

Simone Derai

Il 'politico' di Anagoor Intervista di Mimma Valentino

Partiamo dalle origini: la storia del gruppo inizia negli anni Novanta.

Il gruppo si incontra attorno ad alcuni processi di laboratorio. Si trattava di due laboratori paralleli: il primo era presso il Liceo Giorgione – quindi in un contesto scolastico (io ero al quinto anno del liceo classico) – ed era condotto da Mirko Artuso che in quel momento era un attore del Laboratorio Teatro Settimo; lo stesso attore conduceva anche un altro laboratorio in un altro contesto al quale aderivo. Si trattava di un'iniziativa di formazione rivolta a un gruppo di giovani che ogni domenica si occupavano di accompagnare i visitatori in un giardino storico di Castelfranco (un giardino all'inglese della prima metà dell'Ottocento su cui ho fatto anche la tesi di laurea). Il giardino faceva parte di una villa che era stata data all'università di Padova; per decenni è rimasto chiuso fino a quando è emersa l'esigenza di recuperarlo. Ogni domenica, dunque, l'università autorizzava l'apertura dei cancelli e noi facevamo visitare questi giardini. Mirko Artuso organizzava le attività di training per la 'narrazione' di questo luogo, non a mo' di guida turistica, ma in una forma più 'teatrale'.

Quindi c'è questa doppia matrice iniziale: il contesto teatrale scolastico e una passione per la propria città, una sorta di cura per un ambiente.

È in questo momento che germina una prima ipotesi di progetto. In questi anni – siamo alla fine degli anni Novanta – cominciamo a incontrarci io e Paola Dallan; immaginiamo subito che la nostra crescita teatrale debba prevedere una semina locale e non una diaspora per andare a fare gli attori autonomamente altrove (anche se abbiamo fatto i nostri provini e laboratori individuali in giro per l'Italia). Da subito c'è l'idea di continuare a lavorare con il nostro territorio.

Poi Mirko ci ha lasciato la guida del laboratorio e queste attività per la città che sono confluite progressivamente in una serie di iniziative, diventate la prima cellula del nostro festival. Nel momento in cui abbiamo iniziato a lavorare insieme, Paola ed io abbiamo dato vita a 'In-forma di festival', una sorta di appuntamento di fine estate con più spettacoli. Si trattava di un'idea progettuale che giocava con l'idea di un festival, ma non aveva né

· L'intervista è il frutto di una serie di conversazioni con Simone Derai e Marco Menegoni, tenutesi tra settembre 2019 e luglio 2020. Desidero ringraziare entrambi per la disponibilità e la generosità con cui hanno risposto alle mie domande; un grazie particolare va anche a Michele Mele per la preziosa collaborazione.

le dimensioni, né le risorse di un festival. Ogni anno ci davamo un tema su cui lavorare e invitavamo alcuni artisti a raggiungerci a Castelfranco.

Attorno a questo appuntamento, a questo lavoro sulla città e per la città si è creata l'identità di Anagoor. Contemporaneamente è cresciuta la compagnia che, nei suoi spazi e tempi, praticava il suo laboratorio.

Rispetto alle produzioni artistiche vere e proprie, ci sono varie tappe 'pregenetiche', a partire da un passaggio attraverso le *Baccanti* di Euripide, forse veramente la cellula iniziale del nostro lavoro, in cui c'è già l'agitazione menadica di *Coefore*. Poi siamo transitati attraverso la pittura e il ritratto, studiando Frida e i Murales di Diego Rivera; muovendo dalle opere di questi artisti, ci siamo concentrati anche sul tema del sangue e del dolore personale e sulla possibilità di elaborarlo artisticamente. Frida, in particolare, ci ha offerto questo spunto; in sostanza avevamo lo strazio delle Menadi e una componente femminile molto forte che ci hanno portato di colpo a Eschilo (penso anzitutto a Clitennestra o a Ifigenia).

C'è stata quindi una stasi di tre anni sull'*Oresteia*: ogni anno emergeva un nucleo spettacolare a conclusione di un laboratorio e, alla fine, tra il 2004 e il 2006-7, c'è stata la composizione completa. Una composizione completa, ma immatura, densa di tentativi, piena di sangue. All'epoca la sensazione era di aver tentato di restare aderenti al testo, ma di non essere stati in grado di gestirlo per immaturità. Non eravamo riusciti a gestire la doppia natura del nostro linguaggio: c'era un eccesso di immagine ed un eccesso di parole, che non riuscivamo a dominare.

Questi primi tentativi sono anche una sorta di apprendistato per iniziare a prendere una posizione rispetto a un possibile vocabolario scenico. In tal senso, come avete gestito questa 'doppia natura' del vostro linguaggio?

Tra il 2008 e il 2010 abbiamo scisso la ricerca sulla voce e quella sull'immagine proprio perché maturasse una coscienza su due ambiti che volevamo che si intrecciassero, ma che dovevano essere saldi nella loro problematicità.

In tal senso il lavoro sull'*Oresteia* ci ha profondamente messo in crisi, anche rispetto alla nostra capacità attoriale. Nello spettacolo, infatti, mentre la componente visiva raggiungeva una potenza capace di autosostenersi, la gestione della lingua soffriva di ingenuità. Cioè ci siamo imbattuti nel problema di riuscire a gestire la parola, 'cotanta' parola. E ci siamo fermati perché abbiamo pensato di non essere in grado, di non avere la maturità di far coesistere tanti livelli. Abbiamo, dunque, intuito il bisogno di assumere una posizione rispetto alla parola.

È stato uno spartiacque: ci siamo resi conto della necessità di strutturarci per poter affrontare e incrociare l'immagine e la parola insieme. Insomma, per gestire i due elementi è necessario dotarsi di capacità precise.

Quindi abbiamo proseguito il lavoro sulla parola poetica iniziato con lavori come *L'inutile rotonda* (2005), *Cingolesi* (2006), ma, soprattutto, abbiamo portato avanti un lungo percorso sull'assenza della parola con spettacoli

come *-jeug* (2008), *Tempesta* (2009), *Fortuny* (2010). Peraltro non è un caso che il primo lavoro emerso dopo l'ultimo anno di laboratorio di Eschilo sia *-jeug*, un lavoro sostanzialmente visivo che pone al centro l'animale, ovvero l'alterità massima della parola.

Si tratta di uno spettacolo profondamente diverso rispetto ai precedenti, che, però, conserva al suo interno alcuni elementi di *Oresteia*. Ad esempio, nell'*Oresteia* c'era un coro femminile, una sorta di alveare tutto femminile intorno a Clitennestra; tutte queste figure vestivano abiti ottocenteschi. In *-jeug* emerge una di queste figure femminili (con i capelli intrecciati, la gonna) e si pone al cospetto della potenza mitica dell'animale.

Lo spettacolo si basa proprio sulla ricerca di un dialogo tra una donna e un cavallo, tra due forze che non condividono lo stesso 'linguaggio' e che, però, progressivamente riescono a entrare in comunicazione. Non a caso il percorso fatto per il lavoro con l'animale non doveva calcare strade circense. Avevamo scoperto che il cavallo apprende, memorizza; allora, ad ogni replica, in una sorta di gioco, si doveva attivare la fiducia con l'animale. L'esito culminante era la possibilità di salire in groppa, senza redini o sella, e anche di stare in piedi. Chiaramente il lavoro aveva una durata flessibile, perché bisognava attendere il momento in cui l'animale 'familiarizzava'; insomma, bisognava assecondare la reazione e i tempi del cavallo.

Considera un aspetto fondamentale di questo percorso: usciti devastati dall'*Oresteia*, per realizzare *-jeug* siamo in qualche modo partiti da zero. Siamo andati in un maneggio e abbiamo spiegato il nostro progetto. Ci è stata data la possibilità di realizzare la nostra idea, ma, per entrare effettivamente in dialogo con gli animali, abbiamo lavorato per un anno nel maneggio; abbiamo così imparato a non avere paura, a stare in contatto con il cavallo.

