che vengono abbattuti per edificare villette col dichiarato intento di trasformare i villeggianti in proprietari. Ljuba ha dissipato tutti i suoi averi a Parigi con amori impossibili e ora la sua tenuta sta per essere venduta all'asta. Lopachin le offre la possibilità di salvarla e Ljuba rifiuta, sembra anzi totalmente disinteressata alla cosa. Perché Ljuba e Gaev non accettano di salvare il giardino? Perché sono così ingenui? Allora come oggi una certa classe sociale veniva privilegiata. La nobiltà era sempre tutelata da leggi e privilegi bancari che salvaguardavano sempre i patrimoni. Facilità di ipoteche e addirittura amnistie che cancellavano debiti di milioni di rubli. Il ministro degli interni dell'epoca aveva favorito i proprietari terrieri concedendo loro mutui e prestiti che spesso non venivano restituiti. Ecco perché Ljuba e Gaev non accettano di salvare il giardino. Sono convinti che comunque vada saranno salvi. Per il resto si va oltre il contemporaneo, nel giardino va in scena la vita vivente raccontata, come sempre in Čechov, con tutte le sue tenerezze e meschinità. Il giardino dei ciliegi è il capolavoro che apre il '900, e ne anticipa sorprendentemente i tratti salienti: le grandi dittature, il capitalismo, la distruzione della natura in nome del progresso e dello sviluppo. 

La tua crociera inizia nel nostro porto italiano
Your cruise starts in our Italian port



**GLOBAL PORTS
HOLDING**



Inizia la tua crociera in Italia dal porto di **Cagliari**, membro di **Global Ports Holding (GPH)**, il più grande operatore di terminal crociere in tutto il mondo. Troverai a tua disposizione una facility moderna e attrezzata, Guest Information Center multilingue, shopping area, parcheggio custodito a prezzi agevolati e servizi transfer da e per l'aeroporto più vicino. Per maggiori informazioni contatta il numero 070/660323 o scrivi a info@cagliaricruiseport.it

Start your Cruise in Italy from Cagliari, part of Global Ports Holding family (GPH), the world's largest Cruise Terminal Operator.

You will find modern and equipped facility, Guest Information Center with multilingual staff, shopping area, attended parking and transfers from and to the nearest airport.

For further information contact us at the number +39 070/660323 or write us at info@cagliaricruiseport.it



MAS_M1_Teatro Massimo Cagliari

Durata_60'

20 - 21 novembre, ore 21

Prima nazionale

HAPPYLAND PARTE I, PRINCESS *di Eisa Jocson*



Coreografia: Eisa Jocson
Performance: Eisa Jocson, Russ Ligtas
Musiche: Marc Appart
Creative presence: Arco Renz
Luci: Florian Bach
Coaching: Rasa Alksnyte
Direttore di produzione: Tang Fu Kuen
Produzione: Eisa Jocson e Künstlerhaus Mousonturm
In co-produzione con: Frankfurter Positionen e tanzhaus nrw
Supportato nell'ambito del programma di Alliance of International Production Houses by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media supported by Pianofabrik Brüssel and Para Site

Nella Disneyland di Hong Kong una legione di danzatori provenienti dalle Filippine è impiegata nel ruolo di animatore professionista, per ripetere quotidianamente performance codificate di "felicità". Esclusi dai ruoli principali, riservati a profili razziali specifici, vengono assegnati loro ruoli secondari come una zebra ne *il re leone*, un corallo ne *la sirenetta*, una scimmia in *tarzan*.

I performer sono assunti sulla base del loro "coefficiente di carineria disney": il loro atteggiamento allegro e vivace. Il radicamento della cultura americana nella psiche dei filippini ha prodotto corpi disciplinati adatti al lavoro affettivo nell'impero della felicità. In risposta a questo fenomeno, due performer filippini si appropriano della principessa bianca, il modello archetipico che domina l'immaginario narrativo dei bambini escludendo al contempo il loro contesto, i corpi e le storie. Il duo distilla meticolosamente e ricostruisce il linguaggio del corpo di questa ideale principessa fantasy e programma i suoi movimenti e il suo linguaggio nel proprio corpo mascherato. Le narrazioni programmate del sistema vengono riscritte dagli artisti utilizzando strategie mimiche e imitative e corrompendo questo mondo chiuso con i loro corpi estranei.

Questa performance riconfigura l'intricato corpo - segno - espressione e lingua dell'industria del Fantasy per indebolire le mercificate e precostituite rappresentazioni della felicità.

Princess sposta il corpo filippino dalla posizione secondaria, ai margini, al ruolo principale, al centro. Dall'interno di questa posizione di vantaggio infondono il loro essere e immaginano nuove narrazioni di formazione identitaria.

In sa Disneyland de Hong Kong una legione de balladores chi benint dae sas Filipinas est impinnada petzi in ruolos secundarios, sos ruolos de primore los chistint a perfilos razziales piessinnados. In risposta a custu fenomenu, duos performer filipinos leant sa printzipessa bianca, Princess tramudata su corpus filipinu dae una positzione secundaria a su ruolu de primore pensende maneras de contare noas de formazione identitaria.

In Disneyland Hong Kong, dancers from the Philippines are hired based on their 'Disney cheeky factor' and assigned anonymous supporting roles. As a response to this phenomenon, two Filipino performers hijack the white-skinned princess, they overwrite the pre-programmed narratives corrupting this closed world with their foreign bodies. Princess transposes the Filipino body from the supporting position in the margins to the main role at the centre.

IL NOMADISMO DELLE ISTITUZIONI E LA SOSTENIBILITÀ DELL'IMPRESA

Cos'è la Fondazione Sardegna Film Commission e in quale scenario è nata?

Con la legge Nazionale sul Cinema e l'Audiovisivo – voluta dal ministro Franceschini nel 2016 - le Film Commission cambiano visibilità e riconoscimento a livello normativo, viene perciò riconosciuto un sistema onnicomprensivo che riguarda non più solo il cinema e la proiezione in sala, ma anche la produzione televisiva, il videogame e gli spazi di contaminazione fra le arti. In questo scenario, dal punto di vista legale viene riconosciuta la Film Commission come istituzione territoriale che media all'interno dello scenario, tra talenti artistici e imprenditorialità. La Fondazione Sardegna Film Commission nasce tuttavia nel 2006, quando la Sardegna - prima regione italiana - si dota di una legge regionale sul cinema, con un approccio di natura registica e teorica, fondata primariamente sul tema della dichiarazione UNESCO, norma a tutela delle identità e delle diversità culturali. Qui l'aspetto puramente produttivo e della *filiera* come volano di sviluppo economico non vengono ancora messi in rilievo, perché in quegli anni in Italia e in Europa si discuteva di allineamento normativo, che arriverà soltanto nel 2007 con la creazione del tax credit, il primo strumento fiscale utilizzato per favorire e incentivare l'investimento nel cinema.

L'Europa si dota della norma internazionale per la coproduzione, con cui si riconosce nella possibilità di fare un investimento triangolare un potenziale di tutela identitaria, e, in contemporanea, di dare vita a istituzioni che agiscano un modello sostenibile di sviluppo. Di conseguenza il cinema viene riconosciuto come una impresa che contemporaneamente muove contenuti, attiva modelli economici sperimentali e crea competenze, dunque professionalità.

Quali sono i processi che intende attivare?

L'elemento sul quale la Fondazione SFC si esprime è rivolto da un lato alla creazione di un modello economico coerente e sostenibile per il territorio nel quale si sviluppa, e dall'altra parte verso una moltiplicazione delle competenze e delle capacità territoriali, con evidente investimento sulla formazione, non solo rispetto ai professionisti del cinema ma anche rispetto alla componente manageriale. Quando siamo nati lo scenario in Sardegna era di altissima motivazione, per quanto riguarda la passione per il cinema (la Sardegna è una delle terre più strutturate, con generazioni di

giovani e insegnanti molto attivi nell'esperienza della visione). Inoltre la Sardegna si presentava produttivamente come la terra di qualche regista e di pochissime maestranze, molte delle quali per lavorare erano emigrate in altre parti dell'Europa.

Infine, una manciata - proprio tre o quattro - di produzioni più articolate di fatto gestivano gran parte delle commesse pubbliche. L'intervento iniziale è stato in gran parte volto alla ricerca di alleati per un investimento economico forte sulla *filiera*, per poi riallineare l'enorme aspettativa repressa di talenti che avevano ricevuto delle promesse fuori contesto e fuori mercato, a fronte di una popolarità della Sardegna cool negli anni '80, con un mercato gonfiato dai costi delle pubblicità.

Creare nuove professionalità e riconvertire quelle esistenti è stato l'aspetto inizialmente più affascinante. Quando sono arrivata era stata normalizzata la possibilità che un film venisse interamente finanziato dalla regione Sardegna (cosa che oggi è una follia). C'era quindi una frizione tra l'aspettativa alimentata da una legge che aveva garantito un finanziamento a opere *in quanto sarde* - andando addirittura a rendere quasi impossibile l'intervento di soggetti non sardi - , di contro al desiderio di fare della Sardegna una terra di cinema, legittimando un audiovisivo Made in Sardegna. Abbiamo investito nella creazione di un cinema che possa essere realizzato anche da soggetti non nati qua, ma che in Sardegna trovano la loro patria espressiva, guardando da un lato alla sperimentazione delle forme - uscendo perciò da quel racconto di Sardegna intriso di una sardità stereotipata - e dall'altro alla dimensione di altissima ambizione internazionale.

Quale legame tra ecosostenibilità e cinema?

Una volta scoperto che i fondi della cultura stavano sparendo completamente, cercando assessorato per assessorato, venni a contatto con il settore della Green economy, con il quale avevo pochissima esperienza. In Sardegna si tratta di un filone produttivo con grandi riscontri di incremento di PIL annuale, a fronte di un crollo del settore culturale, ancora tuttavia carente di narrazioni, perché completamente alieno da qualunque forma di comunicazione pubblica, benché fosse un settore che stava trasformando anche l'approccio alla tutela dell'isola.

Questo elemento ci ha consentito di studiare con i migliori partner europei - come le Fiandre, la Germania, la Francia, l'Inghilterra, - come scardinare l'idea che l'unico cinema ecosostenibile sia quello

C'è stata quindi una trasformazione di scenario perché si è trovato il coraggio di raccontare le storie, non più le storie sarde, ma le storie. E queste storie per fortuna sono talmente radicate nella nostra terra che naturalmente viene fuori la Sardegna come personaggio: ma non perché qualcuno abbia avuto l'obbligo di scriverla, ma perché tutto sta dentro il respiro della terra

indipendente e di basso budget, scoprendo invece che c'è una componente di grande risparmio economico anche nella creazione di alleanze di investimento.

Eppure nel 2014 nessuno ci credeva, alle assemblee nazionali i produttori di Gomorra ci dicevano "lo devo schivare i coltelli, non posso occuparmi degli alberelli!"

Questo è un elemento importante della nostra storia: siamo tra gli ultimi in Italia a essere entrati nel sistema Film Commission, tuttavia abbiamo già una fortissima identità che ci ha allineato con le coproduzioni europee green e ci ha anche consentito di dare una iniezione di ossigeno diretta alla nostra filiera perché proprio questi fondi (che erano circa due milioni di euro) li abbiamo messi a correre con delle gare di appalto che hanno avuto la doppia funzione di fare formazione per i produttori affinché diventassero più esperti e più veloci, e dall'altra di accelerare la messa in corsa di capitale, consentendo così a piccole società di acquisire nuova tecnologia, allargare la propria rete di collaboratori e fare video internazionali. Siamo riusciti a riportare in Sardegna quei talenti che vogliono lavorare in Sardegna non solo per un senso di appartenenza ma anche perché desiderano mettere in gioco le competenze.

Ci sono casi di tantissime aziende che stano ripensando ai modi di fare economia in Sardegna e non ultimo i nostri principali alleati: Sardegna Teatro ha fatto una rivoluzione copernicana, trasformando il concetto stesso di talent scout intorno all'aggregatore del teatro regionale dove l'idea dell'investimento non è quella di creare un gruppo stabile e autoreferenziale, ma di riscrivere la dinamica generativa nel territorio, postulando perciò anche un nomadismo istituzionale in grado di rafforzare la percezione di una regione che è abbastanza grande per essere un continente ma è sufficientemente piccola per consentire un lavoro di sistema davvero unico in Italia.

Che tipo di immaginario viene innervato dalla cinematografia Made in Sardinia?

Il cinema è un'impresa, ma è anche la settima arte, quindi non va persa la consapevolezza del fatto che ci sia sempre la magia della creazione artistica, da orientare verso un pubblico che la possa apprezzare, ma che possa anche essere un po' scardinato dalle sue certezze.

Rispetto all'immaginario, si è generata una capacità di ripensamento del fare cinema in Sardegna: si pensi a *L'uomo che comprò la luna* di Paolo Zucca - parodistico rispetto agli stereotipi della tipica

autorappresentazione della sardità - , alla ricchezza di *Ovunque proteggimi* di Bonifacio Angius o a *Bellas Mariposas* di Salvatore Mereu, il nostro film d'esordio. Poi ci fu *Su Re* di Giovanni Columbu in cui si riconosceva nelle ultime ore della vita di Cristo una prossimità talmente radicale all'essenzialità della vita nell'isola che portava a interrogarsi sul senso della vita e della morte, attraverso l'esperienza pastorale, trasformando un Cristo sofferente in un Cristo quasi da Giotto.

Producemmo *Dimmi che destino avrò*, film di Peter Marcias dedicato alla vita in un campo rom, dimostrando che ci può essere un cinema Made in Sardegna, e Giuseppe Casu portò a Torino un film documentario, *L'amore e la follia*, sull'esperienza delle miniere raccontata da chi l'aveva vissuta, una modalità di racconto poetico del Sulcis.

C'è stata quindi una trasformazione di scenario perché si è trovato il coraggio di raccontare le storie, non più le storie sarde, ma le storie. E queste storie fortunatamente sono talmente radicate nella nostra terra che naturalmente viene fuori la Sardegna come personaggio: ma non perché qualcuno abbia avuto l'obbligo di scriverla, ma perché tutto sta dentro il respiro della terra. Riportare il premio Solinas [manifestazione italiana dedicata allo scrittura per il cinema] per noi è stato importantissimo, perché significa riappropriarsi di uno spazio di libertà creativa che trova non soltanto un riconoscimento istituzionale ed economico ma è soprattutto l'offerta di una terra come la Sardegna in cui è possibile creare le condizioni di libertà espressiva, con grande responsabilità.

Questo è quello che mi ha convinto a ritornare in Sardegna dopo un'esperienza produttiva più classica, come quella hollywoodiana. A Hollywood le condizioni ambientali sono molto simili a quelle della Sardegna, ma dal punto di vista antropologico la differenza è che in Sardegna permane una storia e una comunità che pensa e respira con chi crea, co-creando costantemente.

Si tratta di segmenti di sedimentazione nel processo creativo: quando uno arriva in Sardegna e si aspetta solo il ballo tondo, e invece trova espressioni di jazz sperimentali, festival letterari che ospitano grandi autori internazionali e li fanno calare nelle realtà del territorio. Si suggerisce così una possibilità che non ha troppi altri spazi in Italia: la combinazione eccellente tra passione, radicamento e fiducia in ciò che la nostra terra può dare, con un bisogno sempre acceso di viaggio e confronto.

Credo che chi produce audiovisivo oggi operi nella più consapevole responsabilità perché non sta solo gestendo un prodotto artistico ma sta guidando uno strumento che è alla base del confronto sociale, di qualunque natura esso sia, di tipo formativo, di tipo politico o civile, il cinema e la televisione, i videogame e anche i videoclip formano la possibilità per la comunità di avere speranza. Tutti sicuramente fruiscono del contenuto audiovisivo. Questo determina un'alta responsabilità per un ente come il nostro, no profit, che deve promuovere la Sardegna ma anche portare investimento di capitale, spingendo su formazione e sperimentazione.

La partita sul futuro non può prescindere dalla messa in campo di tanti livelli: non solo sostenibilità, né solo cinema o cooperazione (la parola competizione l'ho eliminata): si tratta di una cooperazione civile che quindi muove e si muove dentro norma e istituzioni, ma sollecita tutti i soggetti a costruire. 🍷

Nevina Satta è Direttrice della Fondazione Sardegna Film Commission dal 2012, membro del consiglio direttivo di Cineregio, la rete europea di fondi regionali per il cinema. Esperta di sostenibilità e industrie creative e di finanziamenti per l'industria audiovisiva, ha insegnato produzione e regia in diverse università europee.

TH!NK P!NK ACCOGLIE, MANIFESTA, PERFORMA @Teatro Eliseo Nuoro

Sardegna Teatro programma una serie di eventi volti a sensibilizzare la comunità intorno ai temi denunciati durante la Giornata Mondiale per l'eliminazione della Violenza sulle Donne, lunedì 25 novembre 2019.

Il progetto mette in relazione tutti gli organismi culturali - istituzionali e non - che riconoscono il valore di questa ricorrenza e intendono indagarne le problematiche, attraverso i linguaggi espressivi propri del teatro.

Sardegna Teatro collabora con Fattoria Vittadini - ospite nel novembre 2018 del Teatro Eliseo di Nuoro con lo spettacolo *Esemplari Femminili* - per ospitare il festival itinerante th!nk p!nk che, alla sua seconda edizione, celebra l'importanza del femminile nel contemporaneo e promuove una sensibilizzazione e tutela della biodiversità. Biodiversità intesa come varietà di organismi e identità da tutelare e accogliere, per meglio agire e reagire al cambiamento. Per meglio proiettare una idea di futuro.

