



**ITINERARI NEL
PRESENTE
INDICATIVO**

#3

Un antidoto al tempo presente

Benvenuti nel futuro del passato: dove ogni fatto può ripetersi, dove è possibile tornare indietro nel tempo, dove ogni storia può accadere di nuovo e l'individuo esplode in una moltitudine di interpreti. Scaraventati fuori dal vortice di inversioni, compressioni e dilatazioni spazio-temporali di "Rohtko", volgiamo lo sguardo al festival che sta per concludersi: la redazione di "Itinerari nel Presente Indicativo" ha provato a depositare, anche su questo ultimo numero del magazine, linee di lettura e interpretazioni per individuare nuovi temi e forme, collocando il proprio punto di vista secondo direzioni prospettiche capaci di abbracciare i più ampi orizzonti possibili.

Del paesaggio del reale, e delle sue aporie, il teatro d'oggi accoglie le caratteristiche: i linguaggi si fanno ibridi, le drammaturgie moltiplicano i punti di vista, la scena si frammenta in sezioni sovrapposte e simultanee. Solo allungando lo sguardo nella profondità prospettica della scena, accettando di superare la sua superficie in piena luce e accogliendone le ombre, è possibile leggere non solo l'evidenza del reale, ma anche il suo controcampo e la duplice verità in essa nascosta.

Le videoriprese che accompagnano – e moltiplicano – l'opera di Twarkowski sembrano essere, in questo senso, un'efficace manifestazione visuale dello sguardo richiesto allo spettatore di oggi: dinamico,

disposto a mettere in discussione ogni coordinata narrativa, spaziale e temporale per orientarsi in una realtà complessa. In questa vertiginosa messa in discussione delle certezze e nel fare ritrovare il pubblico in un unico corpo spettatoriale e sociale, sta il valore politico di “Rohtko”, che si proietta anche su tutto il festival.

Gli affreschi storici e narrativi degli spettacoli di cui abbiamo scritto sui primi numeri del magazine – pensiamo a “Saigon”, a “The Confessions”, ma anche a “La Obra” e a “Gli anni” – esprimono chiaramente la dimensione di un racconto che non ripiega verso il passato, ma usa la prospettiva storica per guardare avanti. In modo complementare, ne “La posibilidad de la ternura” di Teatro la Re-Sentida, è una nuova generazione a prendere la parola, rivendicando la possibilità di una rivoluzione gentile.

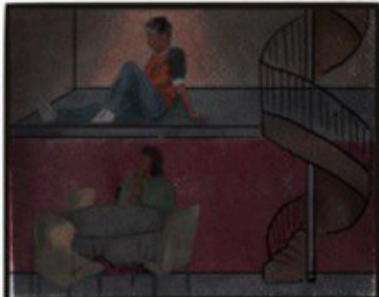
Le prospettive politiche si fanno più esplicite con Marta Górnicka: il suo “Mothers” è un canto collettivo che fa delle ventuno donne in scena un unico corpo compatto contro le violenze della guerra. La sonorità della musica e la presenza fisica del corpo è ancora presenza politica in “Nina”, dove la soprano Claron McFadden dà vita a un vero e proprio reenactment delle battaglie e dello spirito di Nina Simone, incarnando con il canto l’affermazione dell’uguaglianza contro ogni forma di razzismo. Il racconto individuale entra così in un respiro di portata storica anche in “La Douleur”, lo spettacolo programmato per celebrare i settantasette anni del Piccolo Teatro.

L'affondo immersivo nei linguaggi della scena ha permesso, in queste due settimane di festival, di assumere uno sguardo comparativo che – come ha osservato il direttore Claudio Longhi, in un incontro con la Redazione – porta con sé il privilegio inusuale di stabilire con immediatezza connessioni, o di fare confronti. Teatro della realtà, attivismo, presenza fisica e digitale, cori e affermazioni di resistenza: le diverse forme in cui si esprime, oggi, il bisogno di trattare certi temi – suggerisce Laura Gemini nel dialogo che ha accompagnato questa pubblicazione – sono espressione di condizioni storiche e sociologiche che mettono al centro l'urgenza di affrontare le questioni del presente come un antidoto, in una prospettiva che travalica i confini, tanto geopolitici quanto linguistici. Torniamo allora ad assumere quello sguardo cinetico e mai disposto a fermarsi, che abbiamo provato a condividere su queste pagine: lo stesso che ci auguriamo per spettatrici e spettatori di oggi e di domani.