È stato un vero apprendistato, una delle pietre della fondazione di un edificio che è ancora in costruzione.

Non ho visto il lavoro e ho qualche difficoltà a immaginarlo in uno spazio teatrale. Mi spieghi esattamente come funzionava?

Sostanzialmente quando eravamo in maneggio si usava uno spazio coperto; in teatro, invece, si realizzava una camera nera e nell'area frontale c'era una parete trasparente, un velo, che era opaco all'interno. In questo modo il cavallo vedeva un muro bianco. Nella prospettiva del cavallo erano quattro pareti chiuse, quindi non c'era pericolo che le sfondasse. In questo senso eravamo assicurati dagli allenatori che non ci sarebbe stato alcun pericolo.

Per lo spettatore era piuttosto impressionante; soprattutto in alcuni momenti di galoppo – laddove lo spazio che ci ospitava lo consentiva –, l'impatto era molto forte.

Come dicevi prima, -jeug rappresenta proprio una pietra fondante rispetto al vostro percorso, nella misura in cui costituisce un tentativo di trovare delle risposte a fronte della crisi di Oresteia.

Ed è come se fosse anche un lampo: di colpo non eravamo più ingenui. Non avevamo ancora le risposte necessarie, però si erano aperti gli occhi rispetto a un procedere ingenuo. Quindi rappresenta una crisi, un passaggio fondamentale: iniziamo a porci delle domande e, di conseguenza, ad attivare il processo di ricerca.

Però questa crisi, in qualche modo, vi porta a emergere. Si tratta, di fatto, del primo lavoro che riceve un riconoscimento.

Con questo lavoro arriviamo finalisti al Premio Extra e, l'anno successivo, ci presentiamo a Scenario che in quegli anni significava moltissimo; in quell'occasione, abbiamo avuto la possibilità di passare da un lavoro sotto traccia alla notorietà.

In realtà quando noi arriviamo a Scenario siamo in piena fase di scissione del lavoro tra parola e immagine. Insomma è come se il nostro percorso avesse avuto un'incubazione di otto anni; dopo questa fase - con -jeug, appunto -, siamo riusciti a emergere, confrontandoci, però, con una dimensione che gli altri gruppi della nostra generazione non sceglievano, cioè con una dimensione scenica 'ingombrante'. Diversamente da altre formazioni, noi siamo entrati in spazi teatrali veri e propri; come ti spiegavo, la rappresentazione di -jeug implicava la realizzazione, la riproduzione di un maneggio. Certo non siamo mai stati su un palco; eravamo negli spazi a terra (che ricoprivamo con la terra e la sabbia), dove realizzavamo un fondo e poi un'area di corsa, con una gradinata tutto intorno. Si trattava di un lavoro che aveva una sua mole, anche se di fatto c'era un'unica attrice.

Sicuramente è una scelta particolare, soprattutto se pensiamo ai lavori realizzati negli stessi anni da altri gruppi della medesima generazione.

Assolutamente. Mi ricordo anche delle critiche emerse all'epoca che riguardavano la figurazione. In particolare, l'attrice, vestita in abito ottocentesco, implicava già un punto di vista: un dato non complesso come un abito o una moda veniva letto come una sorta di calco non semplicemente di carattere istantaneo o immediato (la donna e il cavallo), ma di carattere culturale. Sembrava un segno preciso, un riferimento a un'epoca, per cui la visione era sottoposta a una serie di domande: 'Dove si colloca, quando si colloca, perché?'. Cioè l'abito sembrava stabilire una micro-narrazione - che in realtà non c'era - che era fonte di critica. Il disegno figurativo e la narrativa 'abbozzata' venivano visti, in quella fase, con sospetto, come un retaggio (da superare) e non come un'esplorazione.

Viceversa, quando presentammo *Tempesta*, ricevemmo un'accoglienza più calda; ricordo, in particolare, una telefonata in cui veniva riconosciuto il valore dell'opera, ma ci si raccomandava di mantenere un certo tipo di

scelta estetica: il bianco che dominava in scena. Per noi quel bianco era l'opposto di *-jeug* (quindi un luogo sprofondata nell'oscurità), ma era anche la tela bianca. Stavamo per lavorare su Giorgione, quindi il bianco era un ambiente neutro nella misura in cui non avremmo mai potuto competere con lo sfondo paesaggistico di Giorgione. Quindi era alluso in assenza.

E io mi ricordo questa raccomandazione sull'uso dello spazio bianco, della camera bianca, algida che rispondeva a un certo canone dominante in quegli anni.

Quanto mi stai raccontando mi induce a riflettere proprio sul rapporto con i gruppi fioriti nello stesso periodo, nel nuovo millennio. Cosa ha significato per voi formarvi e crescere in un momento in cui emerge questa nuova 'generazione'?

In quegli anni mi era chiaro che stessero emergendo diversi gruppi, sorti, però, come funghi isolati e non come una discendenza.

Peraltro la genesi di esperienze diverse rispondeva anche a esigenze locali; ad esempio, la contemporaneità di nascita tra noi e i Babilonia è in parte riconducibile al territorio. Entrambi reagiamo, infatti, allo stesso tipo di contesto, seppur in maniera diversa: Babilonia corrompe la parola, Anagoor cerca un antidoto contrapponendo la figuratività o la parola poetica, l'alto. Siamo in presenza di linguaggi molto distanti che, però, affondano le proprie radici nel medesimo territorio.

Considera anche che noi siamo i più longevi di questa 'generazione', ma siamo emersi per ultimi. Nel 2009 a Scenario gli altri gruppi erano già monitorati. Il nostro unico rapporto con un festival, invece, era Bassano che in quel momento non rientrava nel circuito della grande visibilità. Insomma eravamo una periferia fuori radar.

Ad oggi le cose sono molto diverse. Sul lungo termine, l'anzianità ha giocato un ruolo nel distinguerci. Del resto la nostra formazione è toccata anche dall'eco dell'esperienza del Laboratorio di Settimo. In tal senso c'è un fondo, una cellula di racconto di una storia che è un imprinting, una matrice che sta vicino alla componente figurativa.

A proposito di componente figurativa, nei vostri lavori di questo primo decennio domina un teatro 'dalla parte dell'occhio' nonché un costante richiamo all'arte.

Il riferimento all'arte è costante, ma non è semplicemente un gioco di citazioni, quanto piuttosto una sorta di 'sudorazione'. Peraltro non deriva dalla mia formazione accademica. Se devo rintracciare una matrice, posso pensare ai viaggi fatti con la mia famiglia (dagli affreschi di Giotto arrivando fino a Paestum, in giro per l'Italia) e alla capacità di riconoscere sin da subito le forme. Considera che mio padre è diplomato all'accademia e poi ha fatto il designer. In casa ci sono sempre state pubblicazioni di ogni tipo e io, sin da bambino, mi mettevo a ricalcare disegni con la carta carbone. Quindi c'è anche il filtro del disegno e, successivamente, la prossimità con la pittura veneta, che implica una presa di coscienza. Aldilà

dell'interesse per l'antico, conosciuto e studiato, c'è un incontro più spirituale con il colore, da Giorgione a Tintoretto, una vicinanza con tutta la rivoluzione tra la fine del Quattrocento e la seconda metà del Cinquecento. All'interno della pittura di questi artisti, c'è un tentativo di rappresentazione dell'individuo, dei moti interni, però in collegamento diretto con l'universale, il politico, l'essere in relazione con una città stato che sta per entrare in crisi. Consideriamo che il 1509 (Lega di Cambrais) segna una battuta d'arresto per la politica di Venezia; la *Tempesta* di Giorgione è immediatamente precedente, profetizzando un picco, un apogeo economico-politico. A mio avviso, c'è una sorta di parallelismo con un climax economico-politico che si è vissuto negli anni Novanta del Novecento, che ha generato proprio il linguaggio di cui parlavamo prima, un linguaggio che, però, a noi è sempre stato un po' stretto. Insomma tra questi due periodi storico-artistici c'è una sorta di affinità elettiva, così come tra una serie di artisti che hanno vissuto contesti diversi.