Attraverso pratiche di riappropriazione performativa, visiva, teorica e sensoriale andremo alla scoperta del femminile insito in ogni linguaggio e forma di espressione, un femminile che esula da una dicotomia di genere ma che è inteso come energia

presente in tutti noi e in tutto ciò che accoglie, crea e produce abbondanza, di intenti e pensiero.

I primi semi di condivisione e ascolto sono stati piantati, i primi intenti sono stati definiti, è ora tempo di continuare a nutrire questo spazio circolare, inclusivo, multiforme, sensibile e di accoglienza che vuole essere il Festival.

Quest'anno, th!nk p!nk si concentra sulla costruzione di uno spazio organico che, come un arcipelago, mette in collegamento realtà, visioni e linguaggi differenti tra Milano - dove il Festival prenderà il via dal 14 al 17 novembre, Bologna e, per la prima volta, Nuoro, dal 20 al 24 novembre.

Il Festival come un organismo vivente, si radica nel terreno culturale, sociale e politico che lo sostiene con il desiderio e l'intento di diramare e diffondere quello che il progetto ecofemminista sulla tutela della biodiversità porta con sé: la creazione di un ecosistema di elementi unici e sensibili che vivono nel rispetto delle molteplici forme viventi ed organiche in una simbiosi diversificata che apre a nuove, possibili consapevolezze.

Per maggiori info: sardegnateatro.it



RANDAGI di Roberto Cavosi

Randagi è il racconto di alcuni nuclei familiari, accomunati tra loro attraverso la passione per il karaoke. Una passione liberatoria per quel gruppo di "amici" che cercano spensieratezza nella cittadina di provincia in cui vivono. Ma è una spensieratezza che viene tragicamente sconvolta dal rapimento di Annalisa, la ragazza più giovane fra loro. Di lei si sono perse le tracce, nonostante da un anno venga cercata incessantemente. I genitori, gli amici, smarriscono l'equilibrio necessario per sopportare il peso di quel dolore e la loro vita, ineluttabilmente, si disegna ogni giorno di più come quella di cani randagi allo sbando. Come ritrovare la felicità perduta?

Una passione liberatoria pro su karaoke pro cussu grupu de "amigos" chi chircant ispàssiu in sa biddu de provintzia ue istant, ispàssiu truncadu dae su rapimentu de Annalisa, sa prus pitzinna intre de issos. Non b'at prus arrastu de issa, mancarì chi la sient chirchende sena pasu dae un'annu. Su babbu e sa mamma, sos amigos, perdent s'echilibriu chi serbit pro aguantare su pesu de cussu dolore e sa vida issoro tirat a simigiare cada die de prus a cussa de canes banduleris. Comente agatare s'ispàssiu pèrdidu?

The liberating passion for karaoke of a group of friends living in a provincial town helps them being lighthearted till the kidnapping of Annalisa, the youngest of the group. Despite the unceasingly searches, her traces are lost. Both parents and friends lose the balance needed to bear the weight of their grief, so their lives are day by day more similar to the ones of a lost stray dog. How to find happiness again?

Testo e regia: Roberto Cavosi;

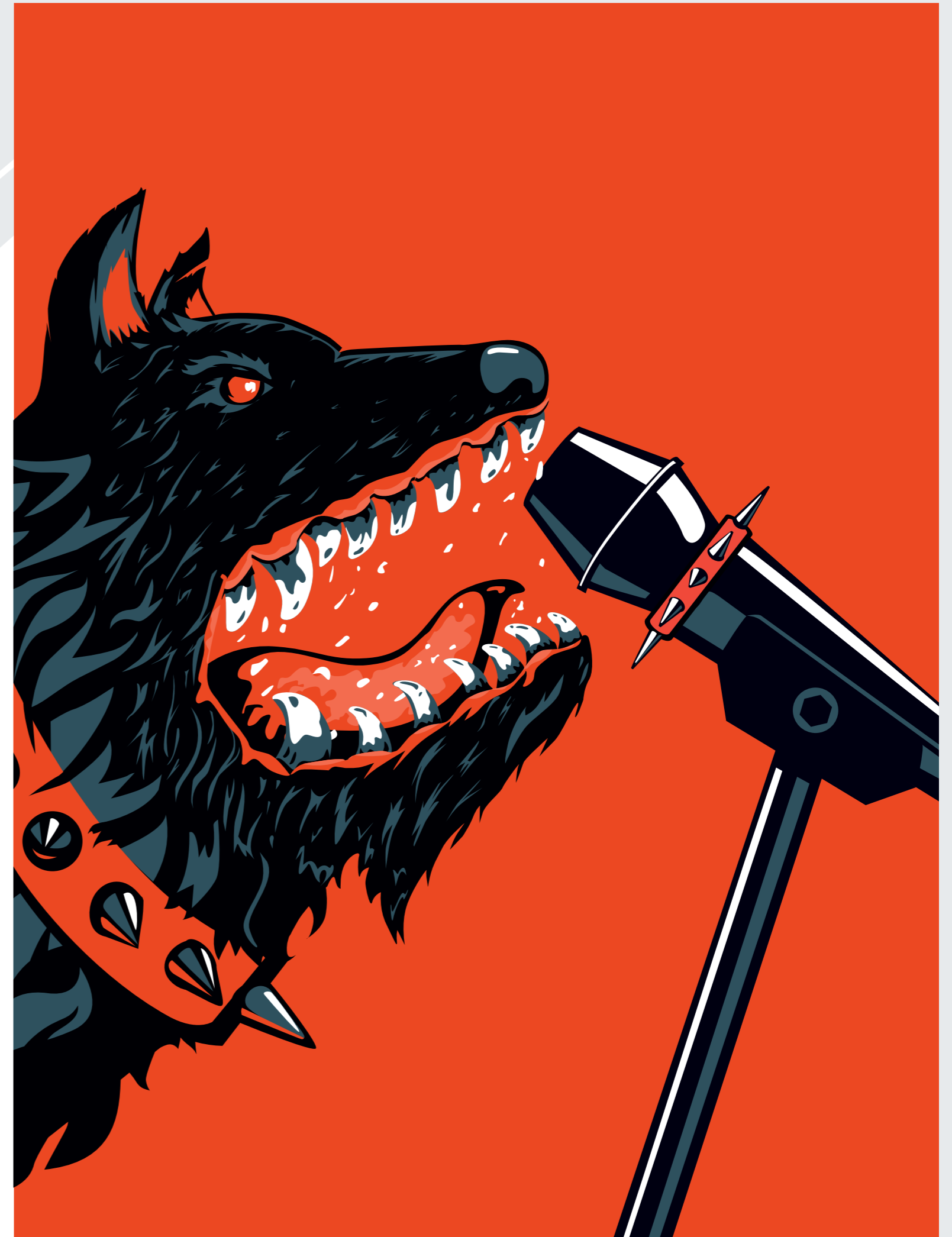
Con: Daniel Dwerryhouse, Eleonora Giua, Noemi Medas, Miana Merisi, Paolo Meloni, Elisa Pistis, Luigi Pusceddu, Marco Spiga, Luigi Tontoranelli
Scene e costumi: studenti del corso di scenografia dell'Accademia di Belle Arti Mario Sironi di Sassari

Musiche: Alessandro Olla

Assistente alla regia: Elisa Murgia

Produzione: Sardegna Teatro

In collaborazione con: Accademia delle Belle Arti Mario Sironi di Sassari



APPUNTI SULLA NUOVA DRAMMATURGIA

Il mondo della comunicazione è ormai diviso in decine di proposte diverse, di codici e linguaggi. In prospettiva è probabile che questi codici vadano aumentando fino forse al paradosso finale in cui ogni utente avrà un suo codice personale. Un esempio molto banale e grezzo è l'attuale possibilità di vedere una gara di Formula Uno scegliendo col proprio telecomando l'inquadratura o la macchina preferita. Ormai sappiamo che la tecnica ci permetterà questo e altro e i temi saranno sempre più specifici e quantizzati. Immagini sempre più dettagliate di una guerra, di una operazione, testimoniano però un bisogno estremo: quello di riuscire a cogliere la verità del nostro mondo, di trovare il senso profondo della nostra realtà contemporanea.

Allo stesso tempo assistiamo a fenomeni di massa il cui comune denominatore è la ricerca di una ritualità collettiva, o per lo meno di gruppo. Basti pensare alle discoteche, alle partite di calcio, ai raduni di settore e soprattutto ai così detti social.

Ma se nel primo caso è proprio la mancanza di ritualità collettiva che spesso svilisce la ricerca in un mero voyeurismo nel secondo è la mancanza di contenuti che rende spesso il rito troppo fine a sé stesso o non

sufficientemente "trasversale" per essere di reale compimento sociale.

Il solo che nei secoli è riuscito a coniugare queste due esigenze è stato proprio il teatro.

Tutta la cultura occidentale è nata dall'invocazione rituale a un dio: "Cantami o Diva...", e si è collettivizzata in quell'insieme straordinario di generi che era la Tragedia Greca, dove la realtà, l'attualità, entravano prepotentemente in scena catturando il pubblico in una magnifica "messa laica".

Naturalmente allora esisteva un unico tipo di spettacolo, codificato e capito da tutti, mentre oggi i "generi" anche teatrali si sono moltiplicati come in ogni altro mezzo di comunicazione.

Non è facile quindi trovare una "ricetta" che sia accettata da un pubblico allargato.

La nuova drammaturgia si è diversificata in più "correnti" - se così si possono chiamare - dal più tradizionale teatro di parola alla sperimentazione più estrema.

Ogni "corrente" ha una sua vocazione particolare con spesso prolifici

sconfinamenti e contaminazioni da un genere all'altro.

In ognuno di questi generi si può comunque individuare una continua ricerca tesa a creare una relazione e un coinvolgimento del pubblico esattamente come in un rito antico. C'è qualche cosa di "antropologico" infatti nelle nuove tendenze, anche quando il punto di partenza è comunque fornito da un testo tipicamente borghese.

I meccanismi e le modalità sono tra i più svariati: dall'uso del dialetto, anche il più arcaico, utilizzato sia come volano emozionale che come "radice comune", all'impiego massiccio di mezzi tecnici quali video, microfoni ecc.

Anche nel teatro di parola assistiamo a nette diversificazioni di modalità ed uso della parola stessa. È soprattutto nei giovani che queste modalità vengono accentuate ed è un fenomeno in crescita a cui ormai assisto da anni insegnando drammaturgia al Master dell'Accademia D'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

Negli anni 80\90 quando il teatro usciva da quel periodo di sperimentazione tipico degli anni 70 e che in generale aveva portato ad una netta divisione tra sperimentazione e

Come diceva Piscator "andare a teatro non è come bere un bicchiere di grappa", è piuttosto un atto di vita, una scelta attiva. È cavalcare il proprio tempo.

tradizione, gli autori scrivevano in maniera tutto sommato univoca e si potevano dividere per grandi linee tra chi cercava di seguire i dettami di quel che rimaneva del "teatro dell'assurdo" e chi cercava ragioni introspettive e sociali.

Nei più giovani oggi non è più così, i temi e i modi si sono notevolmente modificati soprattutto nei meccanismi legati al dipanarsi di una storia, e mentre prima esisteva una continuità espositiva legata a una coerente psicologia dei personaggi oggi questa viene negata da un'istintiva vena decisamente anti-psicologistaica.

In moltissimi casi accade inoltre che gli stessi sentimenti vengano il più delle volte nascosti sotto dialoghi che non lasciano nulla al melodramma, in funzione di un annullamento umano dei personaggi. In altre parole: il sentimento, come una brace, rimane sotto la cenere che diventa la vera protagonista.

C'è un altro tipo di teatro invece, non sempre così legato alla parola, dove succede quasi l'opposto, dove cioè si ricerca l'emozione attraverso esasperate reiterazioni vocali o di movimenti. Paradossalmente sembra un riappropriarsi del melodramma, una sorta di "opera lirica dello stomaco" ove i personaggi sembrano disposti a qualunque cosa pur di esistere, pur di "cantare" il loro punto di vista. L'ironia o la commedia, proprie di una nuova drammaturgia più "commerciale", sono invece modalità spesso snobbate dalla sperimentazione in funzione di un dileggio più cinico del costume e dei vizi sociali.

Il teatro di movimento infine, ai confini del teatro danza, si sta ritagliando ampi spazi nella costruzione di una sua specifica poetica che varia da interprete a interprete, e dove il tessuto drammaturgico è per forza di cose dettato da ritmi coreografici nei quali dramma e irrisione spesso si mescolano fra loro.

Un interessante "esperimento" l'ho effettuato presso l'Università IUAV di Venezia, dove per il biennio di specializzazione ho condotto il corso "drammaturgia e meccanica quantistica". I risultati sono stati davvero notevoli:

i ragazzi messi a confronto con la natura ambivalente della materia (onda e particella) hanno elaborato degli atti unici assolutamente originali e fuori da qualsiasi schema catalogabile.

L'aspetto duale degli elettroni è diventato ambiguità psicologica, ambiguità sociale, ambiguità metafisica ecc. ecc. in un crescendo continuo di "contraddizioni" sorprendentemente rivelatorie della natura dell'essere umano. Non è un caso che in maniera più o meno cosciente tutta la drammaturgia del '900 nasca di pari passo con le prime reali scoperte quantistiche.

Forse il primo testo che si possa reputare tale è il "Gabbiano" di Cechov, dove il maestro dice a Trigorin: "bisogna stare attenti oggi giorno a parlare di materia e di spirito perché sono entrambi fatti di materia." Vogliamo inoltre pensare a "Così è se vi pare" di Pirandello, a tutta la sua critica a quella che dovrebbe essere la realtà oggettiva? Proprio in quegli anni gli scienziati riflettevano sul fatto che anche il più accurato degli esperimenti veniva soggettivizzato dall'occhio dell'analista!

Ebbene il corso è diventato un banco di prova di una sorta di "drammaturgia dell'ambiguità" mettendo però in risalto un aspetto fondamentale: la nuova drammaturgia deve assolutamente confrontarsi con tutto ciò che ci circonda e forse, soprattutto, con la scienza.


E anche qui si può aprire una grande parentesi per intenderci sul concetto di "scienza". Cos'è la scienza oggi giorno: sono solo numeri o è anche filosofia, se non metafisica? A questo proposito, per chi non l'avesse già fatto, inviterei alla lettura de "Il tao della Fisica" di Fritjof Capra. Non che sia "Vangelo" ma è in grado di connetterci alle possibili relazioni tra filosofia, religione e scienza, in una sorta di nuovo umanesimo dove l'uomo possa trovare un suo naturale equilibrio.

Infatti è proprio poggiando su queste continue contaminazioni e sull'intreccio dei vari generi, anche in quella che conosciamo come tradizione, che probabilmente sono nati i migliori spettacoli a cui abbiamo assistito negli ultimi anni.

Dal mio punto di vista è senz'altro questa la strada migliore da seguire per poter ricreare uno spettacolo a tutto tondo, uno spettacolo che riesca profondamente ad adoperarsi affinché il nostro mondo possa essere ritualmente e poeticamente raccontato sul palcoscenico soddisfacendo sia il bisogno del singolo di ricerca della verità che quello collettivo di ritualità.

Il teatro è infatti una liturgia laica, un "oggetto" sociale, una messa politica e senza questi presupposti probabilmente non è tale, è altro. Può essere un fatto commerciale, un fatto d'intrattenimento, un fatto di esercizio, ma non è teatro. Non è sufficiente che delle persone stiano sul palcoscenico ed altre in platea, moltissimi stanno in macchina ma non fanno Formula uno, molti si picchiano ma non saliranno mai su un vero "Ring", altri fanno delle diete ma non sono un popolo sottonutrito del Terzo Mondo. Andare a teatro non è mai un gesto superficiale, disattento, leggero o consueto: è un atto di volontà. Come diceva Piscator "andare a teatro non è come bere un bicchiere di grappa", è piuttosto un atto di vita, una scelta attiva. È cavalcare il proprio tempo.

Il nostro è un mondo violento e solo uno spettacolo che non deluda queste aspettative può essere di reale utilità e "medicina" sociale. Lo scopo del teatro è di combattere la violenza, è nato per questo nell'antichità ed è risorto grazie alla Chiesa con lo stesso intento nel medioevo, proprio per combattere quel flagello sociale conosciuto come: "occhio per occhio e dente per dente." Occorreva muovere le coscienze, dare a una popolazione afflitta da quel "buio" dei forti contenuti perché potesse risollevarsi ed incamminarsi verso un vero Rinascimento.

Non credo che occorra più far teatro se non si pensa a questo. 

Roberto Cavosi, attore, regista, scrittore teatrale e insegnante (Accademia Silvio D'Amico, IUAV Venezia, Teatro Stabile di Bolzano, Pontificia Università Lateranense); ha ottenuto svariati riconoscimenti, tra cui il Premio Riccione Teatro, il Premio Solinas e la menzione al premio Platea.