MADDALENA GIOVANNELLI, ALESSANDRO IACHINO, CAMILLA LIETTI, FRANCESCA SERRAZANETTI

RIFLESSI DAL FESTIVAL

Racconti e approfondimenti critici sugli spettacoli in scena



LA DOULEUR

ripresa della regia di Patrice Chéreau & Thierry Thieû Niang

Una luce bianca si accende dalla quinta destra del teatro, come all'uscita di un tunnel buio: è giunta la fine di quella oscura galleria di tormenti e angosce che una donna, M., interpretata da Dominique Blanc, ha dovuto sopportare per giorni, lunghi come anni. Si conclude così "La Douleur", tratto dall'omonimo libro di Marguerite Duras, adattato e diretto dal grande regista francese Patrice Chéreau – scomparso nel 2013 – con la complicità del coreografo Thierry Thieû Niang. Al centro il dolore, l'apprensione e le ricerche che M. effettua durante le battute conclusive della Seconda guerra mondiale, nella speranza di avere informazioni sul marito, Robert L., prigioniero in un campo di concentramento.

Gli ultimi giorni di aprile scandiscono in modo serrato lo scorrere dello spettacolo, mentre la donna, seduta alla scrivania, apre la rappresentazione con un'affermazione che suona come una sentenza senza possibilità di appello: «Il dolore è fra le cose più importanti della mia vita». La gravità di questa e altre frasi è rimarcata dalla recitazione, che scava a fondo di ogni singola parola, toccando picchi di rabbia, delusione e gioia che colpiscono lo spettatore anche senza la mediazione della traduzione.

La scena, molto semplice e pulita, è distinta in due spazi: da un lato, un tavolo coperto di fogli e libri rappresenta la casa di M. in rue Saint-Benoît a Parigi; dall'altro, a qualche metro di distanza, una schiera di sedie richiama la Gare d'Orsay. Entrambi i luoghi raccontano l'attesa, la solitudine e l'amore che consuma la donna e migliaia di suoi contemporanei i cui cari sono stati deportati. Unica attrice per tutto lo spettacolo, Blanc è in grado di plasmare davanti al pubblico folle di prigionieri e militari che si avvicinano alla stazione, senza mai creare confusione nella percezione di chi guarda.

Nei momenti di solitudine, M. ripercorre le diverse modalità in cui il dolore agisce sul corpo e sulla mente umana: l'alternarsi di fiducia e disperazione, le pulsazioni alla testa, la mancanza di cura del corpo, l'annullamento di sé, il desiderio di morire: «Al suo ritorno sarò morta, è impossibile altrimenti. È il mio segreto». Blanc commisura ogni passo, gesto e verbo, aggirandosi per una Parigi dilaniata tra chi gioisce — soprattutto i politici — per la fine della guerra e chi è costretto ad accettare che non rivedrà più i propri familiari e amici: «La Germania nazista è finita!... E lui con lei», sancisce M., raccogliendo in questa frase i due poli di uno stato d'animo collettivo.

Ma è proprio in questo momento, quando le luci si affievoliscono e M. perde l'ultima speranza, che il marito viene ritrovato a Dachau. La sua gioia è trasmessa non solo dalle parole, ma anche dall'illuminazione, che aumenta sensibilmente, segnalando la rinascita della speranza.

PICCOLO

È in prosenio che M. mostra queste ultime emozioni e, con un ritmo incalzante, racconta i diciassette giorni di sofferenza, malattia e lotta contro la morte del marito. La platea rimane col fiato sospeso fino a quando Robert L. finalmente dice: «Ho fame». Due parole che segnano la rinascita di un uomo, di una donna, di una nazione e di un continente, la luce in fondo al tunnel, che si accende anche in teatro.

GIACOMO MATELLONI

LA POSSIBILIDAD DE LA TERNURA

regia Marco Layera e Carolina de la Maza

Nella caverna – Platone insegna – si resta con lo sguardo incantato, osservando una parete come se fosse il mondo. Chiedersi se alle proprie spalle esista qualcosa di molto più grande non è da tutti; voltarsi e decidere di uscire all'aria aperta per confrontarsi con la realtà richiede coraggio e fatica.