Noi abbiamo cercato di volta in volta di scoprire la realtà complessa di cui questi artisti volevano appropriarsi per mettere in guardia. Rispetto alla lezione dei grandi pittori così come nel lavoro sui classici antichi abbiamo cercato di rintracciare dei valori più complessi, abbiamo tentato di portare avanti uno scavo politico, facendo emergere, al contempo, una visione del mondo. Insomma, a noi non interessano gli stilemi, ma l'atteggiamento dell'artista, anche rispetto a una visione più ampia e articolata del mondo e della realtà.

D'altronde un percorso di questo tipo, in qualche modo, ci è sempre stato suggerito direttamente dalle opere (pensiamo, ad esempio, agli stasimi dell'*Oresteia* o alle tele di Giorgione).

L'ultimo capitolo dei lavori incentrati sui grandi pittori è Fortuny, uno spettacolo che, in qualche modo, prefigura una nuova crisi. Questa performance e, ancor più, Lingua Imperii rappresentano una sorta di spartiacque che vi conduce alla 'riscoperta' della parola in scena.

A volte ci hanno chiesto se, a un certo punto, avessimo 'abiurato', passando da una ricerca totalmente incentrata sulla visione a un discorso che contemplasse anche la parola. In realtà non è così; con *Fortuny* (2011) ci siamo resi conto di aver toccato i limiti della capacità espressiva, anzi di comprensibilità, dell'icona, la cui ambiguità - pur nella libertà di poter comprendere e decifrare il simbolo - ci è sembrata eccessiva. È come se avessimo raggiunto una sorta di saturazione espressiva che rendeva troppo ermetico il linguaggio.

Considera che, dopo il lavoro su Giorgione, siamo sprofondati nella ricchezza figurativa di Venezia, proprio attraverso la pittura di questo artista, Mariano Fortuny (che, in realtà, non era veneziano, ma catalano). Tanta ricchezza decorativa ci ha fatto anche toccare il fondo delle possibilità per la visione di essere caricata di livelli. Ci siamo resi conto del fatto che, nel momento in cui si eccede, l'immagine diventa sovraccarica e

fuorviante, con accenni di pericolosità perché non è più in grado, neppure nella sua vibrazione, di generare dubbio.

Consapevoli del rischio di cadere nella pura sfumatura estetica (un po' come il puro suono che si scolla dal corpo), abbiamo iniziato un ripensamento del nostro lavoro. L'esplicitazione della parola ha risposto proprio all'esigenza di uscire dal labirinto di *Fortuny* in cui la questione formale era sfociata in una ridondante attenzione al decoro. Desideravamo aprire le maglie del nostro discorso e dare un ordine alla materia per restituire chiarezza (di qui anche la scelta di procedere per capitoli).

In questo senso il passaggio tra *Fortuny* e *Lingua imperii* è drastico. L'approdo a *Lingua Imperii* (2013) è una reazione, a partire da un percorso che è sempre segnato dalla ricerca: in sostanza, ci sono delle indagini che provocano una reazione. In quest'ottica ciascun lavoro è sempre una reazione a quello precedente, o uno sviluppo o allontanamento.

Allora abbiamo ripreso l'intento di base di *Fortuny*, cioè a dire un lavoro sulla memoria, e l'abbiamo spostato attraverso il percorso di *Lingua Imperii*, che, prendendo spunto da un testo di Victor Klemperer, si concentra sul tema della preservazione della memoria, una memoria dolorosissima come quella dei genocidi. Abbiamo iniziato a lavorare, tentando di fare piazza pulita di tutto ciò che la memoria avrebbe potuto generare in termini di ambiguità. In particolare, c'è stato un momento nevralgico della ricerca: siamo stati in residenza a Berlino, nel dicembre 2011, dove abbiamo iniziato a fare delle riprese video. Un giorno, abbiamo preso la camera e siamo andati nella magione di Hermann Göring, il maestro di caccia del Reich (Reichsjägermeister). In realtà la residenza non esiste più, c'è solo l'ingresso monumentale. Siamo andati, durante una mattinata particolarmente uggiosa, e ci siamo ritrovati davanti a una fila di visitatori.

In quell'occasione è emerso un desiderio: volevamo in qualche modo mostrare il volto del cacciatore Göring. E proprio da questo desiderio è come se si fosse messa in crisi ancora una volta un'ingenuità, ovvero l'impossibilità di raffigurare il viso del cacciatore, che è poi una componente terribile dell'umano. L'immagine rischiava, infatti, di essere ambigua: avrebbe potuto rendere affascinante quel volto o avrebbe potuto alimentare il desiderio di estetizzare. Questo ci ha condotto verso la parola, che mancava in origine: la parola può raccontare la complessità del mondo e dichiarare la posizione che si occupa, anche nettamente.

E in quel momento la nostra intenzione era lavorare sulla memoria; la nostra posizione era di stare con le vittime. Quindi il progetto è cambiato: c'è stato uno spostamento radicale che ha portato a una differente elaborazione drammaturgica. Ecco che in scena ci sono i due gerarchi che dialogano sui due schermi, ma la grande stele centrale è un lavoro sul volto umano, che non è sicuramente il volto del cacciatore, ma quello della fragilità, in una carrellata di visi di adolescenti. Ci siamo quindi concentrati su un tempo della vita umana che è nella fase della fioritura e che viene violato da 'morsi' che compaiono progressivamente.

Dunque, a partire da questo lavoro, accanto alla componente figurativa, compare nuovamente l'elemento verbale. In realtà, anche laddove vi siete concentrati su lavori prettamente iconici, non avete del tutto dimenticato la parola.

Nel nostro caso, il lavoro sulla parola non è stato mai del tutto abbandonato e non mancava originariamente – per questo motivo recuperare l'elemento verbale non è stata una difficoltà. C'è stato piuttosto un tragitto parallelo che tra l'altro si è sviluppato lavorando sulla poesia italiana contemporanea attraverso progetti collaterali dedicati alla Merini, ma anche a Maria Luisa Spaziani, ad Amelia Rosselli, a Zanzotto.

In effetti, nel corso degli anni, abbiamo realizzato alcuni interventi di performance attorno ai versi di poeti contemporanei. Si trattava di fasi laboratoriali mirati esclusivamente allo studio del verso, andati poi a confluire in *Magnificent*, che è la restituzione scenica del poemetto di Alda Merini nonché l'occasione per lavorare su una parola che è quasi un flusso di coscienza. Siamo tra il 2009 e il 2010, cioè nello stesso momento in cui lavori come *rivelazione* (2009) e *Tempesta* sanciscono il percorso alternativo in assenza di parola.

*Ma nel momento in cui decidete di coniugare insieme componente visiva ed elemento verbale, proprio a partire da spettacoli come *Lingua Imperii*, che tipo di lavoro sulla parola scegliete di portare avanti? Se penso, ad esempio, al vostro *Virgilio brucia* (2014), mi sembra che si tratti di un lavoro sul suono, ma anche sul senso.*

Hai assolutamente ragione. In *Virgilio* la parola è puro suono che, però, significa. Del resto ci sono stati anche un desiderio e un'intuizione precisi. Abbiamo ragionato sul fatto che la metrica – quella latina, ma non solo –, il ritmo interno e il suono non sono antitetici o servi o veicoli del senso. In realtà il senso provoca il tempo e il suono così come il suono e il tempo provocano il senso. È un connubio indistrucibile. E non si capisce perché avremmo dovuto rinunciare a una parte rispetto all'altra. Peraltro le parole non sono lì a caso (pensiamo, ad esempio, che Virgilio impiega undici anni per comporre il suo poema) e, al contempo, la metrica, già nel mondo antico, preme sul senso.

