

## **Il paradigma dell'attore. L'esperienza artistica di Carmine Maringola\***

Quando si fa riferimento al teatro di Emma Dante si pensa inevitabilmente ad un teatro dove l'attore è tutto:<sup>1</sup> motivo cardine della personale ricerca scenica, elemento essenziale e fondante la costruzione drammaturgica.<sup>2</sup>

Numerosi e ben documentati sono ormai gli studi – sia in chiave storico-critica, sia analitica – che fanno luce sull'attività di uno dei registi ed autori più significativi per la storia del teatro italiano, e non solo, degli anni zero.<sup>3</sup> Improntati alla ricostruzione della poetica registica, volti a scandagliare i prodromi alla base dell'operazione drammaturgica, tesi ad evidenziare le peculiarità del percorso artistico di Emma Dante gli studi di riferimento offrono un quadro approfondito ed esaustivo. Non sempre, però, viene offerto uno spazio cospicuo per raccontare l'esperienza attorica all'interno di questo particolare approccio. Se da un lato è infatti semplice imbattersi nella ricostruzione delle tecniche alla base del lavoro proposto dalla Dante, dall'altro non risulta così frequente trovare indagini o ricerche imperniate sul reale apporto creativo offerto degli attori di Compagnia Sud Costa Occidentale, nonostante la presenza di alcuni performer, da diversi anni, sia costante e stabile, in alcuni casi fin dall'esordio della regista. Che tipo di relazione instaura l'attore con le tecniche laboratoriali? Come costruisce la parte? Quali sono gli strumenti del suo lavoro?

Sono tutte questioni che risultano interessanti se affrontate anche dalla prospettiva di chi rielabora sul versante performativo, traduce in azione le intuizioni generatrici e generative dell'autrice, soprattutto considerata la

---

\* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line su Acting Archives Review, numero 11 – Maggio 2016 ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it) cliccando su "Review")

<sup>1</sup> «Voi siete le mie cavie... però siete anche il motore di tutto» (P. Bologna, *Verso Purgatorio*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 148).

<sup>2</sup> «Chiedo agli attori di essere anch'essi autori, perché sono loro il veicolo più importante» (Citato in G. Distefano, *Sicilia audace*, «Primafila», n. 116, 2005, p. 7). Relativamente a questa impostazione 'trasversale' della creazione drammaturgica di stampo maieutico, scrive la Bottioli: «Emma Dante riesce a governare i suoi attori attraverso una dinamica circolare di costante scambio a livello drammaturgico. Sono due le fasi della composizione: quella iniziale in cui mette a punto un'architettura a livello di *fabula* e forma, e quella conclusiva, quando incorpora nella struttura di partenza i materiali gestuali e verbali offerti dagli attori durante le prove» (S. Bottioli, *I felici pochi di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro*, «Culture teatrali», autunno, n. 19, 2008, p. 171).

<sup>3</sup> Si vedano i fondamentali *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit.; A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. Mpalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

formazione degli attori, forgiata su precise, personali ed esclusive esigenze tecnico-espressive:

Al mio gruppo – precisa la Dante – ho insegnato, e insegno tuttora, però il mio insegnamento è un insegnamento molto furbo: perché a me serve, mi serve per fare i miei spettacoli. Quindi non è un insegnamento fine a se stesso. Insegno, formo l'attore che poi aderisce al mio progetto: non formo un attore e punto.<sup>4</sup>

La dimensione tecnica della formazione attorica è quindi inscindibilmente legata alla sua applicazione progettuale, cioè alla costruzione della parte e di conseguenza alla creazione drammaturgica dello spettacolo nel suo complesso, tanto da consentirci di poter definire come 'paradigmatico' – rispetto alla proposta artistica della regista – il contributo creativo offerto dai suoi interpreti.

Centro propulsivo dell'operazione teatrale è pertanto il laboratorio, occasione in cui riprendere e approfondire l'impostazione metodologica, incontrare nuovi compagni di lavoro, sviluppare il nuovo progetto scenico:<sup>5</sup>

L'autrice – scrive Anna Barsotti – mette in mano "un'idea" drammaturgica iniziale ai suoi attori e con essi la rielabora e la sviluppa, attraverso studi e laboratori, improvvisazioni individuali e collettive<sup>6</sup>

La schiera, che permette una prima modalità di approccio all'ascolto di sé in relazione agli altri, è l'esercizio cardine del training. Mutuato dall'esperienza compiuta con Gabriele Vacis tra il 1995 e il 1998, questo esercizio viene riproposto dalla Dante in maniera personale. Non più la schiera – appunto – di attori che percorre per ore «dieci passi dal fondo del palco verso il proscenio e viceversa, seguendo una immaginaria linea retta, con lo scopo di mantenere lo stesso ritmo»,<sup>7</sup> ma una sorta di estenuante e apparentemente caotico itinerario fatto di geometrie orizzontali e incroci obliqui con l'obiettivo di far perdere l'orientamento ai componenti del gruppo e contemporaneamente stimolare un ascolto più intenso.<sup>8</sup> Come spiega la stessa regista «su questo esercizio si costruisce il personaggio:

---

<sup>4</sup> E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 76.

<sup>5</sup> «Io scelgo gli attori per la storia che ho in mente, perché li ritengo adatti. Studio non solo l'anatomia del loro corpo, ma il modo in cui guardano, in cui gesticolano, in cui si muovono. Da questo, lentamente, capisco cosa "dipingere" su di loro, cioè qual è la qualità del linguaggio e della parola che serve loro» (Ivi, p. 57).

<sup>6</sup> A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. Mpalermu, Carnezzaria, Vita mia*, cit., p. 110.