“La posibilidad della ternura”, esito del secondo lavoro di scrittura collettiva di Marco Layera e Carolina de la Maza (Teatro la Re-Sentida), è il tentativo di uscire dalla caverna tenendosi per mano: cioè guardare insieme al di là dei muri che altri hanno costruito per noi, e decostruire così la cultura patriarcale su cui poggia la nostra società.

La drammaturgia, frutto di un lavoro di ricerca svolto nelle periferie di Santiago, parte da una domanda: «Come fare, della tenerezza, una pratica politica?». I protagonisti sono sette adolescenti che, attraverso sequenze di movimento e brevi monologhi, condividono con il pubblico storie e frammenti di vita, come istantanee di un album. Tra memorie private e abitudini collettive, “La posibilidad della

piccolo

ternura” mostra le storture dell’educazione alla quale solitamente i bambini sono sottoposti: ora partecipiamo a una finta guerra, ora a una sequenza di prese in giro da spogliatoio, ora siamo nei corridoi a scuola con dei bulli omofobi.

Sullo sfondo, una tela ritrae una battuta di caccia preistorica contro un mammuth; gli uomini sono ritratti in atavici gesti di violenza che – nello sguardo degli adolescenti – non sono poi tanto diversi da quelli esercitati dalle figure maschili delle loro famiglie. Un ragazzo, guardando il dipinto, ci confida di sentirsi molto vicino al gigantesco mammuth con gli occhi spalancati per la paura. La platea è così invitata a riflettere sulle dinamiche di potere che gli adulti instaurano sui bambini e che influiscono nella costruzione della loro identità: «Il dovere di diventare uomini è una sfida che ci accompagna ovunque. Che cosa succede se non vogliamo?».

La compagnia de La Re-sentida – che già con il precedente progetto “Paisajes para no colorear” ha indagato il mondo dell’adolescenza – si pone come obiettivo quello di reinterrogare gli adulti sulla loro pesante responsabilità come educatori: le armi, le urla, il sangue, le lance, la guerra, sono tutte immagini di violenza e di scontro che i ragazzi raccontano di aver appreso, che qualcuno ha loro insegnato.

“Los chiches” – non “chicos” né “chicas”, dicono, piegando le rigidità della loro lingua a una desinenza più inclusiva – mettono davanti ai nostri occhi un alchemico processo di trasformazione: dalle sequenze iniziali, in cui si battevano animosamente

PICCOLO

il petto, alle scene conclusive, in cui si guardano a coppie, l'uno di fronte all'altro, mettono in atto un profondo percorso di riscoperta di sé. Ora riescono finalmente a specchiarsi in chi sta di fronte a loro; ora sono più capaci di accettare tracce di tenerezza nelle pieghe delle proprie mani; ora danzano e si offrono all'abbraccio «dolci come le meringhe».

I gesti della coreografia finale travolgono il pubblico nella loro semplicità: i sette ragazzi, abbandonati i frac rossi propri dell'età adulta – un simbolo di quella generazione che li voleva sterili di sentimenti – sono liberi di essere gruppo senza imposizione, mettendosi alla prova non nell'arte della guerra ma in quella della danza.

Noi, in platea, siamo così testimoni di una ribellione morbida e fragile, quella della “ternura”: una rivoluzione da portare avanti nella vita quotidiana, nei rapporti con la famiglia, nelle scuole. Lo spettacolo si chiude con lo scheletro di un mammoth che viene docilmente sollevato da terra. Nessuno di loro, adesso, è più un animale in trappola.