JOIE DE VIVRE di Simona Bertozzi



Joie de vivre è un pensiero in forma coreografica che si rivolge all'universo vegetale, il più antico e diffuso del pianeta, al fine di ricercare quelle attitudini emergenti che si mettono in atto nell'incessante tentativo di giungere a uno stato di felicità. *Joie de vivre* interroga lo stare tra le cose e delinea le forme dell'abitare come modo delle relazioni: è una propulsione organica che attraversa e configura atteggiamenti anatomici e risposte ambientali nell'esperienza di sé, degli altri, del territorio, del proprio habitat. Tutto questo lo fa guardando l'universo vegetale, per coglierne inclinazioni arborescenti e rizomatiche, cambiamenti di stato incorporati in una logica di ostinate azioni di resistenza e trasformazione. Nelle variabili ritmiche di luce e suono si dispiega un orizzonte di relazioni polifoniche e comportamenti emergenti che orientano la composizione coreografica in gesti la cui origine vegetale è cercata nella profondità dei corpi, nelle infinite spazializzazioni dell'anatomia.

Joie de vivre est unu pensu in forma coreogràfica cara a s'universu vegetale a tales de chircare in sa profundidade de sos corpos e in sas ispezializatziones infinidas de s'anatomia. Totu custu lu faghet mirende a s'universu vegetale, pro collire unu orizzonte de relatas polifónicas e cumportamentos chi essint a campu intre eventos e elementos chi incarrerant sa cumposizione coreogràfica.

Joie de vivre is a thought in a choreographic form, which relates to the vegetal universe, willing to investigate specific behaviours in the relationship between body and space. It points to that biological dimension of the existence, everything happens with reference to the vegetal universe and telling about natural inclination, emerging behaviours, polyphonic relations between events and elements.

Progetto: Simona Bertozzi, Marcello Briguglio
Ideaazione e coreografia: Simona Bertozzi
Danza: Wolf Govaerts, Manolo Perazzi, Sara Sguotti, Oihana Vesga
Canto: Giovanni Bortoluzzi, Ilaria Orefice
Musica e regia del suono: Francesco Giomi
Dramaturg: Enrico Pitozzi
Set e luci: Simone Fini
Costumi: Katia Kuo
Produzione: ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Comunale di Modena, Associazione Culturale Nexus
Con il contributo di: MIBAC Regione Emilia Romagna, Fondo Regionale per la Danza d'Autore
Con il sostegno di: Fondazione Nazionale della Danza – Aterballetto L' Arboreto Teatro Dimora di Mondaino

Vertigini: il divenire suono del corpo nell'opera di Simona Bertozzi e Francesco Giomi

Il movimento è quindi una sorta di *oscuro precursore*, in sé invisibile, la cui unica funzione è quella di stabilire relazioni, le uniche ad essere percepite e a darsi in una forma.

Guardando in sorvolo il panorama della danza contemporanea, possiamo notare una tendenza operativa che si orienta in un rapporto privilegiato con il suono. Invece di essere solamente un accompagnamento alla composizione coreografica, il suono diviene un elemento capace di definirne i parametri – e quindi di orientarne il processo.

Per fare questo, d'altronde attorno a ciò si struttura la tesi del mio breve intervento, i coreografi ampliano l'idea di corpo, sottraendola al regime delle forme, per riportarla ad una qualità di ordine dinamico.

È proprio in questa prospettiva che si struttura la relazione tra anatomia e suono nel processo creativo, considerando come questo atteggiamento comporti una riflessione sullo stato della materia, sui suoi modi di consistenza, sui suoi gradi di aggregazione. Da questo punto di vista non c'è differenza tra le articolazioni anatomiche e i blocchi di suono. C'è solo una diversità di aggregazione molecolare, una diversa consistenza delle particelle.

Se osserviamo più da vicino i processi compositivi messi in campo da Simona Bertozzi con la complicità di Francesco Giomi – ma a loro si dovrebbero affiancare, pur nella diversità formale, Jonathan Burrows & Matteo Fargion, Danièle Desnoyers con Nancy Tobin o Cindy Van Acker con il compianto Mika Vainio – vediamo che il corpo implica sempre due livelli di sviluppo. Una può essere descritta come *molecolare*, cioè concepito in termini di micro-movimenti che lo compongono, dei suoi rapporti di velocità e lentezza, di riposo e movimento; mentre l'altro è *molare*, capace cioè di manifestarsi in forme temporanee, provvisorie, comunque

visibili e ben percepibili dagli spettatori.

Allo stesso modo accade anche che la composizione sonora composta da Francesco Giomi dipenda da una complessa relazione tra velocità e lentezza di grani e particelle sonore, che stabiliscono un rapporto con i corpi anatomici creando nuovi concatenamenti di senso, nuove forme. Manipolato, il materiale acustico è quindi soggetto a una dinamica di avvicinamento-allontanamento del suono attraverso la modulazione della sua onda. In altre parole, ci troviamo di fronte ad un processo di manipolazione del suono, della riorganizzazione della sua dinamica, che definisce una vera e propria cinematica del suono.

Nella gestione di questi concatenamenti, c'è una sensibilità istantanea che Simona Bertozzi e Francesco Giomi condividono, che potremmo identificare in un elemento aggregante: *il movimento*.

Tuttavia, il movimento non appartiene a qualcosa che può essere qualificato anatomicamente o musicalmente, ma è un'entità autonoma, che passa attraverso le cose senza appartenere loro.

Non ci riferiamo tanto alla dinamica dell'uno o dell'altro organismo, quanto al movimento stesso, liberato da ogni qualifica e da ogni sostanza, ma capace di stabilire con ognuno di questi corpi dei concatenamenti, delle gradazioni di intensità o delle radianze. Il movimento – ecco qui la connessione istantanea tra i due – è quindi una sorta di *oscuro precursore*, in sé invisibile, la cui unica funzione è quella di stabilire relazioni, le uniche ad essere percepite e a darsi in una forma.

I corpi si trasformano – ci dicono Bertozzi e Giomi – e lo fanno gradualmente; mentre si trasformano, essi disegnano relazioni che si dispongono su diversi livelli. Questa qualità del movimento gestisce la trasformazione dei corpi in scena, facendoli passare attraverso un divenire costante, che mette l'antropocentrismo tra parentesi, per esplorare altre dimensioni. Ne sono un esempio – per limitarci alle ultime produzioni – *Anatomia* (2016) e *Joie de Vivre!* (2018) in cui i due artisti esplorano con il primo lavoro le molteplici relazioni che il suono instaura con il corpo, fino a delineare un duo in cui il corpo anatomico della Bertozzi dialoga con il corpo sonoro di Giomi; mentre nel secondo lavoro è l'orizzonte vegetale ad essere evocato in uno stretto dialogo in cui il suono orienta i corpi nell'esplorazione di un territorio non umano.

È proprio in questa direzione che, per concludere, possiamo attribuire alla collaborazione tra Simona Bertozzi e Francesco Giomi un divenire sonoro che si dispiega nella relazione tra i micro-movimenti (o macro-movimenti) dei corpi e quello delle molecole sonore. Questa particolarissima forma di *allineamento* permette di pensare a quanto il suono sia capace di penetrare nel corpo fino a farsi *anatomico* e, viceversa, come il corpo possa divenire suono: vibra, pulsa, accelera e si riposa scivolando tra le cose, esplorando ritmi inediti e nuove figurazioni.

Enrico Pitozzi

Enrico Pitozzi insegna presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha insegnato nelle università di Venezia, Padova, Parigi, Montréal e Valencia.

Project InSitu

LA RONDE di Martin Chaput e Martial Chazallon

#2 domande a Martial Chazallon e Martin Chaput

#1 Che relazione stabilite tra l'immaginazione di spazi interiori e la geografia dei luoghi, ogni volta differenti, in cui presentate i vostri lavori?

L'immaginario è un filtro della nostra visione del mondo. Ciascuno avverte, percepisce e dunque immagina ciò che lo circonda. È in questo modo che i luoghi esistono dato che sono la proiezione del nostro immaginario. Non vi è separazione tra il nostro spazio interiore e quello spazio esteriore ma si tratta di un continuum costituito dalla nostra esperienza. Il metodo consiste nel ritrovare la nostra capacità di meravigliarci e trasformare l'ordinario in straordinario.

#2 Quale drammaturgia e quale rapporto tra artista e spettatore sono possibili se lo spazio agisce come soggetto e l'attore è ogni volta sconosciuto?

La drammaturgia riposa sull'esperienza del momento presente, in uno spazio in cui alcuni aspetti permangono. Questo permette di fare un passaggio tra ciò che rimane e ciò che cambia, nutrendo così l'esperienza vissuta dalla guida (l'artista) e dallo spettatore. L'artista propone una cornice d'esperienza ma non c'è gerarchia; è colui che sa dove si va. Mette il suo immaginario al servizio dello spettatore e si nutre di rimando delle reazioni e delle risposte degli spettatori che trasformano la propria esperienza. Si tratta di ciò che Jacques Rancière ha descritto come "la partizione del sensibile". La qualità umana di presenza all'Altro in questi incontri ne determina la qualità. L'artista è garante di questa qualità nell'essere in ascolto, sincero, presente, generoso: autentico.



Un'immersione sensoriale, un viaggio in cui lo spettatore è invitato a vivere un'esperienza immersiva nel labirinto del Teatro Massimo: una ri-scoperta dello spazio, che metterà i visitatori al centro di un percorso immaginativo e multisensoriale. Il progetto itinerante coinvolgerà anche 4 danzatori locali in una visita esperienziale che valorizzerà la struttura attraverso un'azione di ricerca non tradizionale e site specific, studiata per poter essere fruibile dal pubblico tradizionale, da turisti e persone diversamente abili: il linguaggio performativo faciliterà l'inclusività e permetterà un coinvolgimento che travalica i limiti della parola, grazie all'interpretazione della struttura mediata dal linguaggio corporeo.

Martial Chazallon e Martin Chaput di Project InSitu lavorano insieme dalla creazione di Du Haut nel 2000. Chazallon proviene da un passato di ricerca, dopo un periodo in Sud Africa trascorso esplorando la costruzione dell'identità nella pittura di Ndebele, che si è tradotta nella creazione di Wake Up! nel 2001. Il percorso professionale di Chaput è stato più incentrato sulla danza; ha studiato a Les Ateliers de Danse Moderne di Montréal prima di trasferirsi in Francia nel 1987, dove ha proseguito la sua formazione con Dominique Bagouet, Viviane Serry, Bernard Glandier e molti altri. Al centro del lavoro di Project InSitu è l'esame delle interazioni del corpo con lo spazio circostante. Nell'ultimo decennio i due coreografi hanno inventato nuovi modi per sfidare le percezioni del pubblico sul proprio contesto. Le esperienze delle loro performance immersive espandono la nozione di danza, affermando il senso del corpo e la sua presenza nell'ambiente quotidiano.

Unu biàgiu in ue chie lu càstiat conoschet una esperiènzia manna in intro de su labirintu de su Teatru Massimo: una iscoberta noa, chi at a pònnere sos visitadores in mesu de unu caminu meledosu e multisensoriale. Su progetu itinerante at a pònnere in giogu 4 balladores de su logu in una bisita esperientziale chi at a dare balia a s'istruutura e l'at a interpretare cun su mèdiu de su limbàgiu de sa carena.

The spectator will live an immersive experience in the Teatro Massimo labyrinth: a re-discovered space which will put visitors at the centre of an imaginative and multisensory journey. The itinerant project will also involve 4 local dancers in an experiential visit that will enhance the structure and interpret it through the mediation of body language.

Direzione artistica e coreografia: Martin Chaput, Martial Chazallon
Performer: Martin Chaput, Martial Chazallon, Donatella Martina Cabras, Franco Casu, Parwanhe Frei, Andrea Melis
Grafica e segnaletica: Mahé Chemelle
Realizzazione dell'applicazione: Orbe nell'ambito del progetto CoSiMa de l'Agence Nationale de la Recherche
Accompagnamento del processo artistico: Catherine Contour
Produzione: Le Toboggan (F) – Vermont Performance Lab – MASS MoCA – Arts and Ideas Festival (USA)
Co-produzione esecutiva: Sardegna Teatro



FOTO: ILARIA COSTANZO

FUORIMARGINE *progetto a sostegno delle autorialità emergenti*

Il progetto fuorimargine è rivolto al sostegno della creatività di giovani autorialità, con realizzazione e sintesi finale all'interno del Festival di danza contemporanea e arti performative Autunno Danza. Presenta processi creativi legati alle pratiche dell'improvvisazione, creando una stretta sinergia e dialettica fra l'ambito musicale, l'uso del corpo e la ricerca di movimento. I/le giovani danzatori/danzatrici e performer attenti/e e impegnati/e nell'interazione fra i differenti linguaggi della danza, della musica, del teatro, delle arti visive performative e multimediali, inerenti alla contemporaneità, hanno un'età compresa tra i 18 e i 35 anni.

I selezionati vantano una formazione artistica professionale, particolarmente attenta alle tecniche di improvvisazione e composizione istantanea e una personale sintassi artistica contemporanea.

È una coproduzione tra l'associazione Spaziodanza e Sardegna Teatro, con la collaborazione delle associazioni musicali Ticonzero e Spaziomusica, il Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina di Cagliari e il sostegno della Fondazione Sardegna Film Commission.

Dopo aver ricevuto 117 candidature da tutto il mondo, questi gli artisti selezionati:

- Zoé Bernabéu (FR)
- Nicole Caruana (USA)
- Audrianna Martina del Campo (CA)
- Alice Giuliani (IT)
- Umberto Gesi (IT)
- Tommaso Giacomini (IT/UK)
- Melina Sofocleous (CY)
- Yeonji Han (CH/KR)

Tutor danza: Francesca Foscarini
Tutor musica: Alessandro Olla e Fabrizio Casti



FOTO: ROBERTA EGARA

GENTLE UNICORN *di Chiara Bersani*

Io, Chiara Bersani, alta 98 cm, mi autoproclamo carne, muscoli e ossa dell'Unicorno. Non conoscendo il suo cuore proverò a dargli il mio. Mio il respiro, miei gli occhi. Di lui raccoglierò l'immagine, ne farò un costume destinato a diventare prima armatura, poi pelle. Nel dialogo tra la mia forma che agisce e la sua che veste, scopriremo i nostri movimenti, i baci, i saluti, gli sbadigli. Io, Chiara Bersani, 32 anni, mi assumo la responsabilità di accogliere il suo smarrimento centenario. Dichiaro di essere pronta a donare fiato alle domande universali che l'hanno attraversato: "Perché esisto?" "Da dove vengo?" "Se domani mattina mi trovaste nel vostro giardino, cosa pensereste?" "Sono buono o cattivo?" "Credo in dio o sono io Dio?" e ancora "Dov'è il mio amore?" "Chi l'ha ucciso?" "Perché, ora che ho raggiunto il punto più umiliante della mia vecchiaia diventando solo un cavallo cornuto a cui escono arcobaleni dal sedere, non posso scegliere di morire?"

Chiara Bersani, attiva in sos àmbitos de sas artes visivas e performativas, sighit sa chirca sua subra su corpus politicu, cun unu ruolu sotziale ca est bidu e interpretadu, cunsacrende su suo etotu - carne, mùsculos e ossamenta, coro, ogros e alenu - a s'unicorru. Buschende sa mudadura graduale in sos sèculos, lu bolet ischitare dae su male retzidu, donende-li unu contu, unu sèberu.

Chiara Bersani, an artist active in both the performance and the visual fields, pursues her investigation into the political body, its social role perceived and interpreted, devoting what is hers - her flesh, muscles, bones heart, eyes and breath - to the unicorn. Identifying its gradual mutation throughout the centuries, she can release it from all the wrongs it has suffered and present it with a new story, a choice.

Ideazione, creazione e azione: Chiara Bersani
Direttore tecnico: Paolo Tizianel
Occhio esterno: Marco D'Agostin
Musiche: Fran De Isabella
Luce: Valeria Foti
Consulenza drammaturgica: Luca Poncetta, Gaia Clotilde Chernetich
Coach: Marta Ciappina
Mentoring: Alessandro Sciarroni
Produzione: Associazione Culturale Corpoceleste_C.C.00#
Co-produzione: Santarcangelo Festival, CSC-Centro per la Scena Contemporanea (Bassano del Grappa)



STABAT MATER di *The Baby Walk*

Stabat Mater indaga il tema delle relazioni intime e famigliari ed è il secondo capitolo della *Trilogia sull'identità* che affronta il tema dell'identità di genere e, in particolare, racconta il transgenderismo maschile. Quando si diventa adulti? Cosa significa recidere il cordone ombelicale e farsi, a propria volta, potenziale genitore? Andrea è uno scrittore, un uomo in un corpo di femmina e un amante delle donne. Ha una fidanzata che vorrebbe costruire una famiglia con lui, una psicologa con la quale sta perdendo il punto dell'analisi e una madre lontana geograficamente, ma dalla quale non riesce a staccarsi. Tre donne, tre madri e un uomo, un figlio: Andrea, uomo transgender che non ha ancora iniziato il percorso medico-legale di transizione (che forse non inizierà mai). Andrea vive la vita da osservatore. Attende e si tiene lontano dal dolore. Si trova alla soglia della vita adulta e come tutti deve compiere un rito di passaggio da ragazzo a uomo. A complicare le cose, oltre al disagio con il proprio corpo, subentra l'imprevisto, ciò che rivoluziona ancora una volta tutti gli schemi pianificati. La relazione con la fidanzata entra in crisi e l'affacciarsi di una nuova donna lo distrae dal suo percorso di riappropriazione dell'identità maschile e lo getta nel caos.