<sup>7</sup> Citato in F. Antonelli, C. Bellofiore, *Conversando con Emma Dante. Estratti di un teatro "bastardo"*, «Atti & Sipari», ottobre, n. 1, 2007, p. 46.

<sup>8</sup> Cfr.: E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 36.

come cammina, come guarda, come parla».<sup>9</sup> La camminata, il modo di tenere la testa o un braccio sono i primi strumenti di cui il corpo si dota per portare alla luce il personaggio, anche se appena abbozzato, «il primo germe - come testimoniato Sabino Civilleri, una delle presenze storiche della Compagnia Sud Costa Occidentale - di ciò che Emma chiama “il fantasmino”».<sup>10</sup> Tale considerazione è ripresa anche da un altro elemento storico della compagnia, Manuela Lo Sicco, quando afferma:

Dopo che, attraverso questa camminata hai costruito un tuo mondo e hai trovato questo “fantasmino”, è come se le situazioni nascessero da sé, perché sei arrivato ad essere un certo personaggio e non puoi fare altro che agire secondo quello che sei.<sup>11</sup>

A questo punto viene generato un processo di costruzione-rievocazione del vissuto del personaggio attraverso una vera e propria ‘intervista’ condotta dalla Dante sulla base della quale l’attore, improvvisando, è chiamato a rispondere alle domande alterando la sua voce, spingendosi ulteriormente nella direzione della trasformazione in un altro da sé. È un lavoro di scavo a quattro mani - e più in generale corale - che tende verso un disegno autoriale generale precostituito, ma che parallelamente vive e si nutre di dettagli figli dell’ispirazione e della rielaborazione fino al punto in cui «[...] per una strana alchimia, tutto coincide: il tempo, lo spazio, la battuta...».<sup>12</sup> La parte, come del resto l’intero spettacolo, viene così creata progressivamente ‘con e attraverso’ l’attore sulla scorta di un processo rivelatore.<sup>13</sup> Un teatro di «prototipi (o archetipi) di un umanità minima secondaria» popolato, come efficacemente rilevato da Porcheddu, da «maschere messe in situazione» spogliate, fin dalla loro prima comparsa, da «derive psicologizzanti».<sup>14</sup>

L’introduzione di un abito-costume, l’utilizzo di musiche che rappresentano sia il metronomo delle sessioni laboratoriali, sia una sorta di tavolozza drammatica con la quale accordare colore e atmosfera ai diversi momenti, l’inserimento di oggetti da trovarobato di seconda mano che

<sup>9</sup> Ivi.

<sup>10</sup> S. Civilleri, *Uno spazio dove tutto è possibile*, intervista a cura di P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 180.

<sup>11</sup> M. Lo Sicco, *Giocare a nascondino in un campo minato*, intervista a cura di P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 174.

<sup>12</sup> E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 53.

<sup>13</sup> «Lei ci scrive addosso il copione. Durante le prove, i laboratori, lei tenta in tutti i modi di farci entrare nelle vene e nei muscoli quelle parole, di farcele “vomitare” per digerirle [...]» (M. Lo Sicco, *Giocare a nascondino in un campo minato*, intervista a cura di P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 175).

<sup>14</sup> A. Porcheddu, *La tribù tragica di Emma Dante*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 102.

aiutano ad amplificare le dinamiche fisico-gestuali<sup>15</sup> sono tutti momenti di un processo di creazione collettiva il cui obiettivo è portare in scena un'opera autentica e pulsante che eluda ogni cliché di sorta:<sup>16</sup>

*Essere ubriaco o essere zoppo - afferma Emma Dante - non significa, necessariamente, zoppicare e sbandare, perché ogni ubriaco vive l'ubriachezza in modo personale: e non è detto che non si riesca a camminare dritti. Ma se l'attore fa l'ubriaco, camminando storto e sbandando [...] non fa altro che seguire un'impostazione standard, che è appunto il cliché.*<sup>17</sup>

Affidandosi all'improvvisazione, osservando regole dettate, infrante e ricomposte ad ogni sessione dalla regista, l'attore sperimenta la verità dell'azione, il bisogno di compiere un gesto necessario, la rielaborazione della testimonianza; mette a punto, cioè, gli strumenti con i quali 'origina' la parte, crea dunque il personaggio, coniugando un incessante allenamento fisico allo sviluppo di processi sinaptici di ridefinizione, l'integrazione drammaturgica all'invenzione espressiva.<sup>18</sup>

Questioni relative alla elaborazione di una grammatica fisico-gestuale, all'incarnazione di un'idea di recitazione quale parte integrante e costitutiva della progettazione drammaturgica, alla costruzione della parte, al lavoro sul personaggio nell'orizzonte di una progettualità teatrale - e più in generale poetica - condivisa con Emma Dante vengono qui affrontate con Carmine Maringola, attore diventato sempre più centrale negli spettacoli firmati dalla regista.<sup>19</sup>

Nato nel gennaio del 1974 Maringola si avvicina al teatro nella metà degli anni novanta, periodo in cui frequenta la facoltà di Architettura presso l'Università Federico II di Napoli. Il primo approccio è legato al teatro di strada, proposto da gruppi e personalità vicine ai movimenti di protesta studentesca. In questo contesto l'attore si avvicina alla dimensione

---

<sup>15</sup> «Per me gli oggetti, in scena, sono vivi come sono vivi gli attori: gli oggetti sono attori importanti» (E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 64).

<sup>16</sup> «La ricerca di verità dell'artista palermitana è condotta attraverso un teatro [...] capace di svelare, nel *tempospazio* di uno spettacolo, passioni e fatti, segreti e bugie, ricordi sommersi» (A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. Mpalermu, Carnezzaria, Vita mia*, cit., p. 14)

<sup>17</sup> E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu e P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 60.