LUCIA ALIANI

ROHTKO

regia di Łukasz Twarkowski

«Può un'opera falsa provocare emozioni vere?» si chiede Łukasz Twarkowski nelle note di regia di "Rohtko". Prendendo le mosse da questo interrogativo, l'artista polacco costruisce un monumentale dispositivo scenico, che ci spinge a interrogarci sul concetto stesso di opera d'arte, e, con esso, a esplorare questioni capitali: il legame tra originale e copia, il patto di fiducia tra artista e spettatore, e ancora, il destino del teatro. Una moltitudine di linee drammaturgiche si intersecano, all'interno di un'unica opera-mondo: la nota vicenda di un falso dipinto di Mark Rothko, venduto dalla Galleria Knoedler a una coppia di collezionisti nei primi anni dieci del Duemila, è così il punto d'origine di un racconto che tocca l'ossessione contemporanea per l'arte digitale messa in relazione con la biografia del celebre pittore americano. Una riflessione grandiosa sulla contemporaneità, nella quale assume preminenza il tema del doppio e della replicazione: ecco che uno stesso ristorante di New York, "Mr. Chow", appare così riprodotto sul palco del Teatro Strehler con straordinaria fedeltà, ma in due versioni speculari. Da un lato, la tavola calda è quella degli anni Sessanta del trionfo dell'arte astratta; dall'altro, è invece un anonimo locale di inizio

millennio. Il ricorso alla ripresa live, realizzata da due cameramen, consente all'azione degli interpreti di venire osservata su tre grandi schermi: due sono posti ai lati dell'impianto scenografico, mentre il terzo lo sormonta imponendosi al di sopra degli attori. Le inquadrature sezionano la scena e la restituiscono ora in un montaggio serrato di campo e controcampo, ora in lunghi piani sequenza che esplorano lo spazio nei suoi angoli celati. Il palco rivela tuttavia la macchina scenica in ogni suo ingranaggio: i cameramen si muovono a vista, i tecnici riconfigurano di volta in volta gli spazi, gli attori raggiungono la propria posizione prima che la telecamera li riprenda. Piegato al massimo il rapporto tra realtà (ciò che accade sul palco) e la sua copia (ciò che viene trasmesso sui grandi schermi), emerge così un cortocircuito tra teatro e multimediale. Ma al regista polacco non basta illuderci con un impianto iperrealistico: sembra centrale anche spezzare questa stessa rêverie, disseminando lo spettacolo con indizi simili a "easter egg", frammenti di una realtà posticcia. La scritta MUESUM, ovvero "museum", che campeggia sulle tute bianche degli operatori di scena, oppure l'errore ortografico nel titolo dello spettacolo – una trascrizione errata dello pseudonimo Rothko – sono "inavvertenze" che riecheggiano in noi, soprattutto dal momento in cui l'intero patto spettatoriale è fondato su un "certificato di autenticità" offerto al pubblico: «questa è una storia vera sull'arte falsa», leggiamo su uno degli schermi.

Cosa vuol dire allora “fake”? E cosa significa originale? A contrapporsi, nella densa creazione di Twarkowski, sono due diversi approcci all’opera d’arte: quella occidentale – qui rappresentata da Rothko e dalla moglie, dai galleristi e dai collezionisti – e quella orientale, incarnata sulla scena dalla coppia di ristoratori cinesi. Come sostenuto dallo studioso Noah Charney, in Occidente il concetto di originale è diventato centrale «dal momento stesso in cui è nato il commercio delle opere d’arte»: il capitalismo vede l’arte come uno status symbol dei ceti agiati, e le attribuisce un valore emotivo o estetico solo in base al suo valore finanziario. Di contro, nella cultura cinese è centrale il concetto di “shanzhai”: il termine significa falso, ma descrive in realtà copie che si distaccano dall’originale in un processo di mutazione volto a svincolarle dal loro autore. L’identità di questi prodotti è tuttavia problematica, in quanto fonderebbe le basi di un nuovo, rivoluzionario modello di economia. Ma in un mondo in cui l’opera d’arte può essere virtuale e intangibile, cosa è originale? Cosa è falso?

ALESSANDRO STRACUZZI

MOTHERS A SONG FOR WARTIME

regia di Marta Górnicka

«Ai più deboli è concesso rispondere ai potenti,
e ha la meglio chi è realmente nel giusto.
Questo vuol dire essere liberi».
(Euripide, “Le supplici”)

Immerso nella penombra della scena si staglia un gruppo di donne, attente a scrutare ogni spettatore che prende posto nella sala del Teatro Studio Melato. Poi, Polina Shkliar – l'interprete più giovane, di soli dieci anni – raggiunge le compagne al centro del palco, mentre Marta Górnicka prende posto sulle scale della platea, dando inizio a “MOTHERS A SONG FOR WARTIME” con la gestualità di un direttore d'orchestra.