Il nostro tentativo, dunque, è stato proprio di mediare tra l'attenzione alla sonorità e il contenuto. Quindi abbiamo tentato di non perdere il contenuto in favore di un'estetizzazione sonora magari svuotata o sganciata dal significato. Questa tensione è la maturazione che abbiamo messo a fuoco progressivamente e che poi si è riagganciata all'altro elemento fondamentale della nostra drammaturgia, cioè all'immagine. Insomma la matrice figurativa, fondamentale in tutti i nostri lavori, non doveva 'volare', scollarsi dall'elemento verbale.

In questo senso *Virgilio* per noi rappresenta un modello: è modello di approdo e modello di sofferenza. La poesia di Virgilio non ci interessa perché è un classico, ma perché in quel momento rappresenta una rivoluzione per la lingua, per il linguaggio. Siamo in presenza di un artista

che si assume la responsabilità di un poema encomiastico, piegandosi alle esigenze della lingua, senza perdere di vista la storia, la realtà, la politica, la sua contemporaneità. E che sfrutta l'occasione anche per una trasformazione di sé.

In questo lavoro, come in altri (penso anzitutto a quest'ultima Orestea), si confondono più linguaggi: un determinato uso dello schermo, del video, del suono, della parola. Come si 'cuce' tutto questo? Cioè, in qualità di regista, come riesci a costruire e tenere insieme tanti elementi diversi?

Dunque, nell'*Orestea* come in altri lavori, il campo scenico, come hai visto, sembra imponente; in realtà, è improntato a una semplicità quasi estrema perché si tratta di un pavimento e di un'area definita da tappeti. Parallelamente gli schermi ripetono una sorta di schema (che abbiamo già utilizzato in composizioni diverse) e, di fatto, creano una specie di recinto su quest'aria centrale, offrendo, come le ante di un polittico, la possibilità di aggiungere – come nel montaggio – più immagini contemporaneamente. A fronte di un deserto, di una scena senza grandi oggetti e senza costruzioni in altezza, si schiudono molteplici possibilità di composizione. È come avere delle tele o delle predelle d'altare su cui appoggiare altre immagini. In sostanza, è una griglia che, a monte, offre una sorta di libertà: sta a noi capire quando e se scendono le immagini, sta a noi decidere che tipo di orizzonte vogliamo creare.

Rispetto a questo rapporto architettonico di base, ispirato all'orizzontalità povera del teatro attico originario (che non si mette in scena davanti alla parete di pietra o scenografata), il primo intervento non è ancora la parola, ma il suono. L'elemento verbale si deve poggiare su un tappeto sonoro. Il tappeto però è un arazzo che diventa architettura, fa gli alzati che non ci sono, dà gli orizzonti, dà le profondità. Dobbiamo capire presto che tipo di corporeità, di fisicità emerge da questo ambiente vuoto, come intervallarlo con il silenzio o con il fragore o con la parola. Fondamentale, in tal senso, risulta il dialogo con Mauro Martinuz, che da anni si occupa delle musiche e del suono; insieme riflettiamo lungamente sulla drammaturgia sonora dei singoli spettacoli. L'*Orestea*, ad esempio, ha avuto una genesi musicale di tre anni; molto del lavoro fatto in questi tre anni è stato accantonato, ma ci è servito per arrivare a definire la partitura sonora che doveva, in qualche modo, evocare, sublimare.

Del resto, nell'Orestea è evidente che il suono ha un ruolo fondamentale rispetto alla costruzione drammaturgica dello spettacolo, in qualche modo definisce, insieme con il disegno luminoso, il perimetro d'azione.

Sicuramente. Ad esempio, quando arriva Agamennone, c'è un rif di chitarre che sembra non esaurirsi mai e preme. E al suono deflagrante, che resta maggiormente impresso, si accompagnano elementi più subdoli e surrettizi che contaminano tutto il lavoro. Alcuni suoni, poi, si ripetono in

momenti diversi; in realtà, sono temi che ritornano e che hanno questo contraltare del suono, sempre molto collegato a quello che succede.

Per noi il suono non è invisibile, ma dà già le immagini. Il suono fa sprigionare la visione mentale.

All'interno di questa partitura inserisci o fai emergere gli altri elementi. Penso, ad esempio, alla parola.

Nell'iter di costruzione progettuale che stiamo ricostruendo, si inserisce contemporaneamente la parola. Ad esempio, in lavori come *Virgilio brucia*, mentre lavoravamo sulla drammaturgia sonora e visiva, ci siamo concentrati parallelamente sulla lingua latina, che bisognava studiare e capire: Marco Menegoni ha portato avanti un vero e proprio apprendistato linguistico per nove mesi perché non doveva imparare a memoria o pronunciare il suono, ma parlare realmente la lingua.

Nell'*Oresteia*, invece, siamo partiti dalla chiara volontà di trattenere, attraverso la traduzione, la lingua di Eschilo in un registro limpido, senza aulicismi (che non facevano gioco). Si trattava di parlare la lingua del nostro tempo persino con dei precipizi di registro: laddove c'erano imprecazioni, ad esempio, abbiamo scelto il linguaggio scurrile o la bestemmia. Al contempo, abbiamo deciso che i dialoghi cruciali (Agammenone/Clitennestra; Egisto/Clitennestra; Oreste/Clitennestra) dovevano acquisire una connotazione precisa; quindi, li abbiamo tagliati e riproposti sui due schermi - come i due gerarchi nazisti in *Lingua Imperii* - come due mascheroni (quindi la suddivisione tripartita in questo senso).

In molti dei vostri spettacoli ritorna una soluzione di questo tipo. E si alternano voce o dialoghi dal vivo e registrati.

Questo spostamento nel politico, come una sorta di marchingegno ad orologeria, vuole istaurare nuovamente un'alleanza di attenzione e di concentrazione con gli spettatori.

Attualmente un po' tutti non siamo più ascoltatori. Noi siamo coscienti di rivolgerci ad un pubblico che non ha più l'abitudine e l'educazione all'ascolto. È una problematica di questa nostra epoca invasa da informazioni anzitutto visive.

In quest'ottica noi lavoriamo su una complessità voluta, una sorta di rete pensata per trattenere l'attenzione.

E l'attore o performer come si inserisce in questa 'complessità'? Tu, come regista, come conduci le 'prove'?

La prassi di avvicinamento, 'di prova', deve fare i conti con alcune scelte, diverse di volta in volta. In linea di massima, si procede per tappe: dapprima c'è la condivisione - anche verbale - di una progettualità e, poi, il lavoro corale, che spesso parte da competenze specifiche.

Nell'*Oresteia*, ad esempio, bisognava cantare tutti insieme; quindi, abbiamo portato avanti un lavoro, un apprendistato sul canto polifonico

L'altro nucleo prioritario era la grande agitazione menadica.

Le fasi iniziali si sono concentrate, dunque, su questi due aspetti, curati, poi, nello specifico da due figure, Monica Tonietto e Gahané Movsisyan, che hanno condotto dei laboratori specifici sul corpo e sulla voce.

Nella pratica quotidiana, abbiamo vissuto tutti insieme in Conigliera – lo spazio teatrale, in aperta campagna, che abbiamo inaugurato nel 2008 – e in questo periodo di 'prove' e convivenza abbiamo lavorato su questi aspetti e, al contempo, creato tutto il resto.

Più in generale, c'è anche una fase di training propedeutico, condotto da me, che generalmente parte da azioni fisiche; ad esempio, sempre nel caso dell'*Oresteia*, è avvenuto in seno al college della Biennale 2017 ed è servito a conoscere e scegliere gli attori. La mira di un lavoro di questo tipo è un abbassamento della rappresentazione, che non cerca dinamismi esterni, superficiali, epidermici, ma cerca un'adesione profonda, fatta di maggiore sottigliezza, sul crinale della commozione personale. E questa fase prepara alla possibilità di dire semplicemente, ma anche molto profondamente. Quando sono partite le prove vere e proprie, questo discorso era già patrimonio comune e, per le scene corali, il linguaggio si è fuso all'esperienza di una collettività che viveva insieme.