<sup>18</sup> «L'essenziale per noi è scoprire le nervature, applicare il nostro talento in un processo artistico e allenarci tutti i giorni per mettere a disposizione di questa storia la nostra esperienza di vita. Vogliamo entrare consapevolmente in un processo di autorialità per generare le parole prima di pronunciarle»

(<http://www.emmadante.com/sud-costa-occidentale/>). Consultato il 7 marzo 2016.

<sup>19</sup> Maringola è anche scenografo in *Cani di bancata*, *Le pulle*, *Acquasanta*, *Il castello della Zisa*, *Ballarini* (la *Trilogia degli occhiali* è co-firmata dalla stessa Dante), *Io, Nessuno e Polifemo* e di tutte le regie liriche della Dante (*La muta di Portici*, *Feuersnot*, *Gisela!*, *La Cenerentola*), eccezion fatta per *Carmen*.

performativa di matrice politica ed entra in contatto con un sostrato teorico nutrito dagli insegnamenti e dall'esperienza di Antonin Artaud e del Living Theatre. Per Maringola, in questo periodo, non sembra possa esistere nessun'altra possibilità di esperienza scenica se non quella consumata all'interno di queste dinamiche che non si sviluppano sulla base di una relazione mercificata tra l'atto creativo, il gesto performativo e il 'pubblico' e che puntano tutto, invece, su una relazione autentica con un soggetto sociale-interlocutore. Qualsiasi altra forma di teatro - a cui l'attore ha accesso da spettatore - è da considerarsi 'già vista', estetizzante o compromissoria.

L'incontro con il Living Theatre, attraverso la frequentazione di alcuni workshop, e l'esperienza in Germania con l'Alchemical Theatre, formazione attiva fin dai primi anni ottanta che coniuga il gusto per la contaminazione (teatro, danza, musica, cinema) alla performance gestuale, consentono di entrare in contatto con una dimensione più strutturata dell'evento scenico, innescando una maggiore curiosità verso la costruzione drammaturgica del fatto performativo. Curiosità ulteriormente alimentata dalla partecipazione a laboratori brevi e a sessioni di lavoro occasionali con alcuni dei registi più attivi sul territorio partenopeo sul finire degli anni novanta.

Il contatto con realtà 'di gruppo' organizzate sull'idea di una ricerca comune e la frequentazione con registi che considerano il teatro - al di là delle singole esperienze, più o meno legate al contemporaneo - come uno strumento di costruzione scenica del racconto spingono Maringola a fondare un collettivo di lavoro stabile con una propria sede operativa. Nasce così Tutuguri, un ensemble che sorge dalle ceneri delle esperienze universitarie e che approfondisce il discorso performativo in un'ottica drammaturgicamente più compiuta.

Dopo aver preso uno spazio in vico Paradisiello, nel centro di Napoli, organizzato come quartier generale ma anche come 'cantina' polifunzionale in grado di accogliere anche proposte esterne al gruppo, Tutuguri sviluppa e 'mette in strada' i suoi lavori.<sup>20</sup> Tra la fine degli anni novanta e l'inizio del

---

<sup>20</sup> In questa primissima fase il gruppo è ancora impegnato nella proposta di azioni figlie dell'esperienza maturata con il teatro di strada. Tra queste si ricorda una performance ispirata a *Il teatro e la peste* di Antonin Artaud: «Vestiti come appestati, e nella finzione lo erano. Recitavano il ruolo di ammalati che alla fine muoiono in strada nella performance liberamente tratta da «La peste» di Antonin Artaud, testo sacro del teatro di ricerca, e nuovo cimento per il gruppo del Living Theatre Tutuguri di Napoli, ieri mattina in trasferta a San Giorgio a Cremano. L'azione è durata 10 minuti, poi sono stati cacciati via. Spettacolo sospeso dall'intervento di vigili e carabinieri. Incompresi e respinti dal loro palcoscenico che era la strada, il mercatino rionale che ogni mercoledì si tiene tra via Recanati e via Sandriana. «Anche insulti e botte», denuncia l'attore della compagnia Carmine Maringola. Ma è stata la folla a scatenare la rivolta. «Fa troppa impressione», dicevano. «Così spaventate i bambini», urlavano tutti. La performance consisteva nella simulazione dei sintomi della peste fino alla morte di tutti gli attori. Scene forti, raccapriccianti. «Per questo è intervenuta

duemila il gruppo comincia progressivamente a confrontarsi con la scrittura e la direzione collettiva di *ζ*, *Angolo di muro*, *Bombe di guerra*, lavori sempre incentrati su una fortissima componente performativa declinata sul versante fisico-gestuale che però presentano motivi narrativi più spiccati e denotano un'attenzione per il codice della scena maggiore rispetto al recente passato. Il teatro infatti in questa fase non è più la strada, ma la sala di alcuni dei principali spazi off della città: TNT Occupato, Officina 99, Spazio Libero di Vittorio Lucariello. È questo il momento in cui Maringola cerca di far convogliare le esigenze espressive del collettivo verso la sua visione autoriale. Comincia a proporre idee e testi su cui fondare nuovi percorsi progettuali, conduce buona parte delle attività laboratoriali, si riserva il ruolo di regista in due spettacoli *Le lacrime amare di Petra von Kant* e *Jenin*. Gli allestimenti non sembrano però appagare l'indole demiurgica di Maringola, che nel frattempo ha anche conseguito la laurea in architettura (2001).