Su una melodia che riconosciamo familiare, le ventuno interpreti intonano a una sola voce la “shchedrivka”, un canto popolare ucraino dell'età precristiana (e che, nel 1936, Peter Wilhousky adattò nella celebre canzone natalizia “Carol of the Bells”). Tradizionalmente utilizzato come augurio di salute

PICCOLO

e buona sorte, la shchedrivka costituisce qui la struttura portante dello spettacolo, dispiegandosi tra le biografie delle sue interpreti, per divenire eco di un destino che, drammaticamente, non trova più alcuna espressione nella realtà.

Sotto gli occhi del pubblico, prende forma una nuova comunità estemporanea: cittadine ucraine, bielorusse e polacche – unite dalle vicissitudini della guerra – condividono lo stesso palco e denunciano le atrocità di un conflitto ancora in atto. Il corpo delle donne è protagonista: urla e reagisce, si ferma o danza, invitando silenziosamente lo spettatore a fare altrettanto. I gesti risultano naturali e istintivi: il corpo collettivo si muove al ritmo del tamburo, e quando questo tace, è il coro stesso a scandire il tempo della resistenza.

Come di consueto nel lavoro di Gòrnicka – fondatrice del Political Voice Institute al Maxim Gorki Theater di Berlino – l'antico coro greco assume nuova forma, incarnandosi in una collettività femminile. Se le Supplici euripidee urlavano a gran voce la restituzione delle salme dei figli caduti in guerra, il coro costituito dalla regista intraprende invece un cammino differente. Gòrnicka rifiuta le possibilità offerte alle donne dall'antica tradizione teatrale – il compianto dei defunti, o l'ira vendicatrice – prediligendo la via della narrazione di un'esperienza, dell'attraversamento del trauma, del suo superamento.

A muovere le donne nell'itinerario di incontro con il pubblico è la convinzione che la somma delle singole storie di vita possa incidere sulla realtà: tutte hanno

vissuto le brutalità della guerra, la fuga dalla propria casa e dalla propria città, e sono pronte a offrirne il racconto feroce. Siamo obbligati a riflettere su ciò che ascoltiamo, ci viene chiesto di pensare – come individui e come parte di una comunità – a ciò che sta accadendo non così lontano da noi. Mentre il coro si allinea in proscenio, la piccola Polina è accompagnata al centro della scena e – protetta dalle sue compagne – offre a una telecamera la propria schiena nuda su cui un'interprete scrive il nome, la data di nascita, un numero di telefono: così che la bambina possa essere identificata e riconosciuta qualora i suoi genitori, o lei stessa, dovessero morire nel conflitto.

Gli avvenimenti contemporanei trovano una nuova voce in scena, e il monologo delle madri si trasforma in un momento di condivisione. Sono insegnanti di canto, leader di una rock band, semplici studentesse ad abitare il palco: deposto il grido di guerra, offrono la vulnerabilità che si cela dietro i loro volti austeri. Le identità individuali si moltiplicano: non siamo di fronte soltanto a donne sopravvissute a un conflitto, ma a una pluralità di generazioni che sembra riunirsi nel qui e ora della performance, e che trova nei corpi delle interpreti la possibilità di emergere da epoche ormai passate, dallo scandalo della storia. È da quella storia che udiamo, chiara, una voce scandire due parole: «NEVER AGAIN».

MARIACHIARA MEROLA

NINA

regia di Luigi De Angelis

Può il teatro riportare in vita un personaggio pubblico o un evento storico?

Dopo “Se questo è Levi”, e dopo il più recente “Manson”, la compagnia Fanny&Alexander prosegue a interrogarsi sulle potenzialità e sui paradossi della ricerca attoriale. Questa volta il punto di partenza è il concerto di Nina Simone a Montreux del 1976. Lo spettatore assiste così a una studiata concertazione di brani musicali e fotogrammi autobiografici di Eunice Kathleen Waymon, costretta poi ad adottare il nome d’arte di Nina Simone.