Chiaramente, rispetto al lavoro con gli attori, il discorso cambia quando si parla di Marco Menegoni, che partecipa all'elaborazione della drammaturgia sin dal primo momento, è parte del processo già a monte.

A questo punto prende la parola Marco Menegoni, intervenendo nella discussione.

Marco Menegoni: In effetti il mio lavoro è un po' particolare perché da un lato costruisco la drammaturgia insieme a Simone e Mauro, fungendo poi anche da guida per gli altri attori, dall'altro mi lascio indirizzare dalla regia di Simone. In generale, se è vero che Simone ha la capacità di far coesistere tutti gli elementi, è anche vero che io e Mauro ci rendiamo responsabili delle nostre proposte, che vengono accolte e contribuiscono alla costruzione drammaturgica. Nel mio caso, ad esempio, una volta che un testo è stato discusso e definito, porto avanti un certo tipo di lavoro e arrivo alle prove già con un'idea mia su come dare corpo a quel testo.

Quindi non siamo in presenza del 'classico' lavoro in cui il regista deve indicare come dire la battuta; è più un discorso di discussione e condivisione, almeno tra noi che siamo il fulcro del gruppo.

Per quanto riguarda l'esplorazione della parola nell'*Oresteia*, ad esempio, inizialmente Simone ha fatto il lavoro di guida rispetto ai flussi in cui bisognava entrare. Poi io ho cominciato a ipotizzare una mia proposta e, rispetto alla collettività, ho affiancato Simone; penso, anzitutto, all'approccio al dispositivo del microfono che è un mezzo che obbliga a un particolare atteggiamento fisico di concentrazione e attenzione di tutto il corpo: c'è stato un momento di avvicinamento all'utilizzo del microfono nonché all'indagine del testo.

A prescindere dal mio ruolo specifico, più in generale mi sento di dire che il performer è un elemento come tutti gli altri. Non c'è una scala gerarchica: il suono, la luce, il video sono tutti performer e hanno eguale importanza. Del resto la nostra drammaturgia è sempre pensata come un racconto polifonico, che emerge nella pluralità delle voci o dei segni o dei linguaggi attraverso la rievocazione (più che sotto forma di mera descrizione).

Più nello specifico, rispetto all'indagine sul testo, come lavorate sul personaggio o sull'assenza di personaggi tradizionalmente intesi?

M. M. Partendo dal presupposto che il Novecento si è concentrato sulla teorizzazione del lavoro sul personaggio, dando vita a scuole e metodi diversi, io credo che il personaggio non sia qualcosa di esterno. A mio avviso, il personaggio in realtà è l'attore: le parole e i pensieri escono dal corpo dell'attore. Quindi bisogna limitarsi (non in senso diminutivo) perché assumersi la responsabilità del proprio corpo, dei propri sentimenti, della propria voce è già essere il personaggio. Non c'è qualcuno che è altro, non c'è un fantasma da evocare. Il fantasma si evoca dicendo già delle parole, il fantasma è nelle parole.

Probabilmente, assistendo all'*Oresteia*, a un certo punto tu hai potuto vedere Agamennone; in quel momento, però, Sebastiano Filocamo non sta 'facendo' Agamennone. Sebastiano con la sua voce dice determinate parole e con il suo corpo compie determinati gesti e riempie il suo corpo di un certo significato.

Insomma, non c'è bisogno che l'attore ricerchi il personaggio come se fosse esterno, non è necessario fare il lavoro per diventare il personaggio. Chiaramente il nostro è un percorso che risponde a scelte precise. Non ti sto parlando di un teatro rappresentativo che richiede anche un certo tipo di tecnica; nella Commedia dell'Arte, ad esempio, bisogna fare Arlecchino e allora è necessario investire tecnicamente la gestualità così da evocare la figura.

Il nostro è un altro genere di lavoro.

Potremmo dire che un simile lavoro rientra in una 'tradizione del nuovo'? Mi riferisco anzitutto al ripensamento teatrale e all'ibridazione linguistica portata avanti dagli sperimentatori del cosiddetto Nuovo Teatro.

Sicuramente il nostro lavoro rientra in una certa idea di 'nuovo' perché insegue o nasce dentro questo tipo di linguaggi. Al contempo, però, è antico perché c'è una collettività in cerchio e l'emersione di un singolo che dice 'io sono un'altra cosa', assumendosi una precisa responsabilità: stiamo raccontando una storia e 'io' sono il re o la regina, io dico le parole del re o della regina.

All'interno di questo percorso così particolare, come si inserisce il lavoro operistico?

Per noi i lavori operistici non costituiscono una pausa o una sofferenza; sono anzi degli innamoramenti che si integrano nel percorso complessivo e vengono riassorbiti nella fase che stiamo attraversando. Il lavoro sul Barocco, il *Faust* (2017) e l'ultimo Schumann (*Il Paradiso e la Peri*, 2019) ci hanno invitato a ragionare su un'opera data. Generalmente partiamo proprio dall'intenzione di comprendere l'atto genetico che ha prodotto l'opera; non si tratta mai di una regia in senso stretto, ma di un discorso sull'opera. Del resto è lo stesso ragionamento che abbiamo applicato lavorando su Giorgione o Artemisia Gentileschi, ma anche su Virgilio o su Eschilo.

Spesso rispetto al nostro lavoro – sia strettamente teatrale che operistico –, si è parlato di una lettura estremamente colta, come se ci cimentassimo in saggi di critica letteraria. In realtà c'è e non c'è questa volontà e, in ogni caso, non è così pedante. È piuttosto una lettura viva, un tentativo vivificante, che avviene, però, rispetto a un altro tempo. È una sorta di abbraccio, anche se a partire da una distanza, quasi da esorcismo sciamanico.

Conclusi Il Paradiso e la Peri e, soprattutto, l'Oresteia, che per voi è un punto d'arrivo importante, ora a cosa vi state dedicando?

Negli ultimi mesi ci siamo dedicati al progetto *Mephistopheles/ eine Grand Tour*, con l'intenzione di dare un esito video autonomo alla grande raccolta di immagini iniziata con *Lingua Imperii* e culminata con *Oresteia* dopo essere transitata anche attraverso il *Faust*. Per il *Faust*, in particolare, alcune immagini sono state censurate perché una scena in particolare – la raccolta del seme dei tori – è stata considerata cruda e oscena (invece era una danza tenerissima). Tutto questo immaginario concreto, raccolto con uno stile poetico ma documentaristico, viene ripensato e presentato in una dimensione performativa – che non implica una dimensione attoriale – con la musica dal vivo.

Questo è il prossimo passaggio – oltre all'incisione di un doppio vinile, *MMXX*, e a un libro – che ci lascia anche una sorta di maglia temporale più ampia prima di affrontare la prossima opera teatrale.

La nostra è una ricerca aperta: dobbiamo pensare bene agli approdi attuali per capire il passaggio successivo. Una delle difficoltà maggiori deriva dal fatto che Eschilo è una sorta di matrice del mondo; ci chiediamo, quindi, cosa possa esserci dopo l'*Oresteia*. Per noi è come aver chiuso e poi riaperto un percorso; forse possiamo darci un terzo appuntamento con Eschilo tra vent'anni. Forse, dopo aver guardato tanto a una sorta di est (sebbene un est europeo), vogliamo proiettarci più verso ovest. È vero che abbiamo guardato all'occidente, ma si è trattato di un occidente che ha una sorta di culla orientale nella sua cerniera, cioè abbiamo indagato a est dell'Italia (la Grecia, il Medio Oriente, Troia).