La 'tentazione' registica, unita agli esempi artistici offerti dagli spettacoli firmati dai maestri della scena contemporanea, 'osservati' da spettatore, sembra fargli invece comprendere definitivamente la sua reale attitudine: 'diventare' attore, fare di questa vocazione il proprio mestiere. Quella professionale è, però, una dimensione che Maringola avverte da subito essere inconciliabile con buona parte delle esperienze maturate fino a quel momento. C'è bisogno di un bagaglio tecnico diverso, come diverso deve cominciare ad essere l'approccio alla pratica scenica e il lavoro sul testo: non più riduzione-montaggio di suggestioni poetico-letterarie, come nell'ultima fase di Tutuguri, ma un testo che nasce specificamente per la scena o un 'classico'. Nei primissimi anni del duemila, forte di queste convinzioni, l'ex performer-studente inizia a prepararsi e a sostenere una serie di provini dagli esiti non particolarmente felici. È lo scontro con una realtà che pur affascinandolo dal punto di vista professionale in parte lo demoralizza, in quanto esperienza da compiere 'a freddo', priva di un tempo di gestazione durante il quale potersi confrontare con un discorso poetico di fondo o assecondare una visione drammaturgica. Ad ogni modo, dopo un periodo di duro lavoro, Maringola riesce finalmente ad ottenere una scrittura. Ad ingaggiarlo è il Teatro Lelio di Palermo. Qui, l'attore ha modo di seguire un percorso artistico più disciplinato, opposto a quello sostenuto negli anni napoletani. I suoi strumenti di lavoro sono ora: presenza del testo, rimandare le battute a memoria, impostazione, dizione, intonazione. Strumenti applicati alla recitazione dei 'classici' (*L'uomo, la*

---

la polizia urbana», spiega il sindaco Ferdinando Riccardi. «I vigili aggiunge hanno solo evitato il possibile panico per una performance che in un altro spazio non avrebbe creato problemi». Lo spettacolo rientrava nel programma del «Maggio Solidale» organizzato dal Comune di San Giorgio» (P. Russo, *Recitano 'La Peste' scacciati come untori*, «La Repubblica», 3 maggio 2001).

*bestia e la virtù* di Pirandello, *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, favole riadattate), allestiti tanto in occasione di matinée, quanto per un pubblico adulto.

Nel 2005 avviene l'incontro con Emma Dante, alla quale l'attore si legherà sentimentalmente, preludio ad un quasi inevitabile rapporto di stretta collaborazione. Dopo aver partecipato ai training della regista in qualità di uditore, nel 2006 si unisce al gruppo di Sud Costa Occidentale e prende parte al ciclo di laboratori ispirati a *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij dai quali nascerà *Cani di bancata*. È l'occasione in cui Maringola realizza il segmento più solido della sua formazione.

Il momento è propizio per nuovi innesti in compagnia: oltre alla presenza di Manuela Lo Sicco, Sabino Civilleri e Gaetano Bruno, c'è bisogno di reclutare nuovi elementi in quanto il disegno accarezzato dalla Dante è quello di affrontare un lavoro sulla mafia scandagliandone gli aspetti più disparati. Per far ciò, oltre a condurre sessioni in tutta Italia, la regista ha in mente di organizzare un lavoro corale su coordinate diverse dalle occasioni precedenti e soprattutto confrontarsi, per la prima volta, con un gruppo numericamente più cospicuo.

La drammaturgia maieuticamente ordita dalla Dante ruota intorno al personaggio di

Un uomo qualunque [che] riceve un favore da un mafioso camorrista [...], cioè un falso certificato grazie al quale entra nelle ferrovie fingendo un difetto di vista. Deve portare gli occhiali, ma con quelli non vede e provoca la morte di un collega. In cambio del lavoro gli si chiede di partecipare a una riunione della cosca perché la mammasantissima vuole scombinare le gerarchie e dimostrare che chiunque può farne parte.<sup>21</sup>

Lo spettacolo fa leva sul personaggio portato in scena da Manuela Lo Sicco, Mammasantissima,

una madre padrona, una dea feroce che giudica e manda e che raccoglie attorno a sé i suoi figli, cioè i suoi affiliati, offrendo loro un banchetto di carni crude, sul grande tavolo in verticale, una vera e propria cupola mafiosa, dove tutti si siedono secondo un rigido ordine che può essere invertito se si cade in disgrazia<sup>22</sup>

Messa in scena dalla «livida componente liturgica»<sup>23</sup> - nello spettacolo sono infatti presenti 'riletture' dei dieci comandamenti, del *Padre nostro* (*Madre nostra* per l'occasione) e del rito eucaristico, ultima cena condita da rutti e

---

<sup>21</sup> E. Dante, *Io, le donne e la mafia*, intervista a cura di P. Polidoro, «Il Messaggero», 27 novembre 2006.

<sup>22</sup> M. G. Gregori, *La mafia è una donna anzi una mamma sanguinaria e spietata*, «l'Unità», 28 novembre 2006.

<sup>23</sup> R. Palazzi, *La mafia senza coppole e gessati*, «Il Sole 24 Ore», 3 dicembre 2006.

sputi<sup>24</sup> – *Cani di bancata* frantuma i luoghi comuni sulla criminalità concentrandosi su «un crudo ed emblematico ritratto della mafia di oggi, del cerimoniale e delle nuove strategie di un suo vertice».<sup>25</sup>

Carmine Maringola – anche scenografo dello spettacolo – è Gegè ‘u farmacista, uno dei nove figli-appartenenti al clan. Con l’obiettivo di accordare la propria parte al disegno corale, l’attore fa leva su una gestualità agile e aggressiva – come quella osmoticamente riflessa da tutti gli affiliati – che trova il culmine nelle sequenze più squisitamente coreografiche. In completo da uomo e cappello da donna a falda larga anni cinquanta Gegè partecipa in qualità di pedina alla grottesca Mafiopoli organizzata da Mammasantissima, strategico gioco di società-scontro tra gli esponenti del clan per avvicinarsi al trono, occasione in cui i diversi ‘cani’ hanno la possibilità di raccontare l’esperienza della propria escalation e il ruolo ricoperto all’interno dell’organizzazione.