In scena la soprano Claron McFadden dà corpo e voce alla cantante afroamericana attraverso il dispositivo dell’eterodirezione, vero e proprio marchio di fabbrica di Fanny&Alexander: ascoltando in cuffia la voce di Nina, Mc Fadden restituisce così le incertezze e i balbettii del parlato, situandosi a metà tra la restituzione mimetica e l’abbandono a una trance percettiva.

I fasci di luce rossi e blu che attraversano lo spazio scenico – il light design, come la regia, è firmato da Luigi De Angelis – seguono i movimenti dell’artista,

illuminano non solo l'atto performativo in sé, ma soprattutto scandiscono le tappe di un percorso di progressiva consapevolezza politica. Nella condivisione della propria autobiografia, Nina ripercorre le tappe che la porteranno a diventare artista militante: dall'impossibilità di percorrere la sognata carriera da pianista di musica classica, ai concerti dedicati all'intera comunità afro-americana, la sua adorata «lost race». Mentre i tasti del pianoforte sembrano avere vita autonoma, Nina dedica con tenerezza al suo pubblico di elezione le strofe di "Black Is the Color of My True Love's Hair".

Ecco che la musica si configura dunque come spazio entro cui esercitare una militanza attiva per i diritti civili dei neri e per la lotta femminista, rivendicata dalle amicizie intessute con la drammaturga statunitense Lorraine Hansberry e la cantante sudafricana Miriam Makeba. Sul palco del Grassi, l'arrangiamento musicale di Damiano Meacci ricostruisce la sinfonia ritmica delle percussioni che accompagnano le parole di "Westwind": la soprano si abbandona a una danza liberatoria sul ritmo concitato dei tamburi, che si accavallano vertiginosamente tra le parole del grido di speranza «unify us, don't divide us».

La drammaturgia, firmata da Chiara Lagani, propone qui uno scarto: Claron sovrappone il proprio vissuto all'esperienza biografica di Eunice, mettendo in luce quanto il ripercorrere i passi dell'icona black costituisca oggi una potente sfida. «I have to live with Nina, and this is very difficult», confida. Spinta per necessità a emigrare in Europa per avviare la sua

carriera di cantante d'opera, McFadden denuncia il tramonto di un'epoca di proteste che non è stata tuttavia in grado di estinguere il paradigma razziale, ancora vibrante in un'America reduce dall'apartheid. Un grido incapace di spegnersi nel silenzio, una battaglia che non conosce riposo: "Nina" offre agli spettatori l'eco di parole di lotta, nel tentativo di indicare la strada verso una libertà pura, scevra dalla paura.

GIULIA STORCHI

Un incontro tra la redazione e un esperto, per dialogare
sui temi, le questioni, gli ambiti, le politiche che
attraversano il festival

CONVERSAZIONE

con

Laura Gemini

Docente di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Laura Gemini conduce la sua ricerca nell'ambito dei performance studies dal punto di vista della relazione fra performance e mediatizzazione con particolare attenzione all'analisi degli immaginari, delle dinamiche creative e spettatoriali.



Theatre has always been intrinsically connected with political instances from its very beginning. Yet in the last decade “political theatre” seems to have exploded on the scene. What is your opinion about this?

The world is constantly evolving, and with it so are our own ideas. The reason why today political productions in theatres seem to be flourishing in a way that was rarely seen in the past, is because right now we have reached a point where there are the proper historical and sociological conditions to talk about certain issues. A few decades ago there were so many taboos or subjects that struggled to even be put up on the table for discussion, let alone in a play – think of instances regarding patriarchy, or the ones concerning gender rights. People were either ignoring these aspects of society, or actively trying to hide them. Today, though, we are more aware and there is a real urgency to be political on stage because of this.



“

In one of your recent publications, you talked about “Artivism” as a keyword to describe political engagement in art. When does a form of art become a political statement, and should it be its job to do so?

As we were saying, art is strictly connected with its surroundings, whether we are talking about politics, economics, sociology, and so on. The word “Artivism” refers to a specific movement that sees the artist first and foremost as a person: therefore, an individual, and consequently, a citizen. An “artist” is an artist who brings forward his political views, sharing them in a very transparent way through his art, sometimes even risking getting into trouble for this. Just think of the premise of the Italian association “Campo Innocente”: the name itself is a provocation, because art is not, cannot, and will not be innocent. When there is something fundamentally wrong in our society, we should not stay silent. Instead, what we could do is to use art as a means to speak up.