Peraltro sin qui abbiamo attraversato una risultante europea; ora, invece, vorremmo guardare aldilà del Portogallo.

TEATROGRAFIA

Baccanti

di Euripide

con Elena Squizzaco, Valentina Assenza, Margherita Berto, Serena Bussolaro, Giovanna Cipriani, Anna Bragagnolo, Simone Derai, Silvia Biancaco, Paola Dallan, Sarah Gazzabin, Alessandra Bragagnolo, Manuela Sferrazza, Marco Menegoni, Francesca Cagnola

guida vocale Paola Dallan

musiche Damiano Visentin

costumi Simone Derai, Paola Dallan regia Simone Derai, Paola Dallan

produzione Anagoor 2003

Studio su Frida

con Paola Dallan, Margherita Berto, Alessandra Bragagnolo e Anna Bragagnolo

regia Simone Derai

produzione Anagoor 2004

L'inutile ronda

18.08.05 sono io che guido, sei tu che obbedisci

19.08.05 cercatemi e fuoriuscite

20.08.05 genuine genuflessioni

progetto site-specific per il camminamento di ronda delle mura di cinta di Cittadella

versi di Maria Luisa Spaziani, Andrea Zanzono, Alda Merini, Bino Rebellato, Mario Luzi

produzione Anagoor 2005

coproduzione Operaestate Festival Veneto

Oresteia

di Eschilo

con Paola Dallan, Simone Derai, Marco Menegoni, Serena Bussolaro, Valentina Assenza, Serena Bussolaro, Federica Mazzocco, Eloisa Bressan, Moreno Callegari, Pierantonio Bragagnolo, Anna Bragagnolo, Alessandra Bragagnolo

scrittura drammaturgica Simone Derai, Eloisa Bressan

consulenza Patrizia Vercesi

disegno della scena e mono Simone Derai, Marco Menegoni, Moreno Callegari

costumi Simone Derai, Serena Bussolaro, Paola Dallan

regia Simone Derai
produzione Anagoor (Agamennone) 2005, (Coefore) 2006, (Eumenidi) 2007

Ciclogenesì

progetto site-specific per il camminamento di ronda delle mura di cinta di Cittadella

testi di Edoardo Albinati, Giulio Mozzi, Aldo Nove, Patrizia Valduga, Antonella Anedda, Silvia Bre, Tiziano Scarpa, Antonio Riccardi, Umberto Casadei e altri.

produzione Anagoor 2006
coproduzione Operaestate Festival Veneto

Gobba, Zoppa e Collotorto

dalle Fiabe Italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino

con Anna Bragagnolo, Serena Bussolaro, Paola Dallan, Marco Menegoni
costumi Simone Derai, Serena Bussolaro

regia Simone Derai
produzione Anagoor 2006

Grimm

dalle Kinder-und Hausmärchen

raccolte dai fratelli Grimm

con Paola Dallan, Alessandra Bragagnolo, Federica Mazzocco
disegno vocale Marco Menegoni

costumi Simone Derai, Serena Bussolaro
regia Simone Derai
produzione Anagoor 2008

Peep show

con Anna Bragagnolo, Eloisa Bressan, Serena Bussolaro, Paola Dallan,
Marco Menegoni, Agnese Trentin

costumi Serena Bussolaro

training equestre Francesca Marchetto

scrittura scenica, disegno della scena, suono, regia Simone Derai
produzione Anagoor 2007

**jeug-*

la Ragazza, Anna Bragagnolo

la Giumenta, Pioggia

scrittura della scena Simone Derai, Eloisa Bressan

costumi Serena Bussolaro

training Francesca Marchetto / Centro Equestre Prato Verde

cura e assistenza Marco Menegoni

disegno della scena, suono e regia Simone Derai

produzione Anagoor 2008

spettacolo finalista premio EXTRA 2008

Cantica

voci Paola Dallan, Serena Bussolaro, Marco Menegoni musiche originali ed esecuzione dal vivo Mauro Martinuz disegno vocale e guida Paola Dallan costumi Serena Bussolaro, Simone Derai
produzione Anagoor 2008

Rivelazione

Sette meditazioni intorno a Giorgione di Simone Derai e Laura Curino con Paola Dallan e Marco Menegoni video Simone Derai, Moreno Callegari regia Simone Derai
produzione Anagoor 2009
coproduzione Operaestate Festival Veneto

Tempesta

con Anna Bragagnolo, Pierantonio Bragagnolo
studio del movimento Simone Derai, Anna Bragagnolo
riprese video Marco Menegoni, Moreno Callegari, Simone Derai
montaggio e regia video Simone Derai, Marco Menegoni suono Marco Menegoni, Simone Derai, Moreno Callegari canti e voce Paola Dallan, Marco Menegoni
consulenza storica e iconografica Professor Silvio D'Amicone
scrittura Simone Derai, Eloisa Bressan
regia Simone Derai
produzione Anagoor 2009
coproduzione Centrale Fies, Operaestate Festival e con il sostegno di Regione del Veneto
segnalazione speciale Premio Scenario 2009

Magnificat

di Alda Merini
con Paola Dallan
musiche e sound design Mauro Martinuz
regia Simone Derai
produzione Anagoor 2010
Coproduzione Operaestate Festival Veneto 2010

Fortuny | How Much Fortune Can We Make?

Performance site-specific, creata per gli ex macelli di Prato con Moreno Callegari
musiche Marco Menegoni regia Simone Derai produzione Anagoor 2010
coproduzione Città di Venezia/ Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies
in collaborazione con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani, Contemporanea Festival/Teatro Metastasio Stabile della Toscana

con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

Fortuny | Wish Me Luck, performance

Creazione performativa site-specific in cui la forgia della Centrale Elettrica di Fies è trasformata nel salone nobile del Palazzo Fortuny con Pierantonio Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco Menegoni luci Fabio Sajiz.

regia Simone Derai

produzione Anagoor 2010

coproduzione Città di Venezia / Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies in collaborazione con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani, Fortuny spa, Pallucco srl

con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

Fortuny | Wish Me Luck, video sinottico

Dittico contemporaneo per due schermi a cristalli liquidi

con Roberto Berti, Pierantonio Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco Menegoni.

musiche Marco Menegoni

regia e montaggio Simone Derai

produzione Anagoor 2010

coproduzione Città di Venezia / Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies in collaborazione con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani,

con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

Fortuny | Con la virtù come guida e la fortuna per compagna

Sequenza performativa site-specific creata per gli spazi dell'antica Chiesetta dell'Angelo di Bassano del Grappa con Roberto Berti, Anna Bragagnolo, Pierantonio Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco Menegoni, Jacopo Toso arrangiamento e canti dal vivo Paola Dallan, Emanuela Guizzon

coreografia Simone Derai, Anna Bragagnolo, Moreno Callegari, Pierantonio Bragagnolo

musiche Marco Menegoni regia Simone Derai produzione Anagoor 2010

coproduzione Città di Venezia/ Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies, Operaestate Festival Veneto

con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

Fortuny | Ballo Venezia

L'ultimo dei quattro episodi site-specific, è un insediamento performativo nel cuore stesso del labirinto Fortuny, Palazzo Pesaro degli Orfei

con Roberto Berti, Anna Bragagnolo, Pierantonio Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco Menegoni, Matteo Ramponi, Jacopo Toso, Sergio Policicchio, Emanuele Sonzini, Eliza Oanca, e trenta figuranti

arrangiamento e canti dal vivo Paola Dallan, Emanuela Guizzon

coreografia Simone Derai, Anna Bragagnolo, Moreno Callegari, Pierantonio

Bragagnolo

musiche Marco Menegoni regia Simone Derai produzione Anagoor 2011
coproduzione Città di Venezia / Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies
in collaborazione con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani,
Fortuny spa, Pallucco srl
con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