Stabat Mater indaga su tema de sas relatas intimas e familiares e est su segundu capitulu de sa Trilogia de s'Identidade chi arresonat de su tema de s'identidade de genere e, mescamente, contat su transgenderismu de sos òmines. Andrea est unu iscritore, un'òmine in sa carena de una fèmina e unu amante de sas fèminas. Tenet una isposa chi cheret pesare una familia paris, una psicòloga cun sa cale est perdende su puntu de s'anàlisi e una mama in logu a tesu, ma chi non resessit a si nde ispitigare.

Stabat Mater investigates the theme of intimate and family relationships and is the second chapter of the Trilogy on Identity. It is focused on the theme of gender identity and of male transgenderism. Andrea is a writer, a man in a female body and women lover. He has a girlfriend who would like to build a family with him and a mother from whom he cannot break away.

Scritto e diretto da: Liv Ferracchiati
Con: Linda Caridi, Chiara Leoncini, Alice Raffaelli
E la partecipazione in video di: Laura Marinoni
Dramaturg di scena: Greta Cappelletti
Aiuto regia: Laura Dondi
Scene: Lucia Menegazzo
Costumi: Laura Dondi
Luci: Giacomo Marettelli Priorelli
Progetto compagnia: The Baby Walk
Produzione: Centro Teatrale MaMiMò, Teatro Stabile dell'Umbria e Terni Festival

Intervista a Liv Ferracchiati (The Baby Walk)

Un tema come un altro. Transgenderismo e lentezza nella poetica di *The Baby Walk*

Lo spettacolo *Stabat Mater* fa parte di *Trilogia sull'identità*. Quale tassello è e quale ritratto compone, insieme a *Peter Pan guarda sotto le gonne* e *Un esquimese in Amazzonia*?

È stato il racconto ad indirizzare la ricerca, per questo si assiste a tre esiti di linguaggio piuttosto diversi.

Peter Pan guarda sotto le gonne pone al centro la scoperta di sé e, qui, la parola è pura mancanza, pura incapacità di nominare quanto accade e fa paura, così entra la danza che è in grado di suggerire l'inesprimibile. *Stabat Mater* ha come tema centrale il diventare adulti e la parola è uno strumento di ricostruzione identitaria, l'arma che può modificare negli altri la percezione che essi hanno di noi, non a caso è lo spettacolo con più "verbo".

Un esquimese in Amazzonia vede l'incontro/scontro tra individuo e società. L'Eschimese lavora sulla fragilità della parola, perché si trova ad improvvisare, e il Coro, a volte acuto a volte sciocco, la struttura, la versifica e la ritma. Il leitmotiv dei tre spettacoli è perciò il tema del transgenderismo da femmina a uomo, ma i fili che cuciono i tre progetti sono tanti e si colgono solo visionando l'opera nella sua complessità.

Quale è il rapporto che intrattieni tu con la scrittura e come questa poi si riverbera sulla scena?

La scrittura per me è il modo di accedere al teatro.

Prima c'è un periodo che dura di solito mesi, se non addirittura anni, in cui, "l'idea centrale", chiamiamola così, si sviluppa, quasi autonomamente. Poi mi siedo ad un tavolo e al momento giusto quest'idea viene trasposta in parole, quasi tutta d'un fiato, in dialoghi, monologhi, appunti, flussi di pensiero, descrizioni. Questo materiale, spesso,

informe e senza una direzione precisa, poi viene sviluppato e lavorato con gli interpreti durante le prove. Per questo ci vuole una certa intimità con gli interpreti, perché mostri loro un materiale nudo, non strutturato, vacillante.

Quali sono i linguaggi scenici verso i quali ti muovi?

Essenzialmente il primo linguaggio per me è la "Parola". Credo sia molto importante, in un'epoca di immagini che schizzano velocemente in ogni direzione nella nostra quotidianità, rimettere al centro la "Parola", l'ascolto, la lentezza. Interrogarsi sul senso di una frase, rimanere in bilico sul non detto e scivolare tra le ambiguità della comunicazione verbale. Le immagini e la velocità oggi sono il principale modo di comunicare, ma, in realtà, credo che raramente si osservi. Mi chiedo se sia possibile rallentare, riportare l'attenzione su un pensiero più articolato e su un modo di comunicare fatto di tre elementi che si compenetrano: verbale, psichico e fisico. Rimanendo fruibili. Credo che la scelta del linguaggio oggi abbia un valore politico.

Quale soluzione trovi più congeniale per raccontare temi di coerenza sociale e politica - primi tra tutto il transgenderismo e le percezioni dell'identità di genere - senza scivolare nei clichè del teatro civile (es: appiattimento della forma in ragione del contenuto, qualità retorica dell'argomentare)?

Il modo credo sia considerare l'argomento del transgenderismo un argomento come un altro. Mi interessa, più che veicolare delle informazioni, creare punti di vista in conflitto e farlo attraverso la lente dell'ironia, rifuggendo dai pietismi. Mi interessa cioè fare teatro più che attivismo.

In *Stabat Mater* ho scelto di tratteggiare

un uomo transgender binario, escludendo quindi tutto un aspetto "queer" del fenomeno per me molto affascinante, ma che si allontanava dalla storia che stavo raccontando.

Quando ci si riappropria della propria identità si possono perpetrare alcuni stereotipi del machismo odierno, anche inconsapevolmente e anche se si nasce in un corpo femminile. La domanda implicita che pongo è: come si può evolvere e fuggire da questa trappola? Allo stesso tempo, però, nello spettacolo, si racconta anche che essere "binari", se non lo si vive come estremismo, va bene esattamente come essere "queer". Tutto questo passa in maniera incidentale tra le maglie della storia, perché il tema base e universale è il rapporto con la madre e il diventare adulti. In altre parole, tratto il personaggio transgender esattamente come qualunque altro personaggio, un po' come andrebbe fatto nella vita.

Il gruppo *The Baby Walk* - di cui fai parte - come concepisce, struttura e propone il lavoro?

Ogni volta in maniera diversa. Di solito c'è un lungo periodo di ricerca dei materiali, di studio e anche di esperienze pratiche connesse allo studio del progetto, ad esempio, nel caso della *Trilogia sull'identità*, gli incontri con persone transgender. Poi ci troviamo in sala prove, spesso non sapendo esattamente quale sarà l'esito, soprattutto a livello di linguaggio. Non si ha paura di rimettere sempre tutto in discussione, né di aspettare che l'idea teorica e scenica arrivino a coincidere. Si lavora in parallelo sulla scrittura, sulla recitazione e sulla danza, ma non sempre, ogni lavoro, contempla parola e danza insieme. Lasciamo che il materiale ci suggerisca, di volta in volta, come deve essere mostrato.



FOTO: PAOLO PERRINO

I FIGLI DELLA FRETTOLOSA di Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari

A seguito di un laboratorio di co-creazione, prenderà corpo una nuova produzione che, partendo da piccole storie biografiche, affronterà il tema della diversità, della crisi e della perdita, sia come racconto di un'esperienza personale fortemente caratterizzante, sia come metafora di una condizione esistenziale che oggi, sempre più sembra somigliare alla condizione esistenziale di un cieco (precarità, instabilità, assenza di prospettiva). L'idea nasce da Gianfranco Berardi, attore e autore non vedente, e da Gabriella Casolari, attrice e autrice, che con la propria compagnia, in maniera reale e in maniera allegorica, utilizzano il tema della cecità e della mancanza come perno della propria poetica. L'intenzione è quella di condurre i partecipanti alla creazione di un atto unico in cui raccontare se stessi possa essere una maniera per raccontare il mondo e, al contempo, in cui raccontare la realtà che ci circonda possa essere il pretesto per conoscersi meglio.

A pustis de unu laboratòriu de co-creazione, sa produzione noa de su duo Berardi Casolari impitat su tema de su tzurpimine e de sa farta comente acotzu de sa poètica etotu. Moende dae contigheddò biogràficos, acarat su tema de sa diversidade, de sa crisi e de sa pèrdida ghiende sos chi bi leant parte cara a sa creazione de unu atu ebbia in ue contant de issos etotu pro contare su mundu.

The new Berardi-Casolari production follows a co-creation workshop, in a real and allegorical way they use the theme of blindness and lack as a core for their poetry. Starting from biographical stories to address the theme of diversity, crisis and loss, they lead the participants to the creation of a single act in which telling themselves is a way to tell the world.

Testo e regia: Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari
Con: Gianfranco Berardi, Francesca Cadoni, Gabriella Casolari, Francesco Civile, Ludovico D'Agostino, Fabio Garau, Francesca Marrosu, Marta Proietti Orzella, Vanessa Megan Perseu, Daniela Romano, Andrea Spiga
Luci: Matteo Crespi
Assistente alla regia: Matteo Ghidella
Produzione: Teatro dell'Elfo, Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Sardegna Teatro
In collaborazione con: Unione italiana dei ciechi e degli ipovedenti di Milano e di Cagliari

Intervista a Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari

L'OSSIMORO DEL VISIBILE

La compagnia Berardi Casolari si forma nel 2008 dall'incontro tra Gianfranco Berardi, attore pugliese non vedente - vincitore del Premio Ubu 2019 come miglior attore - e l'attrice Gabriella Casolari, emiliana. La poetica espressa dal gruppo, con opere originali scritte dagli stessi Berardi Casolari, appartiene a quella branca teatrale generalmente riconosciuta come teatro contemporaneo e affonda le sue radici nella "nuova drammaturgia". Lo stile del duo apulo emiliano si muove fra il teatro tradizionale e un linguaggio più sperimentale ed innovativo, tanto da definire i propri lavori vere e proprie "Tragicommedie", in cui la miseria del vivere diventa spunto comico e la leggerezza veicolo per la riflessione.

In che senso definite il vostro teatro controtemporaneo?

Gianfranco Berardi: "Il nostro teatro parte da un'osservazione, da un ascolto della realtà che ci circonda, dal tempo in cui viviamo; tutto quello che accade è specchio di quello che avviene dentro di noi. Questo perché il nostro mondo personale, autobiografico e biografico viene messo in parallelo con il mondo che ci circonda. Il nostro teatro si pone e pone delle domande, avanza critiche alle persone, evidenziandone gli ossimori, le contraddizioni, le distorsioni tra ciò che si vede e ciò che non si vede. Il nostro teatro va contro tutto quello che non ci piace del nostro tempo.

La crisi e il conflitto sono motori della vostra ricerca, come agiscono nella creazione di questo progetto?

Gabriella Casolari: "In tutti i nostri progetti, la crisi e il conflitto hanno potere d'azione perché prima li prendiamo

in considerazione come concetti, li analizziamo e poi li inseriamo nel lavoro. Lavoriamo interrogandoci e scrutando in primo luogo quello che sentiamo dentro di noi e poi, con un'introspezione più approfondita e personale, poniamo questi interrogativi ai non vedenti con cui lavoriamo.

Gianfranco Berardi: "Questa è la nostra poetica, il nostro modo di approntarci al lavoro, e poi, il conflitto entra in questo progetto con il coinvolgimento diretto delle persone in maniera leggera e graffiante, personale ma poetica. Questa volta il racconto non sarà solo nostro, ma sarà anche loro: ognuno ha aperto il cuore con confessioni personali, attraverso ironia e poesia.

Nei vostri spettacoli il pubblico è sempre chiamato in causa in modo diretto, come cambia l'interlocuzione in questo nuovo lavoro?

Gabriella Casolari: "In realtà non cambierà, sarà una sorpresa ma ci sarà comunque anche questa volta. Si tratta di un elemento che fa parte del nostro teatro di questi ultimi anni; si viene sempre chiamati in causa perché, oltre a essere un processo naturale nella nostra creazione, pensiamo che sia importante far partecipare il pubblico, farlo sentire meno rassicurato nel momento in cui ci si siede, si spegne la luce e si pensa che facciamo un po' tutti lo spettacolo che guadagna unicità.

I testi di riferimento utilizzati per il percorso laboratoriale comprendono diverse arti: letteratura, cinema, teatro. In che modo intervengono nel vostro lavoro?

Gianfranco Berardi: "Siamo soliti attingere

a una varietà di materiali di ispirazione su vari livelli, utilizzando l'immagine, il testo, l'azione e il suono. Cerchiamo di coinvolgere tutte le porte sensoriali per arrivare alle emozioni. Utilizziamo queste fonti, letterarie teatrali e cinematografiche, come mentori, come guide per suggerire un'atmosfera, per permettere alle persone coinvolte nel progetto di farsi un'idea del mondo, degli argomenti e delle tematiche da affrontare, senza tuttavia alcun intervento diretto.

Nel romanzo "Cecità" di José Saramago che utilizzate per l'indagine si assegna alle donne, una in particolare, una valenza salvifica. Condividete questa lettura? Come vi ponete rispetto alla questione femminile?

Gianfranco Berardi: "Il romanzo di Saramago ha fornito un'ambientazione, un'atmosfera, un esempio di allegoria e metafora del mondo che volevamo raccontare, però non ci sono estratti, né riferimenti diretti.

L'unica cosa simile è che anche noi abbiamo una donna salvifica che è Gabriella, il capo di questa armata Brancaleone che ci ha messo in piedi piazza dopo piazza e che ci salverà, ci guiderà verso la luce come guida me e tutti noi da anni verso la salvezza. Ma la salvezza è dell'essere umano, noi ci occupiamo dell'essere umano come individuo, con la sua parte maschile e femminile.

Poiché noi siamo un uomo e una donna che scrivono, concepiscono e dirigono gli spettacoli insieme, ci troviamo a prestare costantemente attenzione al fatto che i due aspetti, maschile e femminile, siano complementari e compresenti.

Intervista a cura di Valentina Salis

Un'eccedenza inaspettata: il caso del teatro sociale

Il richiamo del teatro sociale

Da almeno una decina d'anni la definizione 'teatro sociale' gode di notevole fortuna e ampi riconoscimenti. Un successo motivato innanzitutto dal fatto che le sue pratiche rispondono a un bisogno sempre più diffuso di processi culturali e artistici volti a promuovere, nel campo del sociale e della salute, modelli alternativi e resilienti di inclusione e di cura, da intendersi non solo nell'accezione terapeutica del *to cure*, ma in quella solidaristica e partecipativa del *to care*.

Scopo del teatro sociale è pertanto costruire progetti che rafforzino il sistema delle identità e delle relazioni, personali e comunitarie, in termini di fiducia, ascolto e collaborazione, con l'obiettivo di ridare voce e visibilità a chi è stato marginalizzato, di tutelare le fragilità, le fasce deboli e le minoranze, di rimettere al centro del dibattito il tema dei diritti, dell'uguaglianza e dei beni comuni, di promuovere l'importanza della comunità educante nei processi formativi delle nuove generazioni, di rafforzare gli equilibri di sostenibilità con l'ambiente e con i luoghi dell'abitare, coinvolgendo e responsabilizzando direttamente i cittadini come city maker nei processi di rigenerazione urbana. Tuttavia, come spesso accade nei fenomeni di tendenza, il rischio è quello della semplificazione: di ridurre la complessità del teatro sociale a un'etichetta stereotipata alla moda, oppure, ancor peggio, di ricondurre il suo profilo, mutevole e poliedrico, a stereotipi classificatori di ordine teorico e metodologico, che risultano tanto più parziali e limitanti quanto più si presentano come specifici. Un fraintendimento, quest'ultimo, drammaticamente diffuso nella nostra contemporaneità, dominata dal mito neoliberalista della specializzazione e della parcellizzazione dei saperi (il dogma dell'expertise), per cui una teoria o un modello tendono a essere considerati tanto più credibili e affidabili quanto più risultano specifici e selettivi. Esattamente il contrario di quanto accade per il teatro sociale, che vive invece dell'estrema permeabilità fra le più diverse forme espressive, della continua contaminazione fra gli ambiti disciplinari (si pensi alle affinità fra teatro sociale e arti

visive, nelle declinazioni dell'arte pubblica e dell'arte partecipativa), come pure, sotto molti punti di vista, della dimensione integrata e co-produttiva fra professionismo e amatorialità.

Un modello aperto fra etica ed estetica

Per questo suo carattere dichiaratamente a-specifico e non specialistico, il teatro sociale tende pertanto a sottrarsi a qualsiasi definizione rigida e esclusiva: le sue metodologie e i suoi linguaggi cambiano infatti di volta in volta in base al contesto (culturale, umano e ambientale) in cui viene concretamente realizzata l'esperienza, proprio perché a prevalere, nel rapporto dinamico fra processo e prodotto, non è l'autonomia estetica della forma, ma l'obiettivo sociale a cui è indirizzata e si relaziona. Con questo non si vuole certo negare (come qualcuno fa) la formidabile qualità artistica di alcuni interventi di teatro sociale: anzi è esattamente il loro sbilanciamento sulla vita, la loro eccentricità non esteticamente programmata, la loro capacità di ascolto e di cura di ciò che è profondamente umano, a dar vita in molti casi a immagini e azioni folgoranti nella loro viva autenticità, molto più originali e interessanti delle produzioni, spesso sterili e stereotipate, della scena contemporanea. Un'eccedenza artistica, trasgressiva e inaspettata, che permette inoltre di evitare il rischio (sempre in agguato) di concepire le finalità sociali di queste pratiche all'interno di un orizzonte istituzionale eccessivamente normativo e protocollare, che finisce per inibire l'autonomia creativa e le stesse potenzialità trasformative dell'azione teatrale, sacrificandole sull'altare di un funzionalismo esclusivamente terapeutico o risocializzante. In altre parole, il valore più innovativo del teatro sociale risiede in ultima analisi nella feconda integrazione fra le sue due componenti, sociale e artistica, le cui istanze devono interagire e alimentarsi reciprocamente, in uno scambio paritario che non prevede nessuna subordinazione dell'una rispetto all'altra, indipendentemente dal fatto che gli esiti delle esperienze possano avere una ricaduta più artistica o sociale.