“

What about the “useful forms” theatre can employ to express these political contents?

I think that the form is the content, and that has always been so. Generally speaking, in a performance the use of what I can have on stage is vitally important to convey a specific meaning. In the 80s, to give an example, the author and performer Giacomo Verde chose poor sets instead of technological ones, stating a very clear, political choice. Nowadays, we have artists such as Milo Rau and Rimini Protokoll, who employ non professional actors to represent what they have defined as “reality theatre”. This is also a political statement. The question we have to ask ourselves is: «What can art do, and how?» Being an “artist” could be a possibility; but if the idea of taking some radical positions scares us, there is still plenty to be done. One could start with an equal salary for the whole team, with no hierarchy between the roles, or with the many sustainable policies that could be evaluated; just a few suggestions.





The body – both in its presence and absence – is the most essential feature in theatre. Nowadays we are witnessing an always more recurring employment of digital tools and medias in performances. How can the digital element cooperate and support the “political body” on stage?

The physical body will always be at the centre of theatre, and there is no digital tool that can take this away. Still, when we are confronted with a play that is heavily technological, our concept of “corporality”, even if still much present, is activated in a different way. Think about this for a second: when we are using our phones, or when we type, or when we listen to the radio, we all actively employ our bodies, in a way or another. At the same time, at the moment when an audience is confronted with avatars, or holograms, or just a plain screen on stage, it is still put in a communicative condition and can decide whether to listen to or not. This is because, as

obvious as it might seem, people tend to forget that communication always starts from the receiver, and not from the one who is transmitting the message. The use of new technologies on stage did not disembodied us, but it asked us to use our body differently. Something that, hopefully, will help us become more open-minded about the political instances brought on stage, both by artists and “artivists” at the same time.



A CHAT with the ARTIST

Dalle conferenze stampa e dagli incontri pubblici,
domande e risposte degli artisti e delle artiste del festival

DOMINIQUE BLANC

Le parole di Marguerite Duras sono ancora attuali? E in che modo?

“La Doleur” di Marguerite Duras è un testo visionario e atemporale, pur essendo collocato in un momento storico estremamente preciso. Il testo ci offre un’immagine dell’Europa che fino a qualche anno fa poteva apparire lontana, ma che oggi, purtroppo, fa parte del nostro quotidiano. Nonostante le parole di Duras descrivano una vicenda autobiografica, questa diventa profondamente politica.

Come può il teatro farsi carico della memoria collettiva?

Credo che il teatro sia l'arte della memoria, per eccellenza. Come spettatori siamo chiamati a ricordare ciò che vediamo in scena perché accade in un solo e unico istante. Il teatro ha poi anche la forza del simbolo per cui la protagonista di questo spettacolo, M., nel preciso momento in cui ne prendo le sembianze, non è solo Marguerite Duras, ma diventa immagine di tutte le donne che da sempre attendono, nel 1945 come oggi.

LA RE-SENTIDA

Come avete lavorato, nel processo di creazione, su quella “tenerezza” che dà il titolo al vostro lavoro?

Nei sette mesi di scrittura e prove si è creato uno spazio in cui siamo stati chiamati a riscoprirci. Alcuni di noi hanno capito di poter provare sentimenti che ignoravano e hanno trovato un ambiente disposto ad accoglierli. La nostra ricerca sulla tenerezza e su come esercitare sentimenti ed emozioni socialmente “non conformi” ha una forte dimensione politica per il fatto che induce a ripensare, a reimpostare un problema e a darsi (si spera) nuove risposte.

Cosa significa per voi “democratizzare la scena”? E perchè parlate di spostare il paradigma “adultocentrico”?

Pensiamo che la nostra generazione abbia il dovere di portare avanti pratiche più orizzontali, collettive che coinvolgano soprattutto i giovani. Crediamo che la gioventù sia l'avanguardia della controcultura: nella storia, i grandi cambiamenti sociali non sono stati portati avanti dai politici, ma da voci libere, nate all'interno della società civile.