Fortuny

concept Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni
con Anna Bragagnolo, Pierantonio Bragagnolo, Moreno Callegari, Marco
Menegoni coreografia Simone Derai, Anna Bragagnolo, Moreno Callegari,
Pierantonio Bragagnolo ideazione scene e costumi Simone Derai, Moreno
Callegari, Marco Menegoni
produzione e realizzazione scene e costumi Simone Derai, Serena
Bussolaro, Mauro Parolini, Silvia Bragagnolo
materiale fotografico archivio fotografico Fortuny, Gallerie dell'Accademia
Venezia, Ernst Friedrich
video Simone Derai, Marco Menegoni
musiche Marco Menegoni, Paola Dallan
arrangiamento e canti Paola Dallan, Emanuela Guizzon arrangiamento per
organo ed esecuzione Anna Furlan regia Simone Derai
produzione Anagoor 2011
coproduzione Città di Venezia / Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies,
Operaestate Festival Veneto
in collaborazione con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani,
Contemporanea Festival/Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Fortuny
spa, Pallucco srl
con il supporto di Apap Network Culture Program of European Union

L.I. Lingua Imperii

violenta la forza del morso che la ammutoliva
con Anna Bragagnolo, Moreno Callegari, Viviana Callegari, Marco Crosato,
Paola Dallan, Marco Menegoni, Gayané Mvovsisyan, Alessandro Nardo,
Monica Tonietto
e con Hannes Perkmann, Hauptsturmbannführer Aue, Benno Steinegger,
Leutnant Voss
voci fuori campo di Silvija Scipanov, Marta Cerovecki, Gayané Mvovsisyan,
Yasha Young, Laurence Heintz
traduzione e consulenza linguistica Filippo Tassetto
costumi Serena Bussolaro, Silvia Bragagnolo, Simone Derai
musiche originali Mauro Martinuz, Paola Dallan, Marco Menegoni, Simone
Derai, Gayané Mvovsisyan, Monica Tonietto
musiche non originali Komicas Vardapet, musiche della tradizione
medievale armena
video Moreno Callegari, Simone Derai, Marco Menegoni

drammaturgia Simone Derai, Patrizia Vercesi
regia Simone Derai
produzione Anagoor 2012
coproduzione Trento Film Festival, Provincia Autonoma di Trento,
Centrale Fies, Operaestate Festival
con il sostegno di APAP Network Culture Program of European Union
iniziativa realizzata con il contributo di Fondazione Cassa di Risparmio di
Trento e Rovereto
residenze SC - Culture of change | University of Zagreb - Student centre |
Zagreb, HR; Tanzfabrik | Berlin, D; Conservatoire de Strasbourg |
Strasbourg, F
Premio Jurislav Korenic per la regia al GRAND-PRIX del 53mo Festival
MESS di Sarajevo 2013 Premio Music Theatre NOW 2015 - Worldwide
Competition for new Opera and Music Theatre

Et manchi pietà

musica di Lorenzo Allegri, Claudio Monteverdi, Giovanni Maria Trabaci,
Tarquinio Merula, Giovanni Battista Fontana, Andrea Falconieri, Luigi
Rossi, Barbara Strozzi, Stefano Landi, Dario Castello
con Silvia Frigato, soprano e l'ensemble Accademia d'Arcadia (con strumenti
d'epoca): Fabrizio Cipriani, Fabio Ravasi, violini; Guido De Vecchi, viola;
Claudia Pasetto, viola da gamba; Daniele Bovo, violoncello; Federico
Bagnasco, violone; Lorenzo Lio, flauti; Pietro Modesti, cornetto; Marta
Graziolino, arpa barocca; Ugo Nastrucci, tiorba, chitarra barocca; Filippo
Ravizza, clavicembalo; Matte Rabolini, percussioni; Alessandra Rossi Lürig,
cembalo
arrangiamento musiche e concertazione Alessandra Rossi Lürig
concept video Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni
con Anna Bragagnolo, Eliza Oanca, Carlo Bragagnolo, Viviana Callegari,
Jacopo Toso, Marco Crosato, Riccardo Civiero, Enrico Beraldo, Serena
Bussolaro, Ivo Soligo, Nicolò Giovannini, Giovanni "Sì certo" Merlo, Davide
Pedrini, Marco Menegoni, Moreno Callegari
soggetto Simone Derai
sceneggiatura Simone Derai, Moreno Callegari
camera Moreno Callegari, Marco Menegoni, Simone Derai
montaggio Simone Derai, Moreno Callegari
scenografie Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni, Serena
Bussolaro
costumi Serena Bussolaro, Simone Derai, Moreno Callegari
hair Linda Gallo
regia Simone Derai
produzione esecutiva, organizzazione e web design Marco Menegoni
produzione Fondazione d'Arcadia/ Anagoor 2012
in collaborazione con Festival MiTo, Centrale Fies e con il supporto di
Apap -Advancing Performing Arts Project / Culture Program 2007-2013 e

di SC - Culture of change - University of Zagreb -Student centre Zagreb,
Museo Civico Comune di Bassano del Grappa, Comune di Castelfranco
Veneto Regione del Veneto - Direzione Attività Culturali e Spettacolo, Villa
Contarini, Fondazione G. E. Ghirardi, Famiglia Guidolin

Il Palazzo di Atlante

musica Luigi Rossi

poesia Giulio Rospigliosi

musiche eseguite da Sezione Aurea

con Silvia Vajente, soprano; Elena Cecchi- Fedi, soprano; Elena Bernardi,
soprano/alto; Alberto Allegrezza, tenore/alto; Luca Giardini, violino;
Ayako Matsunaga, violino; Andrea Inghisciano, cornetto; Hildegard Kuen,
viola contralto; Rosita Ippolito, viola tenore; Patxi Montero, violone in sol;
Alessandro Palmeri, violoncello; Michele Pasotti, tiorba e chitarra battente;
Filippo Pantieri, clavicembalo e tastiere storiche

direzione musicale Luca Giardini

ideazione ed allestimento scenico Anagoor

con Viviana Callegari, Mattia Chiaravallotci, Marco Crosato, Giovanni
Genovese, Giacomo Marin, Marco Menegoni, Gayané Movsisyan, Eliza
Oanca, Claudia Zanella

installazione sonora negli ambienti del Vestibolo del Teatro Galli a cura di
Mauro Maninuz

performance vocale Elena Bernardi, Marco Menegoni, Gayané Movsisyan
costumi Serena Bussolaro, Simone Derai, Silvia Bragagnolo

make up Noemi Sotgia

video Moreno Callegari, Simone Derai, Giulio Favotto, Marco Menegoni

direzione della fotografia Giulio Favotto | Otium, assistenti Claudio
Carrara, Daniele Fraccaro

concept Moreno Callegari, Simone Derai, Marco Menegoni

regia Simone Derai

produzione Anagoor Sagra Musicale Malatestiana 2013

Progetto Por Fesr 2007-2013 Il frattempo è il tempo del nostro tempo.
Iniziativa di promozione aspettando il Teatro Galli, progetto a cura di
Alessandro Taverna

Virgilio Brucia

con Marco Menegoni, Gayané Movsisyan, Massimiliano Briarava, Moreno
Callegari, Marta Kolega, Gloria Lindeman, Paola Dallan, Monica Tonietto,
Artemio Tosello, Emanuela Guizzon

e con la partecipazione straordinaria in video di Marco Cavalcari concept
video Simone Derai, Moreno Callegari, Giulio Favotto sound design Mauro
Martinuz

direzione della fotografia: Giulio Favotto / OTIUM

editing e regia video Simone Derai costumi Serena Bussolaro, Simone Derai
accessori Silvia Bragagnolo

maschera di Ottaviano Augusto Felice Calchi
scene Simone Derai, Luisa Fabris
musiche Mauro Martinuz
arrangiamenti musiche tradizionali, composizioni vocali originali e
conduzione corale Paola Dallan, Gloria Lindeman, Marta Kolega, Gayané
Movsisyan
Byzantine chant e Kliros tratti da 'Funeral Canticle' di John Tavener
beats Gino Pillon
traduzione e consulenza linguistica Patrizia Vercesi
drammaturgia Simone Derai, Patrizia Vercesi
testi ispirati dalle opere di Publio Virgilio Marone, Hermann Broch,
Emmanuel Carrère, Danilo Kiš, Alessandro Barchiesi, Alessandro Fo, Joyce
Carol Oates
regia Simone Derai
produzione Anagoor 2014
coproduzione Festival delle Colline Torinesi, Centrale Fies, Operaestate
Festival Veneto, University of Zagreb – Student Centre in Zagreb-Culture of
Change