Maringola elabora una partitura fatta di corse ai piedi di Mammasantissima e acrobatici balzi sulla sedia. Il suo racconto, incentrato sulle relazioni avute con i trafficanti di mezzo mondo e sul commercio di innumerevoli sostanze stupefacenti, segue un ritmo serratissimo che si salda alle intonazioni ‘sgarbate’ del dialetto napoletano e alla gestualità esasperata.

Nel 2007 Maringola partecipa all’*Alkestis*, una produzione del Luzerner Theater sulla base di un progetto di riscrittura dell’opera euripidea firmata da Kurt Steinmann e Anke Zimmerman, sempre firmato dalla Dante. La mano della regista è particolarmente riconoscibile nell’essenzialità dell’impianto scenico (un enorme tavolo rotondo e la presenza di fiori e cibo), per la compresenza di musica classica e pop-mainstream (da Mozart ai Chemical Brothers)<sup>26</sup> e l’impiego di Sabino Civillero e Carmine Maringola – che interpretano rispettivamente Eracle e Thanatos – all’interno di un cast composto da attori di lingua tedesca. La loro presenza serve a creare contrapposizione drammaturgica tra il mondo degli umani e quello degli dèi, contrapposizione soprattutto linguistica evidenziata dall’uso del tedesco da un lato e del napoletano e del siciliano dall’altro.

Per Maringola lo spettacolo rappresenta più che altro una sorta di ritorno all’impostazione seguita al Lelio: lavora sul testo traducendo le battute di Thanatos, recita in napoletano e l’esuberanza fisica, tipica di Sud Costa Occidentale, è limitata a qualche momento più coreografico.

Dopo questa parentesi più ‘accademica’ nel 2008 lavora assieme alla Dante, Civillero e Lo Sicco all’apertura dello spazio in Via Polito 5 a Palermo, La

---

<sup>24</sup> L. Dalisi, *Messa in scena della mafia. Cani di bancata: il metodo maieutico di Emma Dante*, Edizioni Dantes & Descartes, Napoli, 2009, p. 43.

<sup>25</sup> *Emma Dante: io siciliana vi dico che la mafia è donna*, intervista a cura di Rodolfo Di Giammarco, «la Repubblica», 31 ottobre 2006.

<sup>26</sup> Cfr.: C. Russo, *Costruzione dell’oralità nell’operazione teatrale di Emma Dante*, in AA. VV., *L’oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli, 2015, p. 216.

Vicaria, che diverrà fin da subito il quartier generale di Compagnia Sud Costa Occidentale, all'insegna dell'autogestione e dell'autofinanziamento. La dimensione della sede stabile, cercata fin dai tempi di Tutuguri, unitamente a un progressivo coinvolgimento nelle attività pratiche, favorirà la rapida maturazione artistica di Maringola. L'apertura de La Vicaria coinciderà con la partecipazione al nuovo progetto sul tema della transessualità e della prostituzione e la presenza nei laboratori preparatori alla *Carmen*, prima regia lirica della Dante.

Il 2009 è l'anno di debutto de *Le Pulle*, operetta amorale, «fiaba trasgressiva»<sup>27</sup> in cui la Dante sperimenta la canzone - con le musiche originali di Gianluca Porcu - come *trait d'union* tra le diverse storie raccontate. Il motivo narrativo è il mondo della transessualità affrontato come in un viaggio onirico compiuto dallo spettatore tra le pieghe della prostituzione e condotto da Mab, 'regina' delle fate danzante, cantante e parlante, interpretata dalla stessa regista.

Il disegno corale strutturato sulla giornata tipo delle pulle (trucco, cibo, vestizione, svestizione) è frantumato dagli 'assolo' di ciascuna protagonista e inframezzato dai numeri musicali.

Maringola, anche scenografo come in *Cani di bancata*, porta in scena Stellina, travestito che fantastica della sua vita con l'innamorato Rocco, sognando una famiglia e una normalità impossibili.<sup>28</sup> La partitura fisica oltre a sottolineare le battute, rafforzandone spontaneità e crudezza, sfocia spessissimo in momenti coreografici scattanti, puntando su una estrema tensione muscolare. La recitazione gioca su una spossante e incalzante logorrea che impedisce al personaggio di avere un dialogo reale con le altre pulle. Termini e abbreviazioni di derivazione inglese si mescolano a un napoletano che pesca a piene mani anche dalla cultura pop di stampo adolescenziale, mentre il registro recitativo oscilla tra il trasognato e il puerile, eccezion fatta per il momento in cui si verifica un aspro litigio con Ata, momento in cui Stellina tira fuori una mascolinità - vocale e fisica - fino ad allora insospettabile. Asprezza e aggressività fisico-gestuali sono tratti che emergono progressivamente giungendo al culmine nel quadro del matrimonio con Rocco (Mab-Emma Dante con una calza sul viso e un cappello): l'inginocchiarsi davanti al sacerdote, la bocca spalancata in una sorta di urlo raggelato sulle note della marcia nuziale, il segno della croce ripetuto nervosamente, la firma degli atti.

Dopo aver interpretato, alla fine del 2010, il ruolo del prete-guida in *Carmen*, nel 2011 Maringola è 'O Spicchiato in *Acquasanta*, primo capitolo della *Trilogia degli occhiali*, trittico che ha come minimo comun

---

<sup>27</sup> R. Palazzi, *Fiabe da incubo per squillo fatate*, «Il sole 24 ore», 15 febbraio 2009.