Sotto il segno della performance

Alla luce di quanto è stato appena affermato, se si volesse comunque tentare di circoscrivere l'identità aperta e sfumata del teatro sociale (con i suoi concetti di interdisciplinarietà, agency, partecipazione, processualità e amatorialità) all'interno di un paradigma teorico e operativo di riferimento, la scelta non potrebbe che ricadere su quello che Schechner ha definito l'"ampio spettro" della performance. Con performance non si fa ovviamente riferimento in questo caso all'omonimo genere spettacolare (le performing arts), quanto piuttosto a quel sistema integrato di azioni creative (non esteticamente preventivate) che si configurano come attività culturali (individuali e collettive) di intervento e modificazione della realtà, tramite la mediazione concreta, razionale e affettiva, del corpo.

Un continuum progettuale dove la componente teatrale è parte dinamica integrante di un approccio culturale molto più complesso, di ordine antropologico e sociale, che gravita intorno ai due poli del gioco e del rito.

In questa prospettiva, la performance si pone innanzitutto come antitesi alla concezione tradizionale di spettacolo: vale a dire come radicale messa in discussione di quel dispositivo dicotomico di rappresentazione / visione che, nel corso della modernità, ha sancito la separazione fra immagine e sguardo, determinando la distinzione fra l'ambito produttivo, contraddistinto dal valore estetico dell'opera e dal primato dell'artista, e l'ambito ricettivo, inteso come campo dell'osservazione, della contemplazione dello *spectaculum* (ciò che merita di essere guardato). Configurandosi come alternativa alla rappresentazione, il modello performativo proprio del teatro sociale si pone pertanto anche in contraddizione con l'idea oggettiva (e oggettuale) dell'opera d'arte come prodotto, mettendo in discussione il principio stesso dell'autorialità e del professionismo come matrici preventive dell'atto creativo e della sua originalità. Posizioni (va subito precisato) che non sono nuove nella storia novecentesca del teatro e delle arti: anzi, al contrario, la attraversano come un filo rosso, ricorrendo

Il movimento è quindi una sorta di oscuro precursore, in sé invisibile, la cui unica funzione è quella di stabilire relazioni, le uniche ad essere percepite e a darsi in una forma.

soprattutto nei periodi più rivoluzionari e politicamente impegnati (si pensi, un secolo fa, ai 'teatri non teatrali' dell'agit prop, oppure, cinquant'anni fa, alla strepitosa stagione dell'animazione teatrale). Tanto che si potrebbe tranquillamente sostenere (parafrasando Fabrizio Cruciani), che il teatro, nel Novecento, ha sempre cercato come una necessità la vocazione sociale del suo agire, ritrovandola soprattutto quando ha postulato il suo futuro non come futuro del teatro, ma come futuro della società. Tuttavia, in questa sua connotazione parateatrale estremamente dilatata e connotata in senso sociale e culturale, il concetto di performance rischia di cadere in una indefinitezza tale da prestare il fianco a chi nega valore specifico alle pratiche di teatro sociale, in nome dell'aporia per cui, in senso lato, tutto il teatro andrebbe considerato sociale (e quindi niente lo sarebbe realmente). Per ovviare a questo fraintendimento mi limiterò a evocare brevemente due parole chiave, gioco e profanazione, che aiutano a comprendere meglio la dimensione performativa del teatro sociale.

Performance come gioco

Con questo termine non si vuole tanto sottolineare la nota affinità mimetico simbolica fra gioco e teatro, quanto piuttosto evidenziare, sulla scia di Walter Benjamin, la natura trasgressiva e non imitativa dell'attività ludica. Per il filosofo tedesco, infatti, il gioco infantile non si configura come processo di imitazione della realtà (fare come se), ma come processo psico-fisico di incorporazione (*farsi come*). Per il bambino, la realtà non è qualcosa di predefinito, un dato di fatto da imitare / rappresentare, ma qualcosa da scoprire in modo nuovo, da assimilare e reinventare, rianimandola per via corporea (per "innervazione", dice Benjamin). In questo processo di incorporazione e ridefinizione, il gioco non è pertanto un esercizio innocuo, ma un'azione sovversiva di distruzione e rigenerazione. Un atto performativo di contraddizione del presente, di interruzione dei suoi nessi deterministici, delle sue logiche obbligate di causa effetto: un esercizio di scardinamento delle forme consolidate della cultura e del potere. Il bambino, giocando, si fa quindi

portatore di una teatralità di rottura e ricomposizione, tanto più radicale quanto più viene esercitata in piena libertà, senza finalizzazioni e vincoli immediati di utilità. Tale attitudine si articola poi, dal punto di vista teatrale, nell'elaborazione di partiture gestuali, di azioni e visioni che Benjamin definisce 'gesti che segnalano'. Questo perché, nella sua trasgressione, il gesto dell'infanzia diventa concretamente 'segnale' di un cambiamento possibile, a partire da un lavoro di segmentazione e assemblaggio di frammenti inediti e inaspettati di realtà, di pezzi dispersi in grado di riscattare e rivitalizzare orizzonti di senso perduti, rimossi o dimenticati, dando così significato (consistenza e pregnanza) all'insignificante.

In questo modo il gioco del teatro sociale diventa lo spazio dove dare corpo a nuove identità e nuove realtà, dove prefigurare l'anticipazione di un futuro liberato. Una ricostruzione certamente fragile e instabile, ma, per contro, libera e autentica, svincolata da quel funzionalismo mortificante, da quel destino ineluttabile a cui la storia e la società l'avevano costretta.

Performance come profanazione

Nella sua qualità ludica, la natura performativa del teatro sociale si configura inoltre come profanazione. Anche in questo caso la parola vale nel significato attribuitogli da Giorgio Agamben, che intende profanazione come restituzione all'uso di ciò che è stato 'sacralizzato', ossia sottratto e reso indisponibile per la collettività. In chiave teatrale, questo processo comporta la riappropriazione, da parte di tutti, di un linguaggio creativo e di una capacità produttiva che, per quanto non siano stati negati, certamente sono stati depotenziati, degradati a un'idea di amatorialità assimilata al dilettantismo, lontana e ben distinta dalla sfera autonoma e separata dell'arte e del professionismo. In questo senso, il concetto di profanazione non va letto tanto nell'accezione ideologica (cara agli anni Sessanta) della lotta contro la 'delega creativa', ma piuttosto come affermazione di un sapere teatrale e di un'estetica amatoriale che, lungi dall'essere emulazione dilettantesca del professionismo, si fa portatrice di una sua

particolare qualità artistica, che nasce da una verità e da un'urgenza espressiva strettamente legate al bisogno collettivo di comprendersi come persone, di cogliersi nel mondo, di dare corpo alle proprie inquietudini e alle proprie speranze. Una teatralità, dunque, che esalta una competenza tecnica non specializzata, di tipo inclusivo e non selettivo, incentrata sulla verità del gesto non formalizzato a priori, sulla matrice ludica dell'azione e sulla forza espressiva del movimento spontaneo inatteso.

Una tensione che si connota performativamente come presenza, come 'alleanza dei corpi' nello spazio pubblico (per citare Judith Butler), come rivendicazione politica di luoghi concreti di 'apparizione', dove poter destrutturare e riconfigurare liberamente i valori e i principi dell'identità individuale e comunitaria e dei beni comuni.

In ultima istanza, seguendo le suggestioni di Jacques Ranciere, tutto questo definisce il teatro sociale come un laboratorio di operatività politica: uno 'spazio dei possibili', dove sperimentare e fare realmente esperienza, insieme agli altri, di un 'mondo sensibile comune', in cui i sentimenti e i comportamenti vengano decontestualizzati dal *partage*, dalla ripartizione obbligatoria del quotidiano, e fatti interagire conflittualmente in una prospettiva di cambiamento. In questa dimensione partecipativa e creativa a matrice amatoriale e in questa sua rinnovata vocazione politica, il teatro sociale non è dunque più concepibile come semplice rappresentazione del mondo, ma come azione di testimonianza e di responsabilità verso il mondo: nel senso di poterlo accogliere (essere *capax mundi*), ma nello stesso tempo di corrispondergli (*co-respondeo*), di rispondere ai suoi orizzonti di attesa e di esserne attivamente responsabili. **a**

Fabrizio Fiaschini, è Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Pavia, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Teoria e tecnica della performance. Fra i suoi ambiti di ricerca, un ruolo specifico assumono le analisi sulla scena contemporanea, con particolare attenzione alle pratiche della performance, al teatro sociale e partecipativo e alla drammaterapia.

TROUBLEYN-JAN FABRE

The generosity of Dorcas

Solo de danse pour Matteo Sedda

di Jan Fabre

Jan Fabre ama essere ispirato dai suoi “guerrieri della bellezza” per i quali, nel corso degli anni, ha creato numerosi progetti da solista, assoli di danza e monologhi di teatro. Indipendentemente dalla diversità delle performance, l'autore ha sempre inteso rendere omaggio all'interprete, avviando un dialogo intimo come fra i due complici di un crimine. Questi assoli formano spesso, in un approccio artistico più globale, un manifesto in cui Fabre interroga il suo ruolo di artista.

L'HO CUCITO PER VOI. CON IL CUORE, VE LO CONSEGNO.

Con *The generosity of Dorcas*, Fabre vuole rendere onore alla generosità di uno dei suoi guerrieri della bellezza: Matteo Sedda, danzatore italiano che ha fatto parte del cast originale e del processo creativo di *Mount Olympus/Pour Glorifier le culte de la tragédie*, performance della durata di 24 ore. Negli ultimi tre anni Matteo ha partecipato alle tournée internazionali di questa produzione, acclamata dalla critica. Il nome Dorcas si riferisce a una figura biblica che si occupa dei poveri donando e distribuendo dei vestiti. Per Fabre e Sedda questa generosità è il punto di partenza nella loro ricerca del corpo vibrante, del corpo in estasi.

In custu solu Jan Fabre cheret dare omàgiu a unu de sos gherreris suos de sa bellesa Matteo Sedda, balladore italianu chi at fatu parte de su cast originale e de su processu creativu de Mount Olympus. Unu tour de force de 55 minutos in ue su balladore chircat sa carena in èstasi impitende su corpus e s'ispàtziu comente agu e filu.

Matteo Sedda, one of the performers in Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy, takes the lead role in the new solo piece from multidisciplinary artist Jan Fabre, who wants to pay tribute to the performer. A 55-minute tour de force in which the dancer enters a state of ecstasy using the body and space as a needle and thread.

Concetto, coreografia e regia: Jan Fabre
Musica: Dag Tældeman
Performer: Matteo Sedda
Drammaturgia: Miet Martens
Scenografia: Jan Fabre
Costume: Jan Fabre, Kasia Mielczarek
Luci: Wout Janssens
Tecnico: Geert Van der Auwera, Wout Janssens
Produzione: Troubleyn/Fabre (BE)
Coproduzione: FAB-Festival international des Arts de Bordeaux Métropole (FR), Tandem Arras-Douai (FR), ImPulsTanz Vienna International Dance Festival (AT)

La sensazione che si prova è quella di trovarsi nel bel mezzo di una prova di lettura in cui ogni spettatore incontra gli altri leggendo insieme un testo.



#2 domande a Matteo Sedda

#1 Quale significato ha per te essere uno dei “guerrieri della bellezza” di Jan Fabre?

Il guerriero della bellezza è colui che è in continua ricerca di un regno sconosciuto, un luogo dove si perde se stessi. È colui che porta in scena le proprie debolezze, stranezze e difficoltà con orgoglio. Distruggere la parete dell'inarrivabile che separa spettatore e performer facendo capire che siamo tutti umani. Con Jan il tuo corpo diventa un laboratorio di sperimentazione e attraverso la ricerca ti riscopri una persona diversa da quella che credevi di essere.

Ed ecco perché penso che tutti (o quasi) possano avvicinarsi alla danza, al teatro e alla performance, ma solo pochi hanno la passione e il coraggio di attraversare lo specchio in cui guardarsi. Rompere questo specchio e fare un ulteriore salto di qualità. Trovo che ci sia quindi una differenza in un guerriero della bellezza: una consapevolezza maggiore, una capacità di adattarsi al palcoscenico inseguendo sempre una bellezza irraggiungibile, utopica.

#2 Dorcas è una figura biblica che si occupa dei poveri. Come ti sei confrontato con questo riferimento?

Dorcas era una sarta che confezionava e donava le sue creazioni alle vedove del villaggio, come segno del suo amore incondizionato verso Dio. Si parla quindi di generosità, come donare qualcosa a un tuo amico, a un parente, ad un estraneo, ai poveri o nel caso del teatro donarsi all'audience. Io mi dono totalmente al pubblico come segno di amore e generosità. Donarsi non solo fisicamente e mentalmente (raggiungendo un livello di stanchezza e concentrazione elevatissimo) ma anche sul piano del gesto teatrale.

MISTICA DELLA PERFORMANCE OVVERO DELL'ARTISTA STRONZO

anāgata mi chiede di ragionare attorno al tema dell'etica nel mondo del teatro: l'opera d'arte può mantenere un grado di libertà, di autonomia, rispetto al suo creatore, qualora questi sia accusato di muoversi in uno spazio non etico?

È una questione che concerne – tra gli altri - il caso Jan Fabre, accusato di abusi e molestie sessuali da una ventina di ex performer della sua compagnia, organizzatisi poi nel movimento Engagement. Terrò la vicenda giudiziaria sullo sfondo ma, avendo visto diversi spettacoli del regista belga, conosco il suo immaginario e la reputazione del suo lavoro. Partiamo da qui per ragionare su etica e estetica - due parole che si compenetrano, non solo lessicalmente. Nonostante le sue opere siano sempre di alto livello, realizzate assieme a performer eccellenti, spesso ho esperito un senso di disagio, dovuto alla scelta di insistere sulla triade scandalo/sex/provocazione, presente a vario titolo e secondo varie modulazioni. Il disagio non nasce dall'effetto dello scandalo o dall'esposizione dei corpi, quanto dalla constatazione che, nella sostanza, non si produceva scandalo alcuno. Non nel senso in cui l'arte del Novecento ci ha abituati: ribaltamento violento della morale imperante, denuncia del pregiudizio attraverso l'ostentazione del suo contrario. È un meccanismo che non funziona più: scandaloso e trasgressivo sono termini entrati nel novero delle categorie merceologiche, per strategie commerciali e di comunicazione. Il disagio estetico era provocato dall'ambiguità etica dell'assunto di fondo, rispetto ai modelli dominanti: non denuncia ma adesione.

Con questo non voglio dire che Fabre – e centinaia di registi – abbia cavalcato con malizia l'inevitabile magnetismo che sprigiona dai corpi; intendo piuttosto che quel magnetismo sprigionato dai corpi sia un fatto politico e che, maneggiandolo artisticamente, si finisca inevitabilmente per assumere una posizione politica. La figura di Fabre appartiene alla folta schiera dei registi demiurghi, dei creatori che tutto possono nel quadrilatero del palcoscenico, spesso in grado di partorire immagini sovrumane anche se a discapito degli artisti. È l'ennesima incarnazione del regista segnato da un'aura di maledettismo, dal carattere iracondo, dall'intransigenza verso ciò che fa da ostacolo alla creazione, e via via tutto il resto del campionario che caratterizza l'artista "stronzo ma geniale". In sostanza, uno stereotipo. Non so se Fabre sia davvero così, se lo sia in parte, o se si tratti solo di un racconto mitizzato. Certamente dai suoi spettacoli fuoriesce l'idea che il corpo dell'attore sia un oggetto asservito alla creazione. È la triade scandalo/sex/provocazione, unita all'utilizzo degli artisti come oggetti-corpi, a spingere verso la reificazione, e non per volontà di Fabre, ma perché quello spazio di immaginario è oggi indistricabilmente connesso ai grandi conflitti che sul corpo si giocano: libertà o controllo, espressione fluida o codificazione imposta, riappropriazione di soggettività da parte dei soggetti oggettificati

o marginalizzati (nello spazio pubblico dominato dall'immaginario eterosessuale maschile, principalmente le donne nel primo caso e le persone non etero nel secondo).

Oggi, tuttavia, al giudizio sull'estetica di Fabre si aggiunge quello sull'etica. Ci si chiede: possiamo continuare tranquillamente a apprezzare la sua arte dopo le accuse che lo hanno raggiunto? Il groviglio che si può creare tra un corpus di opere che si incentra proprio su quell'immaginario e un regista accusato proprio di abusi sessuali è immaginabile. Le questioni che si aprono sono complesse e stratificate. Proviamo a procedere per punti. L'opera d'arte non è mai svincolata dal suo creatore. È ingenuo pensare a un oggetto d'arte come a un'idea platonica che si realizza di fronte a noi. C'è sempre un di più, un'impronta umana, che è l'ombra dell'artista e del suo vissuto. Tuttavia, per quanto odiosa possa essere quella figura che si intravede, l'opera d'arte possiede un valore in sé.