Santa Impresa

progetto di Laura Curino e Anagoor
con Laura Curino
regia Simone Derai progetto scenico Anagoor luci Lucio Diana
musiche Mauro Martinuz
ideazione video Anagoor e Giulio Favotto
ideazione e realizzazione costumi Federica De Bona e Silvia Bragagnolo
progetto drammaturgico Laura Curino e Simone Derai
assistente alla regia Marco Menegoni
assistente alla drammaturgia Beatrice Marzorati
produzione Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale 2015

L'italiano è ladro

Una transizione imperfetta di Pier Paolo Pasolini
con Luca Altavilla e Marco Menegoni intervento critico Lisa Gasparotto
musiche e sound design Mauro Martinuz regia Simone Derai
produzione Anagoor 2016
coproduzione Stanze 2016, Centrale Fies

Socrate il sopravvissuto / come le foglie

dal romanzo *Il Sopravvissuto* di Antonio Scurati
con innesti liberamente ispirati a Platone, Cees Noteboom, e Georges I.
Gurdjieff
con Marco Menegoni, Iohanna Benvegna, Marco Ciccullo, Matteo D'Amore,
Piero Ramella, Francesca Scapinello, Massimo Simonetto, Mariagioia
Ubaldi, Margherita Sartor

maschere Silvia Bragagnolo e Simone Derai costumi Serena Bussolaro e Simone Derai elementi scenografici Luisa Fabris
musiche e sound design Mauro Martinuz
con in video Domenico Samonicola (Socrate), Piero Ramella (Alcibiade)
riprese aeree Tommy Ilai e Camilla Marcon
direzione della fotografia e post produzione Giulio Favotto / Otium
regia ed editing video Simone Derai drammaturgia Simone Derai e Patrizia Vercesi regia Simone Derai
promozione Michele Mele
produzione Anagoor 2016
coproduzione Festival delle Colline Torinesi Torino Creazione Contemporanea e Centrale Fies ambienti per la promozione di performance art
in collaborazione con Operaestate Festival Veneto
progetto realizzato con il sostegno del bando ORA! Linguaggi contemporanei produzioni innovative della Compagnia di San Paolo

Master / Mistress of my passion

con Alberto Mesirca (chitarra barocca e liuto), Stefano Stech Durighel (chitarra elettrica), Marco Menegoni (voce), Jeff The Six Brown (voce)
e con (in video) Laura Curino e Marco Crosato
sound design e beats Mauro Marcinuz
video Simone Derai, Giulio Favotto, Moreno Callegari costumi Stefano Nicolao, Silvia Bragagnolo, Serena Bussolaro maschere Silvia Bragagnolo
regia Simone Derai
promozione Michele Mele
produzione Anagoor 2016
coproduzione Operaestate Festival Veneto e Centrale Fies ambienti per la promozione di performance art

Faust

Un dramma lirico in cinque atti
da Barbier, Carré e Charles Gounod
Musiche di Charles Gounod
dal *Faust di Goethe*
direttore Jean-Luc Tingaud
regia Simone Derai
progetto artistico Anagoor
scene e costumi Simone Derai, Silvia Bragagnolo
disegno luci Lucio Diana
video Simone Derai, Giulio Favotto
assistenti alla regia Marco Menegoni, Monica Tonietto
maestro del coro Stefano Colò

con Francesco Demuro (Faust), Ramaz Chikviladze (Méphistophélès), Davinia Rodriguez (Marguerite), Benjamin Cho (Valentin), Nozomi Kato (Siebel), Shay Block (Marthe), Matteo Ferrara (Wagner).

orchestra Orchestra dell'Opera Italiana

coro Fondazione Teatro Comunale di Modena

produzione 2017 - Fondazione Teatro Comunale di Modena, Fondazione Teatri di Piacenza, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Oresteia (Agamennone, Schiavi, *Conversio*)

sull'*Oresteia* di Eschilo

drammaturgia Simone Derai, Patrizia Vercesi

traduzione dal greco Patrizia Vercesi, Simone Derai

orizzonte di pensiero e parola S. Quinzio, E. Severino, S. Givone, W.G. Sebald, G. Leopardi, A. Ernaux, H. Broch, P. Virgilio Marone, H. Arendt, G. Mazzoni

con Marco Ciccullo, Sebastiano Filocamo, Leda Kreider, Marco Menegoni, Gayané Movsisyan, Giorgia Ohanesian Nardin, Eliza G. Oanca, Benedetto Patruno, Piero Ramella, Massimo Simonetto, Valerio Sirnà, Monica Tonietto, Anna Paola Trevenzuoli

voce del messaggero Pierdomenico Simone

danza Giorgia Ohanesian Nardin

musica e sound design Mauro Martinuz

assistente al suono Ludovico Dal Ponte

esecuzioni al pianoforte di *Kindertotenlieder n.1* di Gustav Mahler Massimo Somenzi

scene e costumi Simone Derai

realizzazione costumi Serena Bussolaro, Christian Minotto

accessori Christian Minotto, Massimo Simonetto, Silvia Bragagnolo

scultura mobile Istvan Zimmermann e Giovanna Amoroso - Plastikart Studio

video Simone Derai, Giulio Favotto

video / riprese, direzione della fotografia, post-produzione Giulio Favotto

video / concept, editing, regia Simone Derai

light design Fabio Sajiz

assistenza tecnica Mattia Dal Bianco

assistente al progetto Marco Menegoni

assistente alla regia Massimo Simonetto

regia Simone Derai

coordinamento organizzativo Annalisa Grisi

management e promozione Michele Mele

produzione Anagor 2018

con il sostegno di Fondation d'entreprise Hermès nell'ambito del programma New Settings

coproduzione Centrale Fies, Teatro Metastasio di Prato, TPE - Teatro Piemonte Europa, Teatro Stabile del Veneto

Das Paradies und die Peri

musiche di Robert Schumann
direttore Gabriele Ferro
regia, scene, costumi, video Simone Derai
progetto artistico Anagoor
consulenza drammaturgica Peter Kehr
luci Fabio Sajiz
assistenti alla regia Marco Menegoni, Monica Tonietto
orchestra del Teatro Massimo diretta da Gabriele Ferro
Peri Sarah Jane Brandon
soprano Valentina Mastrangelo
tenore Maximilian Shmitt
mezzosoprano Atala Schock
baritono Albert Dohmen
maestro del coro Ciro Visco
orchestra e coro Teatro Massimo
produzione Teatro Massimo 2019
direttore della fotografia Giulio Favotto
team manager Michele Mele
traduzione italiana del 'libretto' Simone Derai

Mephistopheles eine Grand Tour

Scritto e diretto da Simone Derai
musica e live set Mauro Martinuz
montaggio Simone Derai
fotografia Giulio Favotto
assistente alla regia Marco Menegoni
produzione Anagoor 2020
coproduzione Kunstfest Weimar, Theater an der Ruhr, Fondazione
Donnaregina per le arti contemporanee/Museo Madre, Centrale Fies,
Operaestate Festival Veneto.
in collaborazione con Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro
Festival Italia, Villa Parco Bolasco - Università di Padova.