<sup>28</sup> Cfr.: M. Di Caro, *La giostra sfrenata delle "Pulle" che nasconde un abisso di dolore*, «la Repubblica», 4 agosto 2009.

denominatore la presenza degli occhiali, 'inforcati' da tutti i personaggi «per difendersi dal mondo e per guardarlo come meglio credono».

Protagonista dello spettacolo – secondo monologo dopo *Il festino* (2007) nella teatrografia della Dante – è un mezzo mozzo, imbarcato da quando aveva 15 anni, ancorato al palcoscenico come alla prua di una nave immaginaria. Lasciato dall'equipaggio sulla terraferma – che «per lui è 'n'illusione» – «l'uomo rivive l'abbandono» con «le voci della ciurma, del capitano, [che] gli rimbombano nella testa».<sup>29</sup>

Maringola disegna il personaggio di un reietto innamorato del mare – e per questo ritenuto folle – nonostante le prese in giro e i soprusi da parte del personale di bordo, capace di slanci lirici visionari, teneri e malinconici:

Aggio visto a barriera corallina... – recita – e 'u sole dirimpetto alla luna ca si lanciavano i raggi, li annodavano e li facevano scennere dintra 'o mare... aggio visto 'o mare ca pigliava colore... e un pesce spada ca teneva due spade... e 'na medusa gigantesca ca s'arravugliava nei raggi d'o sole e d'a luna.... e 'o pesce palla ca dintra d'isso teneva futuro e passato... aggio visto il polipo arlecchino coi tentacoli 'i tutti 'i colori e i pesci tropicali ca ci ballavano sopra e sotto... e il Cristo di Rio, aggio visto, ca si tuffava dal Corcovado, a petto 'i palomma... aggio visto l'atro lato d'o munnu... 'o Giappone, a ro steveno 'i pesci cu l'occhi a mandorla... e un galeone di tre secoli fa, chino 'i gente che ballava e che cantava i canzoni 'i n'a vota... e n'iceberg... enorme... ca si scioglieva in lacrime di cristallo, dintra all'abisso d'o mare...<sup>30</sup>

*Acquasanta* è figlio di un lavoro che Maringola affronta in maniera totale e di una ispirazione che si riflette in momenti di improvvisazione pura talmente densi e ricchi di motivi narrativi da spingere la Dante a scegliere nuovamente la soluzione del monologo, nonostante il progetto di partenza prevedesse la presenza di un altro personaggio.<sup>31</sup> L'attore, oltre a costruire la parte del protagonista, dà vita ai personaggi del marinaio e del capitano, ordendo un racconto articolato capace di restituire la complessità della rievocazione di quanto vissuto in mare da 'O Spicchiato, sempre al limite tra il ricordo e la proiezione. Utilizzando in maniera espressiva tre ancore che calano dall'alto, legate alle caviglie e in vita, Maringola anima un personale teatrino di 'pupi' che mette in scena la grottesca quotidianità, tra toni sgradevoli e ironia imbellè, della vita di questo equipaggio. Nei momenti di relazione con la ciurma, la partitura fisica è impostata su una composizione gestuale fatta di movimenti che ricordano quelli delle marionette: bruschi, quasi improvvisi, a scatto e poco fluidi. Quando il racconto torna, invece, in prima persona l'elemento fisico-gestuale recupera

---

<sup>29</sup> Dal programma di sala di *Acquasanta*.

<sup>30</sup> Ivi.

<sup>31</sup> I primi laboratori furono infatti organizzati con la presenza di un altro attore, Onofrio Zummo, poi dirottato su *Il castello della Zisa*, un altro segmento del progetto *Trilogia*, proprio in virtù dell'esuberanza creativa espressa da Maringola fin dalle prime sessioni.

fluidità, non rinunciando a momenti più puramente coreografici come nella scena della tempesta,<sup>32</sup> in grado di innescare complicità ed empatia nello spettatore.

Il registro vocale passa dalla impostazione roca, quasi strozzata e severa dell'equipaggio a quella dimessa, impastata e a tratti balbettante, intenerita e *naïve* del protagonista che si lancia in tirate evocative e malinconiche, dichiarazioni d'amore al mare e numeri musicali in cui canta *Maruzzella* e una struggente *Indifferentemente*.

Nel 2012 Maringola prende parte al progetto di ripresa da parte della Dante di *Medea*. Il senso di insoddisfazione della regista per il risultato finale del lavoro andato in scena nel 2004, interpretato da Iaia Forte e Tommaso Ragno, ha prodotto una tensione ininterrotta verso la tragedia di Euripide che la Dante prova, a distanza di anni, a 'rifare sua' nuovamente coinvolgendo gli attori di Sud Costa Occidentale e ripensando la scenografia in maniera estremamente scarna ed essenziale. Nasce così *Verso Medea*, spettacolo-concerto che rivede, come nella prima versione, la presenza in scena dei musicisti Enzo e Lorenzo Mancuso. In una Corinto ritratta come un paese del sud Italia, Medea - interpretata da Elena Borgogni - si vendica dell'abbandono di Giasone uccidendo il loro unico figlio, appena messo al mondo, negando così ogni «possibilità di stirpe alla città».<sup>33</sup>

Maringola compare nel doppio ruolo di una Matriarca e di Giasone. Come rispecchiato dall'andamento dello spettacolo, la sua performance oscilla tra il registro fisico-vocale con il quale abitualmente lavora l'attore e quello più squisitamente interpretativo. Nei panni di una delle donne di Corinto la sua recitazione è estremamente fisica. Alla pari del coro, l'attore propone una partitura di gesti spediti, sussulti nervosi, come ad esempio nella scena del parto della protagonista, vissuto dalle corinzie come una minaccia. Quando interpreta Giasone l'impianto recitativo si attesta, invece, su un'impostazione di più ampio respiro, rifacendosi a un registro lirico di natura relativamente classica.