Altrimenti che cosa dovremmo fare delle opere di un artista antisemita come Céline, o delle poesie di un sincero ammiratore del fascismo come Ezra Pound? Espellerle dalla letteratura mondiale non porterebbe vantaggio alla causa dell'antifascismo e dell'antirazzismo, mentre dal punto di vista poetico resteremmo tutti più poveri. Non è un caso che, nel dopoguerra, a rendere omaggio all'ormai anziano poeta statunitense fu Pier Paolo Pasolini, in una nota intervista del 1967.

Tra le opere censurabili, tuttavia, non ci sono solo quelle di stampo politico. Anzi, il filone moderno dei "degenerati" comincia certamente in campo sessuale con il Marchese de Sade e arriva, ai nostri giorni a casi come quello di Roman Polanski o di Woody Allen. Il primo, che ha ammesso lo stupro di Samantha Gailey allora tredicenne, il secondo che ha sempre negato le molestie sulla figlia adottiva Dylan, per le quali è stato scagionato. C'è ovviamente una profonda differenza tra il divin marchese e due cineasti importanti, ricchi e apprezzati che nelle loro opere riflettono la sensibilità del loro tempo. Anche in questo caso, espellere Rosemary's Baby o Hanna e le sue sorelle dalla storia del cinema mondiale nulla aggiungerebbe alla causa contro la violenza sulle donne. L'atto censorio, che in sé appartiene alle società totalitarie, non sarà mai in grado di innescare dei profondi cambiamenti culturali, che sono ciò che serve per contrastare problemi epocali come la cultura machista e l'antisemitismo. Di artisti censurabili per le proprie azioni ce ne sono molti – Caravaggio, lo stesso Pasolini – ma questo deve spingerci a leggere le loro opere e la loro vita con la lente della complessità.

Si tratta di un discorso assolutorio? No, perché affermare questo non significa che non si possano condannare azioni come quella di Polanski. Per cui, per quanto l'opera porti in controluce la figura dell'artista, non è l'opera che deve rispondere delle azioni dell'artista. Se cambierà il nostro giudizio sull'autore, ciò non di meno l'opera può continuare a parlarci, magari proprio per il fatto


L'atto censorio, che in sé appartiene alle società totalitarie, non sarà mai in grado di innescare dei profondi cambiamenti culturali

che da quel momento in poi poggerà, nel nostro immaginario, su di un contesto urticante.

Se la questione è così spinosa, il motivo sta nell'aura che possiede l'artista. Nelle società secolarizzate gli artisti hanno preso il ruolo che, in altre epoche, era dei santi e dei mistici. A loro si concede libertà che ad altri non si concedono, si perdona ciò che ad altri non è perdonato, gli si attribuiscono virtù che forse non hanno, ma che la loro arte ci lascia intravedere. Questo atteggiamento è in parte giustificato dal fatto che, con la loro capacità di dare forma a un immaginario che ci parla, aiutano a leggere il mondo e la vita. Ne deriva un senso di riconoscenza che ha plasmato sia l'idea dell'artista santo che quella dell'artista stronzo. Mentre non c'è nulla di male nel conservare la prima, sarebbe invece ora di problematizzare la seconda.

È innegabile l'importanza dell'opera di Jan Fabre, che ha influenzato molti artisti delle generazioni successive. Cito su tutti l'esperienza orgiastica di Mount Olympus, lo spettacolo di ventiquattro ore sui miti antichi. Un'esperienza estetica e percettiva debordante; uno spettacolo di un'innegabile grandezza. Quello che va problematizzato, dell'immaginario fabriano, è la sua incarnazione dell'artista demiurgo, una categoria che ha perpetrato gli stereotipi che danno linfa all'artista stronzo, perché la figura del demiurgo crea un contesto dove l'etica del lavoro diventa qualcosa di labile. Tutto deve sottomettersi alla creazione, che è il fine ultimo. Se vogliamo decolonizzare quell'immaginario, occorre invertire questa idea di fondo. Un certo teatro del XXI secolo nato dall'esperienza dei gruppi, che attraversa le potenzialità dell'arte relazionale, con creazioni in cui ogni attore, performer o tecnico contribuisce alla creazione, è il terreno di coltura perfetto per operare questa decolonizzazione. È un tema di riflessione che attraversa le ultime generazioni e senza delimitazione di geografia. Come tutte le persone sotto indagine, Fabre ha diritto alla presunzione d'innocenza, d'altronde la stessa Ilse Ghekiere – danzatrice e attivista belga che ha fatto partire il movimento Engagement – ha ricordato che le persone coinvolte nella vicenda non fossero convinte di procedere con un'azione legale contro di lui, poiché "nessuno era interessato a un risarcimento in denaro o a una forma di punizione". Ciò nonostante persisteva un forte bisogno di giustizia. Per questo hanno optato per una lettera aperta che potesse rendere pubblico quanto accadeva all'interno della compagnia.

In effetti, anche qualora il caso non avesse strascichi legali, una così vasta e scoperta dichiarazione di disagio dovrebbe far comunque riflettere il mondo della danza e del teatro su alcuni temi come i rapporti di potere e le possibili derive manipolatorie. Occorre farlo senza naïveté: chi conosce il mondo dell'arte teatrale e della danza sa che i rapporti si avvitano su questioni complicate, che hanno a che vedere con la necessità di conferma da parte degli attori, sulla mitizzazione dei registi, sul desiderio di accettazione e su quello di seduzione, da rendere davvero impossibile ricondurre tali rapporti a dinamiche chiare e limpide, dai confini netti, come può avvenire in altri settori di lavoro. Nel teatro e nella danza si travalicano spesso i confini, e le storie di sodalizi artistici, che a volte si ribaltano in odi feroci, assomigliano assai di più a quelle di innamoramenti tossici e tormentati che non a una qualunque classica dinamica lavorativa. Il teatro prende corpo anche all'interno di questa zona di rischio, dove si travalicano limiti. Inoltre in teatro ci si tocca – a volte fino a scambiarsi fluidi organici –, si vive e si viaggia assieme, si progetta e si parla di estetiche comuni che, per alcuni artisti, hanno lo stesso valore totalizzante di un'ideale rivoluzionario. È in questo contesto che "l'artista stronzo"

trova un facile terreno dove dare sfogo alle proprie nevrosi. Quando scrivo che occorre considerare la questione senza naïveté, intendo dire che non si può invocare quella dimensione di rischio del teatro come alibi per giustificare comportamenti offensivi o manipolatori; e allo stesso tempo, che non si può neppure pretendere di addomesticare quella zona di rischio, di innamoramento ossessivo, di seduzione e adesione ideale, al rigore normativo che può invece sussistere ad esempio tra i colleghi di uno studio notarile o tra impiegati delle poste. Ciò vuol dire che resteranno sempre delle zone di ambiguità e che dobbiamo rassegnarci a questo? Non esattamente. Vuol dire piuttosto che, affinché gli artisti si sentano a proprio agio nel prendersi i rischi di apertura a un processo creativo che scelgono di assumersi, deve vigere nella compagnia un'etica del lavoro salda e condivisa. Se molti artisti lo fanno, senza per questo perdere la loro carica poetica, vuol dire che è possibile farlo. È solo una questione di scelta. Decolonizzare l'immaginario teatrale dalla figura dell'artista stronzo non significa necessariamente perdersi per strada il sacro fuoco dell'arte, le tinte esistenzialiste che secondo alcuni abitano questo mestiere, il mito del genio artistico nelle cui mani abbandonarsi. Così come la critica al ricorso della triade scandalo/sex/provocazione in teatro non va compiuto in chiave sessuofoba, ma in chiave di liberazione di quegli stessi temi dalla sierotizzazione che li ha resi allo stesso tempo inoffensivi e utili allo sfruttamento del desiderio da parte del mercato; allo stesso modo, la critica al demiurgo teatrale non va compiuta per forza in chiave di addomesticazione e normativizzazione di uno spazio irrequieto come quello del teatro e dell'arte in genere. Ci saranno sempre delle zone di rischio, ma possono essere attraversate con consapevolezza, anziché a causa di una manipolazione. Volendo affrontare quest'ultimo punto fino in fondo, dovremmo cominciare a problematizzare tutta una serie di immaginari che hanno colonizzato il lavoro teatrale e la filosofia che li ha sorretti nel corso del novecento. Cito, tra tutti, l'idea di "verità" che va trascinata, quasi con forza, dentro lo spazio dello spettacolo, opponendola alla finzione "svilente" che caratterizza il teatro classico e borghese. Un'ossessione che ha permesso a qualcuno di scambiare, ingenuamente, l'idea artaudiana di "teatro della crudeltà" in una forma prescrittiva. Non si può affrontare, al termine di un articolo già lungo, una questione così capitale, alla quale andrebbero dedicati saggi e maggiori sforzi di analisi. Mi limito, per questo, a lanciare una suggestione: se per qualcuno l'arte ha assunto nella nostra società il ruolo che una volta era riservato alla religione, va ricordato, a chi non voglia necessariamente incappare nelle aridità del laicismo, che tra mistici e fondamentalisti lo scarto è grande. Sgombriamo subito il campo da possibili equivoci. La critica alla formula scandalo/sex/provocazione non va letta in chiave sessuofobica. Sull'usura del dispositivo della "trasgressione" in una società compiutamente edonista rimando ai romanzi di Michel Houellebecq, che ha analizzato in modo più acuto e rivelatore di quanto possa fare io nello spazio di un articolo. Fuori da qualunque tentazione neopuritana (tradotto: mettiamo pure in scena tutti i corpi e il perturbante che vogliamo), credo che la domanda su quanto ci sia di "liberatorio" e quanto di "mistificante" in quel meccanismo resti valida e centrale. 

Graziano Graziani è uno dei conduttori di Fahrenheit (Radio 3) ed è stato autore di documentari e programmi per Rai 5; ha inoltre diretto il docufilm coprodotto da Riccione Teatro Pina Bausch a Roma. Collabora con «Lo Straniero», «Il Tascabile» e «Minima&Moralia». Scrive di teatro contemporaneo, come critico.

**UN TEATRO DOVE ARRIVI
SENZA PREOCCUPARTI
DEL PARCHEGGIO?
È IL MASSIMO.**

Scopri sul sito www.ctmeagliari.it le frequenze e gli orari di passaggio dei bus di CTM che ti portano, comodamente, al Teatro Massimo: 1, 5, 5/11, 10.





**ISOLANI
SEMPRE,
ISOLATI
MAI!**

APPROFITA DELLE TARIFFE SPECIALI RESIDENTI: OGNI GIORNO, TUTTO L'ANNO, ANDIAMO AVANTI E INDIETRO DALLA SARDEGNA.





corsica ferries sardinia ferries

SARDINIAFERRIES.COM



**Con Tiscali
l'UltraFibra Giga è più libera.**

SENZA VINCOLI, PENALI, LEGAMI




F FINO A
1 GIGA
SU RETE FTTH

ANCHE PER PARTITA IVA

PER LA VERIFICA DELLA COPERTURA E APPROFONDIMENTI SULL'OFFERTA:

tiscali.it 130 NEGOZI TISCALI



La Cooperativa Sant'Elia

La Cooperativa Sant'Elia 2003 S.C.A.R.L. nasce nel 2003; attualmente si occupa della gestione del Centro d'Arte e Cultura Lazzaretto di Cagliari, offrendo servizi per la gestione museale quali allestimento mostre e spettacoli, visite guidate, attività didattiche, di promozione e comunicazione per eventi.

I servizi che la Cooperativa offre si rivolgono anche all'esterno del Centro, con prestazioni nel campo delle pulizie, della cura del verde, del trasporto merci e attività di movimentazione carichi.



CSE03 SERVIZI
Viale Borgo Sant'Elia
c/o Lazzaretto di Cagliari
09126 Cagliari

340 1433096
328 0846030
070 3838085
info@lazzarettodicagliari.it
www.lazzarettodicagliari.it



MAS_Teatro Massimo Cagliari
TEN_Teatro Eliseo Nuoro

Biglietto singolo spettacoli in matinée 5 euro
Sardegna Teatro aderisce alle iniziative 18app
e Carta del Docente.

La prima parte dell'anno scolastico si caratterizza per la concomitanza con il Festival 10NODI – festival d'autunno a Cagliari e per progetti speciali a Nuoro. Ogni anno molteplici linguaggi attraversano la programmazione del festival, incluse le proposte per le scuole.

ST_UDENTI

A dare il via all'offerta riservata agli studenti lo spettacolo/performance/installazione che inaugura il festival, **Maison Mère di Phia Menard**, pochissimi i posti a disposizione per assistere a una performance che ci pone davanti al processo creativo e distruttivo al contempo. Rispondendo al tema "Imparare da Atene/Per un parlamento del corpo", l'artista francese si ispira alla casa di Atena, il Partenone, che proteggeva il tesoro della città, e immagina una casa di protezione per l'Europa. **4 ottobre ore 19 Sala M6.**

Il **12 ottobre ore 10.30** nella sala M2 un altro artista internazionale, **Joris Lacoste**, con il progetto Encyclopédie de la parole presenta **Jukebox**, una creazione dello spazio della città attraverso le parole che attraversano i suoi abitanti. In ogni città sarà composta una partitura di 50 documenti tra i quali saranno gli stessi spettatori a scegliere quali parole saranno eseguite dall'interprete.

Ancora una produzione che arriva dall'estero, **Amarillo** dei messicani Jorge A. Vargas E Alicia Laguna, e combina stupefacenti proiezioni, immagini viscerali e una narrazione poetica scatenando una struggente riflessione sulla dura realtà affrontata dagli immigrati e dalle loro famiglie. Prima replica in scena al **Teatro Eliseo Nuoro il 24 ottobre ore 11**, il **26 ottobre al Teatro Massimo Cagliari ore 10.30 M6**. Nella stessa giornata "NOIS – la Sardegna che accoglie", promosso dalla Regione in collaborazione con Sardegna Teatro nell'ambito delle attività previste dal Piano regionale per l'accoglienza dei flussi migratori, il progetto realizza azioni di comunicazione e sensibilizzazione verso la popolazione locale. In questa edizione si discuterà di quanto le variazioni climatiche condizionino i flussi migratori.

SPETTACOLI

MAS_Teatro Massimo Cagliari

Maison Mère 4 ottobre, ore 19 sala M6
Jukebox 12 ottobre, ore 10.30 sala M2
Amarillo 26 ottobre, ore 10.30 sala M6
Il giardino dei ciliegi 8 e 12 novembre, ore 10 sala M1
La Paura 26-27 novembre, ore 10.30 sala M6
L'Avvoltoio 3-4-5 dicembre, ore 10.30 sala M6
I figli della frettolosa 9 dicembre, ore 10.30 sala M3

TEN_Teatro Eliseo Nuoro

Amarillo 24 ottobre, ore 11
Stabat Mater 5 dicembre, ore 11

Gli orari e i giorni delle rappresentazioni potrebbero subire delle variazioni

Dopo le anteprime di giugno e luglio, debutta in scolastica **Il giardino dei ciliegi di Anton Pavlovič Čechov**, il nuovo lavoro di Alessandro Serra, regista dell'acclamato Macbett. Due le repliche riservate alle scuole a cui si affiancherà un percorso di avvicinamento a Čechov in collaborazione con l'Università di Cagliari. **8 e 12 novembre ore 10 M1.**

Sempre a novembre torna in scena **La Paura**, un monologo che racconta le asperità della Grande Guerra dalla prospettiva di chi l'ha vissuta a partire dal racconto del 1921 di Federico De Roberto. **26-27 novembre ore 10.30 M6**. A seguire un'altra produzione molto apprezzata dalle scuole, **L'Avvoltoio**, da un'inchiesta sul poligono militare di Quirra. **Il 3-4-5 dicembre ore 10.30 M6.**

Al Teatro Eliseo di Nuoro il **5 dicembre** sarà presentato lo spettacolo di Liv Ferracchiati: **Stabat Mater**. La performance indaga il tema delle relazioni intime e famigliari ed è il secondo capitolo della Trilogia sull'Identità che affronta il tema dell'identità di genere e, in particolare, racconta il transgenderismo maschile.

L'anno si chiude con un nuovo spettacolo: **I figli della frettolosa** di Gianfranco Berardi e Gabriella Casolari, affronterà la questione della diversità, in particolare della cecità e del senso che il "vedere" ha oggi, in un mondo iper-eccitato da un bombardamento di immagini e suoni che stanno alluvionando i nostri sensi forti: la vista e l'udito. **9 dicembre ore 10.30 M3.**

Per ogni spettacolo in programma sono previsti percorsi di approfondimento e incontri, proseguono inoltre i progetti di PCTO.

ST Studenti

St_Studenti è la nuova promozione di Sardegna Teatro per gli studenti di ogni ordine e grado, che sostiene la dimensione teatrale quale spazio comune in cui convergono e si attraversano immaginari molteplici, favoriti anche dal costante sostegno all'accessibilità.

Come funziona?

Con 5 euro si ottiene la ST Studenti che consente di accedere a soli 2 euro a tutti gli spettacoli di Sardegna Teatro fino al 31.12.2020 nonché a tutte le attività di formazione ad un prezzo agevolato.

La St_students è disponibile presso la biglietteria del MAS di Cagliari e del TEN di Nuoro.