Un intervento di stampo interpretativo ancora una volta, come per *Verso Medea*, su un testo preesistente, è il contributo richiesto a Maringola nel 2014 per il suo coinvolgimento nel successivo *Io, Nessuno e Polifemo*, nel quale ricoprirà il ruolo di Odisseo. Lo spettacolo nasce come teatralizzazione di un testo scritto dalla Dante nel 2008 in occasione del

---

<sup>32</sup> 'O Spicchiato è in 'acqua' e prova a risalire sulla nave dopo essere finito in mare. Il capitano lo accusa di essere caduto perché sportosi incautamente dal parapetto, mentre lui afferma di aver perso l'equilibrio per controbilanciare la virata.

<sup>33</sup> Citato in R. Di Giammarco, *La Medea di Emma Dante: "Una madre che è donna-bambina, la tragedia è nella mia Sicilia"*, "la Repubblica", 13 marzo 2014. Nella rilettura offerta dalla Dante, Medea mette al mondo un solo bambino e non due come nel testo di Euripide.

reading-evento *Interviste impossibili Live*, diretto da Gabriele Vacis.<sup>34</sup> All'origine dell'operazione vi era la ripresa di un format radiofonico in onda su Radio Rai tra il 1974 e 1975 nel quale attori come Paolo Poli, Mario Scaccia, Carmelo Bene – per citare qualche nome – interpretavano le 'interviste' (impossibili perché frutto dell'immaginazione creativa) scritte da diversi autori come Italo Calvino, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Alberto Arbasino realizzate a personaggi storici, letterati, o artisti. Per questa nuova e singolare riedizione Emma Dante sceglie di 'intervistare' Polifemo (incarnato da Salvatore D'Onofrio già in scena in *Cani di bancata e Verso Medea*), il ciclope protagonista del canto IX de *l'Odissea*, raggiunto nella sua spelonca che successivamente scopriremo essere in realtà il suo stesso occhio andato distrutto.<sup>35</sup>

L'operazione meta-riflessiva sul mito e la sua attualità diventa meta-teatrale nel settembre 2014 in occasione del 67° Ciclo Spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza che offre l'opportunità alla regista, in qualità anche di direttrice artistica della manifestazione, di trasformare in spettacolo *Io, Nessuno e Polifemo*. Oltre ad immaginare un lavoro più complesso dal punto di vista scenico, avvalendosi delle coreografie di Sandro Maria Campagna e delle musiche eseguite dal vivo da Serena Ganci, la Dante pensa di introdurre anche il personaggio di Odisseo – citato ma mai presente nel testo originale – allo scopo di realizzare un disegno drammaturgico più articolato. Il conflitto tra le *dramatis personae*, da sempre uno dei tratti distintivi della scrittura teatrale della regista, levigato e appena accennato dalla relazione intervistatore/narratore-ciclope nella versione reading, viene sviluppato a partire dal lavoro con Maringola. Pur avendo un disegno di partenza, il contributo dell'attore è determinante per far rivivere in scena lo 'scontro' insanabile tra il re di Itaca e Polifemo. Ad un ciclope bonario, raggirato, quello ritratto sulla pagina dalla Dante e portato sul palco da D'Onofrio – vittima di un'effrazione, che coglie in flagrante i naufraghi con «caciotte al collo tipo collane hawaiane e gli agnellini al guinzaglio come cani da passeggio, pronti a spostarsi da un'altra parte per continuare il *rave*» – si contrappone l'Odisseo di Maringola: arrogante, spavaldo, macho, «bello, giovane e forte», eccessivamente sicuro di sé, che confonde la Dante con Dante Alighieri.<sup>36</sup> In perfetto accordo con le altre presenze sceniche il personaggio messo a punto dall'attore – diversamente da 'O Spicchiato o Stellina – non esprime

---

<sup>34</sup> Organizzato all'Auditorium Parco della Musica di Roma nel 2008 (4 febbraio, 10 marzo, 26 maggio), l'evento vede la partecipazione di Paolo Bonacelli, Roberto Herlitzka, Vittorio Sermonti, Carlo Lucarelli, Andrea Camilleri, Alessandro Baricco, Vinicio Capossela, Gianrico Carofiglio, oltre alla stessa Emma Dante. Il testo è pubblicato in *Corpo a corpo – Interviste impossibili*, a cura di V. Alferj, B. Frandino, Milano, Einaudi, 2008.

<sup>35</sup> Cfr.: C. Russo, *Costruzione dell'oralità nell'operazione teatrale di Emma Dante*, cit., p. 218.

<sup>36</sup> Come nella versione reading del 2008, la Dante è attrice nei panni di se stessa in qualità di intervistatrice.

la cifra fisico-gestuale emersa nelle esperienze precedenti. Come Polifemo e la stessa Dante, Odisseo è in completo nero e camicia bianca (nel suo caso sbottonata). Quando non ha le mani in tasca, i suoi gesti sono in funzione delle battute, servono cioè a sottolineare e rafforzare la dimensione espressiva del dato verbale. Maggiore dinamismo e vigore, tipici del lavoro di Sud Costa Occidentale, si trovano nella coreografia di matrice televisiva - con tanto di partner-ballerine in abiti succinti, *paillettes* e parrucche colorate - composta da pose pelviche e piroette, frutto di un momento di improvvisazione emerso dal lavoro sulla parte, proposto da Maringola e formalizzato da Campagna.