Info e prenotazioni

CAGLIARI:
valentina@sardeginateatro.it
070 2796636

NUORO
marco.moledda@sardeginateatro.it
0784 30432

Basilio Scalas e Simone Cavagnino

MUSICOFILO 82

Il jazz è difficile al primo ascolto, ma lo è anche al secondo, è ancora difficile al terzo, ma comincia a piacere al quarto. Al sesto o al settimo, poi, inizia a regalare gioie immense. Dopo che nel 1961 la Atlantic Records pubblicò Free Jazz di Ornette Coleman, il settimo ascolto non bastò più. Quella musica nata da poco più di mezzo secolo, riuscì a interpretare la contemporaneità e rivoluzionarne i contenuti. "Musicofilo '82" è l'incontro tra parole e musica, l'intreccio tra differenti valori e generazioni. Per due venerdì al mese (alle 18) nel foyer del teatro Massimo di Cagliari, Basilio Scalas e Simone Cavagnino sceglieranno 3 dischi in vinile il cui ascolto diventerà il pretesto per raccontare storie, aneddoti e curiosità, dialogando con il pubblico presente.



Playlist Spotify

Ancora musica, su Spotify abbiamo creato una playlist con alcuni dei brani che compongono il paesaggio sonoro degli spettacoli, performance e installazioni del Festival 10 nodi, a Cagliari dal 20 settembre al 15 dicembre. Alcuni brani sono originali, fanno parte dei lavori degli artisti ospiti, altri invece sono solo accostamenti, contaminazioni sensoriali.

Ascolta l'intera playlist ---> <https://spoti.fi/2IWAKY1>



TOURNÉE

IL GIARDINO DEI CILIEGI

Milano | Triennale - Teatro dell'Arte | 18 - 21 dicembre 2019
Pontedera | Teatro Era | 12 gennaio 2020
Forlì | Teatro Diego Fabbri | 23 - 26 gennaio 2020
Reggio Emilia | Teatro Ariosto | 31 gennaio - 2 febbraio 2020
Pavia | Teatro Frascini | 7 - 9 febbraio 2020
Torino | TPE Teatro Astra | 13 - 16 febbraio 2020
Catania | Teatro Verga | 18 - 23 febbraio 2020
Roma | Teatro di Roma - Teatro Argentina
24 febbraio - 8 marzo 2020
Svizzera - Bellinzona | Teatro Sociale | 19 - 20 marzo 2020
Casalmaggiore (CR) | Teatro Comunale | 22 marzo 2020
Padova | Teatro Verdi | 25 marzo - 30 marzo
Bologna | Teatro Arena del Sole | 2 - 5 aprile 2020
Cuneo | Teatro Toselli | 8 aprile 2020
Lonigo (VI) | Teatro Comunale | 18 maggio 2020

MACBETTU

Perù - Lima | Teatro Nacional | 3 - 4 settembre 2019
Polonia - Łódź | Stefan Jaracz Theatre | 10 settembre 2019
Montenegro - Podgorica | Montenegrin National Theatre |
15 settembre 2019
Giappone - Toga Mura | Toga Art Park | 21 - 22 settembre 2019
Grecia - Salonicco | Theatre of Association of Macedonian
Studies - 54 Dimitria Festival | 29 settembre 2019
Grecia - Atene | Gloria Theatre Athens | 2-3-4 ottobre 2019
Spagna - Girona | Temporada Alta - Teatro di Salt
11 - 12 ottobre 2019
Azerbaijan - Baku | Map Theatre | 18 ottobre 2019
Cina - Wuzhen | Wuzhen Theatre Festival | 28 - 29 ottobre 2019
Udine | Teatro Nuovo | 2 novembre 2019
Feltre (BL) | Teatro de la Sena | 4 Novembre 2019
Moncalieri (TO) | Fonderie Limone | 19 - 24 novembre 2019
Lumezzane (BS) | Teatro Odeon | 25 novembre 2019
Correggio (RE) | Teatro Asioli | 27 novembre 2019
Bari | Teatro Kismet - TRIC | 30 novembre - 1 dicembre 2019
Chiusi (SI) | Teatro Mascagni | 4 dicembre 2019
Siena | Teatro dei Rinnovati | 6 - 8 dicembre 2019
Milano | Triennale - Teatro dell'Arte | 11 - 14 dicembre 2019

L'OMBRA DELLA SERA

Pontedera (PI) | Teatro Era | 30 novembre - 1 dicembre 2019

IL PRINCIPE MEZZANOTTE

Napoli | Teatro Sala Assoli | 30 - 31 ottobre 2019
Udine | Teatro Nuovo Giovanni da Udine
31 gennaio - 2 febbraio 2020
San Vito al Tagliamento (PN) | Antico Teatro Arrigoni
4 - 6 febbraio 2020
Cassano Valcuvia (VA) | Teatro Comunale | 7 febbraio 2020
Cascina | Città del Teatro | 9 - 10 febbraio 2020
Ostia | Teatro del Lido | 19 - 20 aprile 2020

SACRA FAMIGLIA

Roma | Teatro Tor Bella Monaca | 12 - 14 dicembre 2019

URANIA D'AGOSTO

Salerno | Teatro Ghirelli | 4 - 5 febbraio 2020
Napoli | Sala Assoli | 7 - 9 febbraio 2020

L'AVVOLTOIO

Fertilia | Mamatita Festival | 25 settembre 2019

I FIGLI DELLA FRETTOLOSA

Milano | Teatro Elfo Puccini | 21 ottobre - 3 novembre 2019
Genova | Teatro della Tosse | 13 - 17 novembre 2019
Nuoro | Teatro Eliseo | 18-19 dicembre 2019
Bari | 30 marzo - 4 aprile 2020
Catania | 11-16 maggio 2020

ORESTEA - 1^ STUDIO

Codroipo (UD) | Villa Manin, Spazio Residenze
23 settembre 2019

GOD OF CHAOS

Roma | Teatro Belli - festival TREND | 21 - 23 ottobre 2019

La storia del teatro di parola in Cina è segnata da un rapporto complesso e a tratti conflittuale con questa tradizione locale, fino alle ibridazioni affascinanti e ai prolifici metissage degli ultimi anni.

中国话剧

TEATRO IN CINA
FRA TRADIZIONE
POP E AVANGUARDIA

Fino a una ventina di anni fa, Wuzhen era soltanto una delle sonnacchiose cittadine sull'acqua caratteristiche della regione del delta del Fiume Azzurro, una manciata di case tradizionali malandate affacciate su stretti canali e stradine lastricate. Il boom economico cinese, l'emergere di una classe media con disponibilità di tempo libero e di spesa, la conseguente crescita esponenziale del turismo interno e dell'industria dell'intrattenimento la hanno trasformata non solo in una affascinante e gettonatissima meta turistica, dove ogni pietra e ogni filo d'erba è studiato per ricreare l'atmosfera di delizia e ozio dei tempi che furono, ma soprattutto nella città del teatro.

Dal 2013, per 10 giorni a fine ottobre accoglie uno dei festival internazionali più importanti di tutta la Cina. Dodici teatri si affollano nel dedalo di viuzze e canali, alcuni nuovissimi come la splendida struttura a forma di doppio loto del Grand Theatre, altri ricavati fortunosamente nelle vecchie abitazioni tradizionali. Una passerella variegata, che accoglie le più grandi compagnie e registi internazionali, - Peter Brook, Rimas Tuminas, Katie Mitchell, - fino ai giovanissimi studenti delle accademie d'arte drammatica di tutto il paese, ai gruppi folcloristici di danze tradizionali, ai teatri dialettali e d'ombra.

La tensione fra tradizione/modernità, fra interno/oriente e esterno/occidente, che fin dalla sua nascita ha caratterizzato il teatro in Cina, diventa palpabile a Wuzhen.

Perché il teatro di prosa - o di parola, secondo la definizione cinese - è un genere importato in Cina dall'Occidente poco più di un secolo fa: la ricca tradizione letteraria e culturale cinese aveva coltivato nei secoli un genere di teatro che univa canto, musica, recitativo e danza. L'assenza di scenografia, un tavolo e due sedie al massimo, era controbilanciata da una grande ricchezza di costumi e trucco, dal significato fortemente simbolico. Conosciuto in Occidente come teatro dell'opera, si è declinato in numerose varietà regionali e locali, di cui la più nota è sicuramente oggi l'opera di Pechino, insieme al Kunqu, protetto dall'Unesco come patrimonio intangibile dell'umanità. La storia del teatro di parola in Cina è segnata da un rapporto complesso e a tratti conflittuale con questa tradizione locale, fino alle ibridazioni affascinanti e ai prolifici metissage degli ultimi anni.

Insieme alla tensione fra elementi esterni e elementi indigeni, un'altra tensione che segna la storia del teatro di parola in Cina è infatti il suo legame con il contesto politico e sociale, più o meno stretto ma certamente mai interrotto. Il teatro di parola arrivò in Cina

in un periodo di grande fermento intellettuale e culturale che mirava a sostenere la neonata repubblica (1912) nel suo cammino verso la costruzione di una nazione moderna. Venne considerato fin da subito il genere ideale per la diffusione di nuovi valori in un momento in cui si combatteva per il riconoscimento dei diritti individuali (libertà di matrimonio, parità fra uomo e donna, ecc) e la costruzione di una nuova società. Si legò via via sempre più all'agenda politica, diventando il principale portavoce delle istanze di salvezza nazionale nel periodo della guerra anti-giapponese (1937-1945), fino all'estremo del periodo della Rivoluzione Culturale (1966-1976), quando si trasformò in un mero strumento di propaganda: allo slogan "otto opere per ottocento milioni di persone", venne completamente cancellata l'eredità culturale tradizionale insieme a tutto il bagaglio di 60 anni di traduzioni, sperimentazioni e messinscena. I cosiddetti otto drammi rivoluzionari, un'apoteosi piroettante e rutilante di libretti rossi e pugni chiusi, divennero negli anni '60 e '70 l'unica forma di intrattenimento culturale, e soprattutto di indottrinamento ideologico.

Con la morte di Mao Zedong (1976) e l'avvio delle politiche di riforme e di apertura (1978) che hanno portato la Repubblica popolare allo straordinario sviluppo economico di oggi, si inaugura un periodo di distensione e ripresa del fiorente dibattito estetico culturale degli anni '20-'30. Si apre una stagione di fertillissima riflessione storica e sperimentazione estetica, in cui convergono elementi della drammaturgia modernista e della regia occidentale (Brook, Grotowski, Mejerhold, ecc.) accanto alla riscoperta della tradizione teatrale popolare (il teatro delle ombre, delle marionette, le varie opere regionali). Non più ostracizzata come eredità di una Cina vecchia e decadente, la tradizione dell'attore totale che attraverso la magia di uno straordinario interprete quale fu Mei Lanfang (1894 - 1961) incantò Brecht a Mosca nel 1935 e lo ispirò - a detta di molti - nell'elaborazione del principio di straniamento, ritorna con prepotenza: la tradizione e le radici giocano un ruolo di primo piano nella elaborazione di un nuovo paradigma teatrale sincretico.

Gli anni Ottanta vivono una "febbre culturale" che a teatro si manifesta in un pluralismo di generi, di voci, di ricerca estetica pura accanto a testi di forte critica sociale. I testi stranieri o "importati", dopo l'ultimo decennio di ostracismo tornano in scena: alcuni di essi, come la messinscena di *Vita di Galileo* di Brecht a Shanghai nel 1979 per la regia di Huang Zuolin, riescono ad attraversare il tempo e lo spazio e parlare al pubblico cinese della sua

storia recente: il processo dell'Inquisizione e l'abiura di Galileo riecheggiavano nel profondo le sedute di critica e i processi sommari a intellettuali e scienziati della Rivoluzione Culturale. Accanto ad essi, fiorisce una produzione locale che continua la funzione del teatro come specchio e critica sociale. Le *pièce* irriverenti di Sha Yexin (1939) puntano il dito contro la corruzione dei quadri e le contraddizioni della burocrazia: molte di queste verranno censurate nel giro di poche serate, ed alcune neppure arriveranno in scena.

Negli anni '80 ancora nascono i cosiddetti "piccoli teatri", dove si concentrano le esperienze di teatro sperimentale e di ricerca: la collaborazione fra il futuro premio Nobel per la letteratura Gao Xingjian (1940), in esilio volontario in Francia dal 1989, e Lin Zhaohua (1936), regista estremamente prolifico e versatile, danno vita a capolavori quali *Segnale assoluto* (1982) e *Fermata d'autobus* (1983), considerati capisaldi dell'avanguardia contemporanea. In particolare il secondo, definito da molti il "Godot cinese", caratterizzato da situazioni assurde e personaggi allegorici, e da una ripetizione circolare del tempo nell'attesa di un autobus che non arriva mai, suscitò numerose polemiche in una Cina lanciata verso la fulgida prospettiva di uno sviluppo economico diffuso: venne messa al bando come l'opera più velenosa e malvagia dalla fondazione della Repubblica popolare.

La fine degli anni '80 segna una forte crisi del mondo del teatro, a causa dell'emergere di altre forme di intrattenimento popolare più facilmente disponibili a un costo decisamente inferiore: il cinema e la tv. La crisi precipita con i tragici fatti di Piazza Tiananmen (1989), che segnarono una ferita profonda nel mondo culturale cinese: dopo, nulla fu mai più come prima. Seguirono alcuni anni di stasi, segnati da una sorta di afasia, interrotta per lo più da messinscene di testi occidentali del teatro dell'assurdo, che ben si prestavano a nascondere, dietro al velo dell'allegoria, il disagio e la protesta. Il viaggio a sud del vecchio leader Deng Xiaoping (1904-1997) nel 1992 sancì la volontà del governo di continuare sulla strada delle riforme economiche, e lanciò il cosiddetto socialismo di libero mercato. L'economia rispose positivamente con una grande impennata in tutti i campi, inclusa l'industria culturale. Inaugura in questo periodo una fase più provocatoria e radicale del teatro cinese, sia dal punto di vista estetico che politico. Il dilagare del teatro commerciale o cosiddetto

spazzatura viene controbilanciato da *pièce* impegnate che irridono i sogni della nuova borghesia del "piccolo benessere" che le riforme economiche stavano nutrendo. Intanto, nascono esperienze di imprese culturali indipendenti, nell'editoria, nel teatro, nell'arte: emergono i primi gruppi teatrali indipendenti - dal 1949 in poi tutte le compagnie erano state poste sotto il controllo dello stato - e il botteghino diventa un problema cruciale per la sopravvivenza.

La parabola di Meng Jinghui (1965), - da *enfant terrible* dell'avanguardia rabbiosa degli anni '90 a pop star contemporanea, fondatore e direttore artistico del festival di Wuzhen - è parlante dell'evoluzione del mondo del teatro cinese negli ultimi 30 anni. Alla fine degli anni '80, quando si laurea a Pechino, Meng ricorda che: "Eravamo poveri in canna: non avevamo soldi, né spazi, né diritto di parola, avevamo soltanto la giovinezza, l'impazienza, il coraggio". La sua carriera si apre con un'azione di rottura: respinge in toto l'eredità della prosa cinese tradizionale e in particolare il teatro realista e il sistema stanislavskiano che fin dagli anni '50 era stato imposto nelle accademie e nei teatri di tutto il paese, per guardare all'Occidente e alle esperienze delle avanguardie del Novecento, da Meyerhold a Brook e Artaud. Fisicità, uso di suoni e luci, pause e silenzi: la novità formale si aggiunge e amplifica quella testuale. Nel corso degli anni '90, mentre il nuovo teatro sperimentale d'avanguardia guadagna un suo spazio sulle scene cinesi, Meng Jinghui si consacra come una delle sue icone: mentre continua la sperimentazione di nuovi modi di espressione derivati dalle avanguardie europee e americane, inizia un lavoro di recupero di elementi della tradizione teatrale indigena e in particolare del teatro dell'opera, quali ad esempio il palco nudo o la recitazione estraniante. Il rapporto non facile di Meng con l'*establishment* e la censura segna tutti gli anni '90, con messinscena modificate, tagliate, chiuse dopo poche repliche o addirittura ancora prima di vedere la luce. Intanto, il passaggio da un'economia statale a un'economia di mercato iniziato negli anni '80 e la conseguente forte diminuzione degli investimenti statali spingeva gli artisti, fino ad allora dipendenti dello stato, a dover rendere profittevole la loro arte, modificando in modo drammatico il loro rapporto con il pubblico.

La fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio inaugura una nuova fase "pop":

l'incontro con il "teatro della gente" di Dario Fo lo spinge a un profondo ripensamento della sua concezione di avanguardia e della funzione del teatro sperimentale maturata sull'esperienza degli anni precedenti. Negli ultimi anni, Meng Jinghui alterna produzioni di intrattenimento per il grande pubblico con star del cinema a piccole produzioni sperimentali di nicchia, mantenendo - come moltissimi suoi colleghi - un doppio cappello: ha l'incarico ufficiale di regista della National Theatre Company of China, dove dirige grandi produzioni, e ha un suo studio indipendente con cui produce *pièce* sperimentali d'avanguardia.