L'approccio risponde a precise esigenze drammaturgico-spettacolari dettate dalla Dante e riviste con l'attore sia durante la fase di scrittura testuale, sia in quella relativa a prove e allestimento. Una volta ricevuto il copione, Maringola traduce le battute in napoletano, ricorrendo a un vocabolario anche poco corrente, e si concentra sull'impostazione del registro recitativo attraverso il quale accordare al suo Odisseo toni di sfrontatezza misti a licenziosità.

Dopo due episodi più interpretativi, l'attore torna ad affrontare momenti di gestazione dal più ampio respiro, riprendendo il consueto lavoro laboratoriale di costruzione della parte nel successivo *Operetta burlesca*. L'omosessualità è il tema al centro della nuova operazione condotta dalla Dante, motivo già affrontato in *Le Pulle* su basi completamente diverse. Mentre nello spettacolo del 2009 la dimensione tragica scaturiva infatti dall'incompatibilità tra la conduzione della propria vita da travestito e il vissuto quotidiano ('la normalità'), qui il tormento del protagonista è dettato dall'impossibilità di manifestare - ancor prima di viverla - la propria sessualità.

Il protagonista è Pietro, quarantenne che convive forzatamente con i genitori in un paese della Campania. «L'unica sua libertà è scappare di mercoledì a Napoli: per far shopping e ballare, ma soprattutto per camminare», perché anche «camminare per strada è un problema per chi nasce in un paesino».<sup>37</sup> Dopo lo shopping rientra a casa, si chiude in camera, mette su la musica, si veste da donna - indossando gli abiti acquistati - e balla, assaporando così piccoli scampoli della sua vera natura.<sup>38</sup>

«Varietà» e nel contempo «spogliarello dell'anima»<sup>39</sup>, *Operetta burlesca* esprime un perfetto equilibrio tra momenti brillanti e divertenti e passaggi stillanti disincanto e solitudine, soprattutto nel finale quando si manifesterà

<sup>37</sup> Dal programma di sala di *Operetta burlesca*.

<sup>38</sup> Il gioco della trasformazione, caro al burlesque, è ben incarnato dai segni scenici, essenziali come sempre. I vestiti appariscenti sono sistemati su quattro bambole gonfiabili, posizionate sul fondo della scena, mentre sul proscenio si trova una lunghissima fila di scarpe.

<sup>39</sup> Dal programma di sala di *Operetta burlesca*.

con palese brutalità l'impossibilità di vivere alla luce del giorno – e non nei termini di storia parallela tra amanti – l'amore per Ciro, titolare di un negozio di scarpe, che si rivelerà essere sposato da anni.<sup>40</sup>

La partitura gestuale passa dai movimenti sciolti, naturali e immediati dei dialoghi tra Pietro e i genitori – entrambi portati in scena da Francesco Guida – o degli assolo, nei quali l'attore sfrutta massicciamente la sua presenza in prosenio, a quelli più energici e vivaci delle coreografie all'interno dei numeri musicali, momenti nei quali il protagonista proietta il suo io reale e i propri desideri.<sup>41</sup> Quando la narrazione segue la storia familiare e individuale di Pietro il registro recitativo si attesta su toni sommessi, affabili, con una lievissima inflessione effeminata, elementi capaci di tratteggiare un personaggio bonario e un po' sprovveduto con cui è difficile non stabilire una forte empatia, mentre il racconto degli incontri con Ciro viene riportato attraverso l'utilizzo del falsetto acuto e incalzante caro a Stellina. La dialettica tra queste due modalità espressive è evidenziata dall'alternanza del ritmo della partitura gestuale. Nel momento in cui Pietro racconta alla madre del suo amore per Ciro, la sua fisicità è assolutamente controllata e la recitazione si attesta su toni franchi e sentiti.<sup>42</sup>

Dopo aver preso parte in qualità di docente alla Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo Stabile di Palermo, condotta dalla Dante, Maringola è attualmente impegnato nel progetto lirico *Macbeth* di Giuseppe Verdi, del quale curerà la scenografia, e nei laboratori preparatori al nuovo lavoro teatrale *Bestie di scena*, il cui dato di partenza è il cliché attorico all'interno dell'esperienza portata avanti in Compagnia Sud Costa Occidentale nei precedenti spettacoli da ciascun partecipante.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Il primo studio dello spettacolo, intitolato *Principe di nome Azzurro di cognome*, approntato per un Palermo Pride nel 2012, presentava un impianto totalmente diverso dalla versione finale. La struttura e il genere si rifacevano apertamente all'operetta. Francesco Guida non interpretava, come accade invece nella versione definitiva, alternativamente il ruolo dei genitori, ma era una sorta di presentatore d'avanspettacolo che introduceva la storia del protagonista, storia raccontata in prima persona da Pietro senza mostrare particolari qualità né nella danza, né nel canto pur essendo paradossalmente il protagonista di una vicenda narrata attraverso musica e numeri coreografici.

<sup>41</sup> Vestito da donna e con tacchi vertiginosi Pietro danza con il suo alterego-riflesso femminile (Viola Carinci).

<sup>42</sup> Questo progressivo e metaforico annichilimento raggiunge l'acme nel finale: Pietro è nudo, seduto in silenzio e immobile, mentre sul prosenio la danzatrice-alterego esegue la coreografia che il protagonista propone ad inizio spettacolo.

<sup>43</sup> Ciascun attore riprende la parte che ha caratterizzato il proprio lavoro nel teatro di Emma Dante, il proprio 'cavallo di battaglia': Sabino Civilleri riprende, ad esempio, la parte della scimmia de *La scimia*, mentre lo stesso Maringola è alla prese con la 'vaiassa' alla base dell'esperienza creativa compiuta su Stellina.