Oggi il Meng's style è diventato un marchio di successo: oltre al suo teatro di Pechino, l'Alveare, Meng Jinghui ne gestisce uno a Shanghai e un altro a Hangzhou, dove vanno in scena tutto l'anno produzioni sue e dei suoi allievi, registrando sempre il tutto esaurito. Ha lanciato dal 2008 il Fringe Festival a Pechino per dare spazio alle giovani compagnie e ha fondato nel 2013 il Wuzhen Theatre Festival, divenuto in pochi anni un punto di riferimento nell'ormai variegato panorama di festival ed eventi teatrali per tutta la Cina. La sua carriera di artista si affianca a quella di imprenditore (sono 6 le compagnie che gestisce ormai, in tournée in Cina e all'estero) e soprattutto di pigmalione di un folto gruppo di giovani e giovanissimi talenti sfornati dalla fucina Meng, come ad esempio la giovane promessa della regia Wang Chong (1982). La sua nuova edizione di *Casa da tè* di Lao She (1899-1966), che ha inaugurato la scorsa edizione del Festival di Wuzhen, ha suscitato grande clamore e ha diviso in due pubblico e critica per quella sua appropriazione ibrida, carnevalesca e irriverente di un testo adorato da tutti i cinesi come il grande classico del teatro cinese di prosa. Meng sorride, e procede: la sua tanto discussa *Casa da tè* è approdata quest'anno nel cartellone del Festival di Avignone. La pop star e l'imprenditore culturale sono rimasti l'*enfant terrible* degli esordi, che distrugge, fagocita, riassume e con un tocco di magia continua a inventare modi sempre nuovi di fare teatro, di creare emozioni. **a**

Barbara Leonesi è professoressa associata presso l'Università degli Studi di Torino, dove insegna lingue e letterature della Cina, al Dipartimento di Studi Umanistici. I suoi temi di ricerca sono: traduzione letteraria e teoria della traduzione, la Letteratura cinese contemporanea e il Teatro cinese contemporaneo.

st CLUB

ST Club unisce tutti, persone e aziende, che hanno a cuore il teatro e vogliono sostenere il nostro modo di fare teatro.

ST Club

ST CLUB è il primo "club non riservato" per vivere il Teatro da protagonista

STClub unisce tutti coloro che credono in un Teatro vivo, produttore di senso e di storie, e vogliono sostenere il nostro modo di fare cultura.

Un Teatro che è l'unico in Sardegna a essere riconosciuto dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali come TRIC - Teatro di Rilevante Interesse Culturale, su un totale di 20 soggetti in Italia.

Un Teatro che è il principale produttore di spettacoli dal vivo della Sardegna con 20 produzioni attive, che coinvolgono più di 90 attori e artisti e 30 tecnici.

Un Teatro che porta spettacoli prodotti in Sardegna in Italia e in tutto il mondo, dalla Finlandia all'Argentina, dalla Colombia al Giappone.

Un Teatro che ospita eccellenze mondiali, come i migliori performer premio UBU 2018 e spettacoli internazionali pluripremiati in esclusiva nazionale.

Un Teatro che collabora con le più importanti organizzazioni culturali locali, nazionali e internazionali.

Un modo di fare Teatro poliedrico e curioso, democratico e popolare, interdisciplinare e crossmediale.

Un modo di fare Teatro responsabile, con una vocazione di impresa sociale, con alto valore civile e comunitario, con una missione volta alla qualificazione, all'occupazione e alla libera espressione.

Aderendo a ST CLUB, sosterrete tutto questo.

Per tutte le informazioni:
Ufficio ST CLUB
070 2796621 - sostieni@sardeginateatro.it
www.sardeginateatro.it/sostieni

ST Club Persone

ST CLUB non è un "abbonamento": è una "comunità"

Siamo una comunità di appassionati e visionari, che crede nel valore dell'arte e della cultura e che vuole sostenerlo con convinzione.

Entra anche tu a far parte della nostra comunità

Con un contributo di 100 euro avrai diritto a un credito di imposta pari al 65% in 3 anni, grazie alla norma nazionale di Art Bonus (DL 31.5.2014, 83).

Ecco il nostro modo per ringraziarti e farti sentire parte della comunità:

STClub 100€

Card nominale
Accesso a tutti gli spettacoli a 2€ per 12 mesi dal primo utilizzo
3 biglietti ridotti per ogni spettacolo a favore di accompagnatori
Eventi speciali
10% sconto presso fuaiè
Sconti presso attività e eventi convenzionati
Ringraziamento ufficiale sui materiali di comunicazione
Un dono di benvenuto
Newsletter dedicata con anticipazioni e offerte riservate

STClub+ (da 300€ in su)

1 biglietto a 50 centesimi per ogni spettacolo
1 biglietto a 2€ per ogni spettacolo per un accompagnatore
Numero illimitato di ridotti per ogni spettacolo a favore di accompagnatori
Eventi speciali
10% sconto presso fuaiè
Sconti presso attività e eventi convenzionati
Ringraziamento ufficiale sui materiali di comunicazione
Un dono di benvenuto
Newsletter dedicata con anticipazioni e offerte riservate

contributo
versato
100 euro

contributo
effettivo
35 euro

ST Club Aziende

Il teatro n.1 in Sardegna

Sardegna Teatro lancia il primo programma di membership dell'Isola: un sistema di sostegno all'attività artistica e alla produzione teatrale, pensato e affidato a chi sente la responsabilità di sostenere l'arte e la cultura.

Mettiamo i nostri numeri al tuo servizio:

- quasi 80.000 presenze tra spettacoli, iniziative, eventi
- 15.000 spettatori (tra Cagliari e Nuoro)
- oltre 100 sostenitori STclub (tra Cagliari e Nuoro)
- oltre 400 alzate di sipario all'anno
- oltre 200 piazze di tournée con le produzioni all'anno
- oltre 40 date in 20 Paesi esteri, tra cui Giappone, Cina, Perù, Argentina, Croazia, Francia, Portogallo, Slovenia, Bulgaria, Grecia

ST CLUB si basa su una corrispondenza tra livelli di investimento e formule di ricompensa, declinando le ultime agevolazioni fiscali a favore delle istituzioni culturali pubbliche o riconosciute dal MIBAC (come il TRIC Sardegna Teatro).

Sostenete anche voi la nostra impresa culturale

Con una donazione dai 1.000 euro in su potrete usufruire del credito di imposta pari al 65% in 3 anni grazie alla norma nazionale di Art Bonus (DL 31.5.2014, 83).

Vi saranno riconosciuti benefit personalizzati, servizi speciali e condizioni agevolate, come:

- Biglietti omaggio per uno spettacolo della stagione a propria scelta
- Disponibilità per evento aziendale o per incontro pre-post spettacolo
- Desk accoglienza, personalizzazione del foyer, linea prioritaria, video intervista, comunicato stampa
- Distribuzione del proprio materiale e servizio hostess di rappresentanza, sconto su catering
- Segnalazione come Sostenitori sul materiale di comunicazione
- Inviti in esclusiva per una selezione di eventi speciali (festival, rassegne, conferenze stampa)

contributo
versato
1000 euro

contributo
effettivo
350 euro

Dove trovare anāgata

Bar/Locali

1. Fuaiè, Teatro Massimo viale Trento 9
2. Café Lily, viale Trento 52
3. Cerchio Rosso vini e cucina, via San Domenico 75
4. Bar Florio, via San Domenico 90
5. Muzak, via Stretta 3
6. L'Enoteca Biondi 1959, viale Regina Margherita 83
7. Dispensa Bistro, viale Luigi Merello 60
8. Evergreen Cafe, via Basilicata 69
9. Locanda dei Buoni e dei Cattivi, via Vittorio Veneto 96
10. Bar Tabacchi Matta Rosalba, piazza della Repubblica 20
11. Bar Floriana, piazza Giuseppe Garibaldi 22
12. Caffè del Duca, Via Giuseppe Garibaldi 70
13. Caffetteria Trento, Corso Vittorio Emanuele II
14. Caffè Lilliu, via Roma 45
15. Caffè De Candia, via Mario de Candia 3

Musei

1. Palazzo Civico, ufficio del Turismo, via Roma 145
2. Palazzo Regio, piazza Palazzo 2
3. Cittadella dei Musei, piazza Arsenale 2
4. Galleria Comunale D'Arte, Giardini Pubblici largo Giuseppe Dessi
5. Il Ghetto, via Santa Croce 18
6. Exma, via San Lucifero 71
7. Lazzaretto, via dei Navigatori 1 *
8. Castello San Michele, via Giovanni Cinquini 13 *
9. Conservatorio di Musica, Piazza Ennio Porrino 1

Librerie

1. Feltrinelli, centro commerciale Le Vele via delle Serre *
2. Mondadori, via Salvatore Farina 16
3. Mondadori, via Toscana 82
4. Mondadori, via Redipuglia 20
5. Mondadori, Corso Vittorio Emanuele II 160/162
6. Mondadori, Elmas Aeroporto *
7. Giunti, via Giuseppe Garibaldi 121
8. Giunti, centro commerciale Millennium via delle Serre *
9. Giunti, centro commerciale Auchan Marconi via Dolianova 35 *
10. Miele Amaro, via Giuseppe Manno 88
11. Tutte Storie, via V. E. Orlando 4
12. A Tutto Volume, via Dante Alighieri 216
13. Ubik, via Sonnino 186
14. Muskas, via Sidney Sonnino 222
15. Dessi, via Dante Alighieri 100
16. Succa, via Deledda 34/36
17. Lybis, Via Tempio 25
18. La Libreria, via Vincenzo Sulis 3
19. Il Bastione, piazza Costituzione 4
20. Libreria Tiziano, via Tiziano 15

Edicole

1. Edicola Viridis, piazza Costituzione
2. Edicola Caschili Raffaele, Largo Carlo Felice
3. Edicola Colletta Antonello, piazza Annunziata
4. Edicola Nurcis Rosangela, via Roma 115
5. Edicola Durzu Giorgio, Via Roma 99
6. Edicola del Carmine, viale Trieste 1
7. Edicola Zucca, viale Trieste 65/E
8. Edicola Cocco, via Monsignore Angioni, Quartu
9. Edicola S. Benedetto, piazza San Benedetto

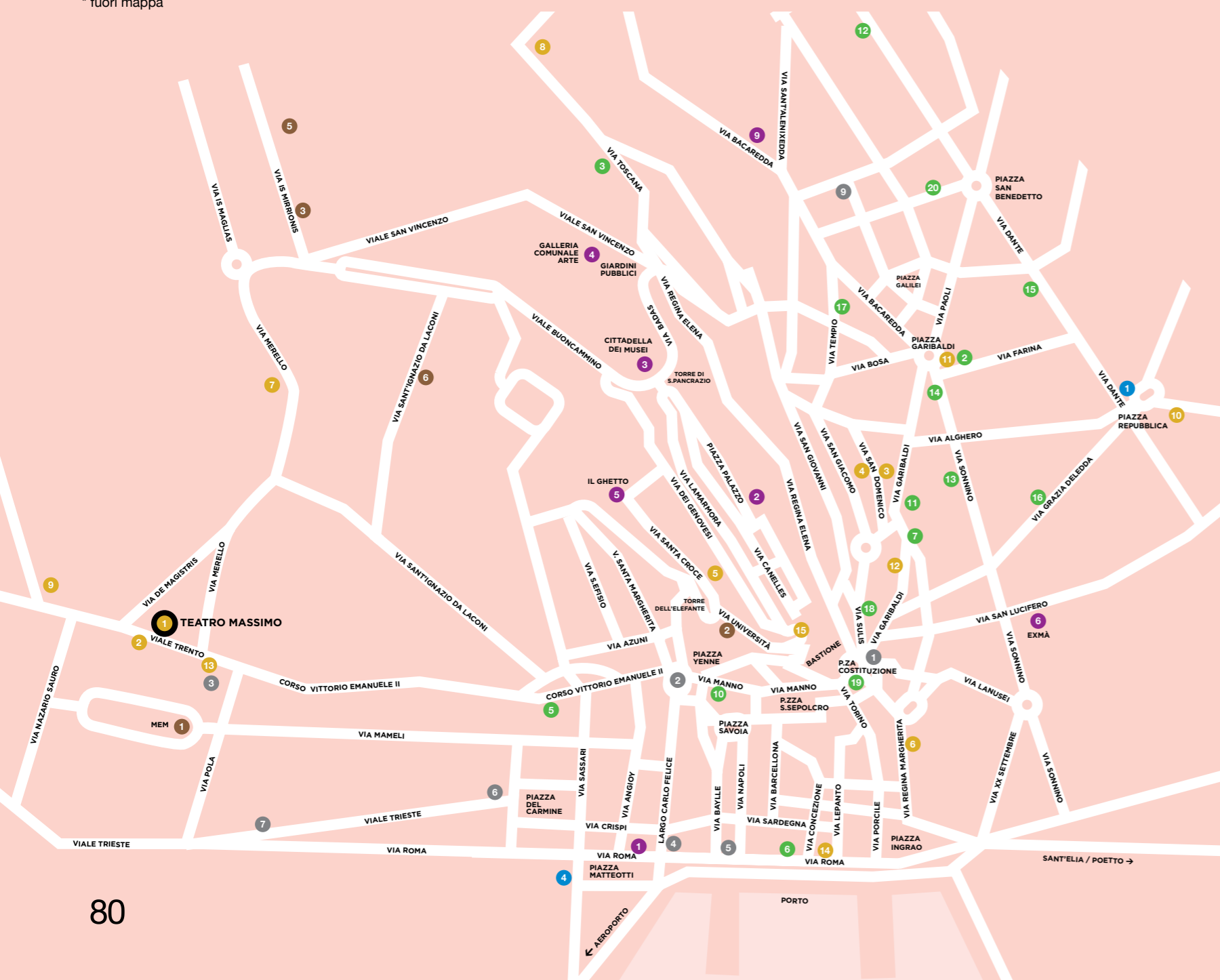
Biblioteche

1. MEM Mediateca del Mediterraneo, via Goffredo Mameli 164
2. Biblioteca Universitaria di Cagliari, via Università 32
3. Biblioteca Giordano Bruno, distretto Scienze Umanistiche, polo Sa Duchessa via Is Mirrionis 1
4. Biblioteca Metropolitana Emilio Lussu, Parco di Monte Claro Via Romagna *
5. Aule studio/ biblioteche scienze umanistiche, polo Sa Duchessa via Is Mirrionis 1
6. Aule studio/ biblioteche scienze economiche-politiche, via Sant'Ignazio da Laconi 78

Trasporti

1. Stazione Metro Piazza Repubblica
2. Stazione Metro San Gottardo *
3. Stazione Metro Policlinico *
4. Stazione ARST

* fuori mappa



Ciao Isa,

io so, non ti saresti mai aspettata di ricevere una mia lettera nel 2019!

E invece, come sai, **mi piace stupirti!**

Tranquilla, non mi aspetto che tu risponda: non lo facevi 20 anni fa quando il nostro impegno più grande era sfrecciare con lo scooter per le vie del paese, figuriamoci ora che siamo diventate donne multitasking con mille impegni quotidiani e aerei da prendere!

Perché ti scrivo?

Sai, sono in vacanza in Sardegna a casa dei miei. Qui tutto è rimasto come un tempo, soprattutto nella mia cameretta. Le stesse foto da bambina, gli stessi libri delle superiori e **lo stesso salvadanaio giallo** a forma di gatto, il nostro. Sì, esatto, proprio quello in cui infilavamo i nostri sogni impressi su foglietti di carta, mentre facevamo le versioni di latino e greco.

Ti ricordi?

Dicevamo "tra 20 anni, **quando saremo vecchie** (vecchie?!), lo apriremo e rideremo di questi desideri". Vecchie non siamo ancora diventate, abbiamo una vita intera davanti. (Ok, non è intera, facciamo metà!). Però i desideri li abbiamo ancora per fortuna! Sono quelli che ci tengono vive, a 20, 30, 40, 50 anni e anche oltre.

Mia madre ora ne ha 65. Sognava da tempo quel famoso centrino lavorato a mano, chiaramente d'artigianato sardo. Me lo chiedeva per ogni suo compleanno e io continuavo a regalarle il solito profumo.

Quest'anno ho esaudito il suo sogno per ringraziarla.

Ogni estate si fa in quattro per noi. "Cosa volete per cena? Le lasagne o i culurgiones?".

Per lei che io abbia 35 anni poco conta: è sempre pronta a esaudire i miei desideri, un po' come il genio della lampada!

(Tra l'altro **l'ho pagato in Sardex**, sai? La moneta complementare di cui ti parlavo! Ora hanno aperto anche ai consumatori, quindi puoi entrare in Sardex anche tu).

In attesa di abbracciarti, ti mando la carta **Sardex Bisoo** di cui ti parlavo. Usarla è facilissimo. È gratis e ti ricarichi di Sardex ad ogni acquisto, **anche a teatro!** Fantastico, vero?

Come vedi è molto elegante, è un'edizione limitata.

Tienila anche come porta fortuna.

"Bisoo", in sardo, significa sogno.

So che ne hai uno grande e spero che si avveri presto!

Non ho idea - o forse sì - dei desideri racchiusi nel salvadanaio. Ho deciso di non aprirlo da sola, aspetto te.

Ti voglio bene amica,
Vale

Cagliari, settembre 2019

Regalati ciò che desideri

- 1) Attiva gratuitamente la carta su www.bisoo.it
- 2) Scarica l'App Bisoo su Play Store e App Store
- 3) Inizia subito a guadagnare!



sardex.net

www.bisoo.it • 070 332 4652 • @ f

anāgata n°1 / sett - dic 2019

anāgata

www.sardeginateatro.it

✕ ✎ ◀ ▬ ●
10 NODI

festival
d'autunno
cagliari