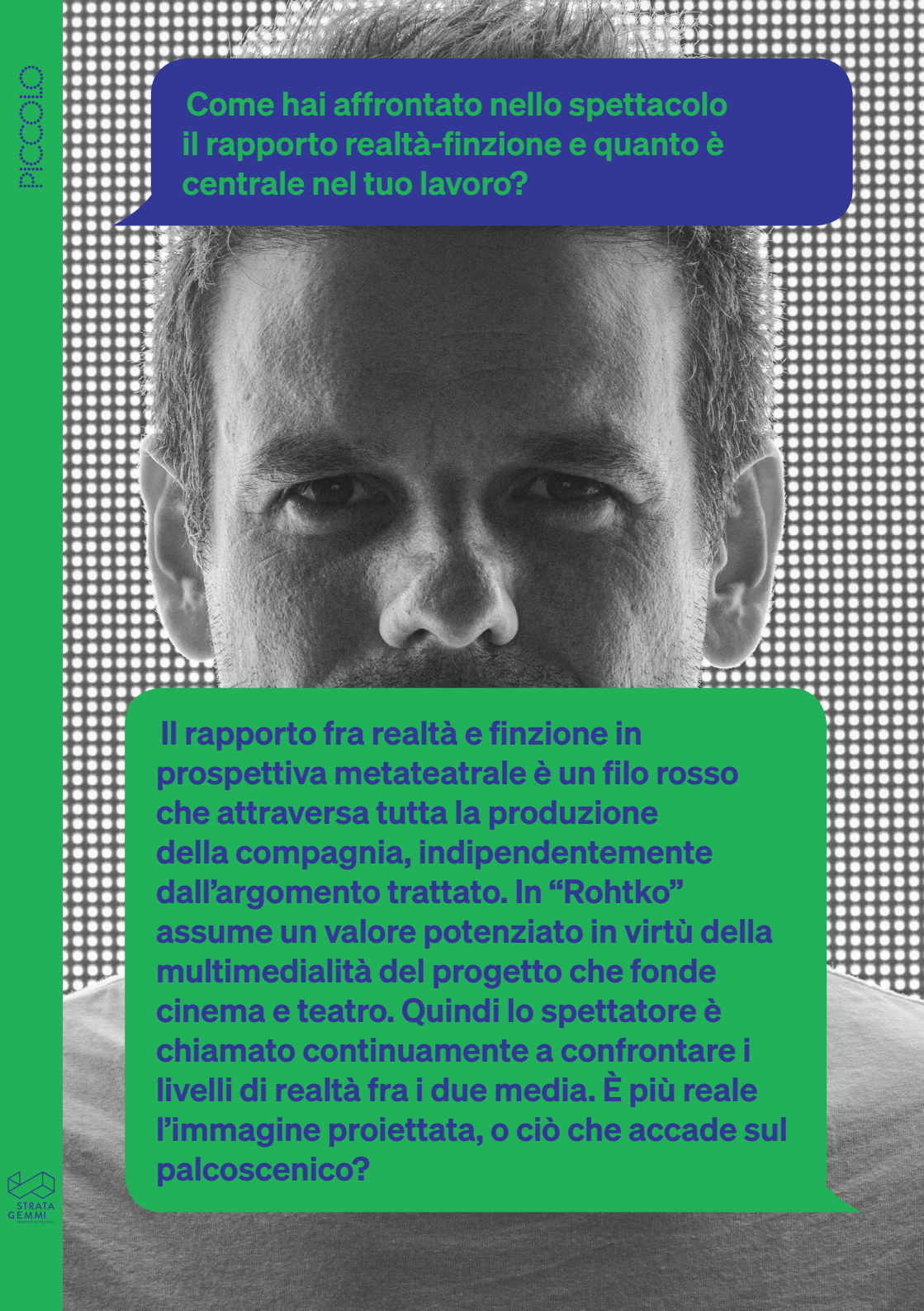
A black and white close-up portrait of Łukasz Twarkowski, looking directly at the camera. The background is a grid of small white dots on a dark background. The portrait is partially obscured by text boxes.

ŁUKASZ TWARKOWSKI

Da dove sei partito per ragionare sul concetto di “originale” e sulla sua decostruzione?

L'idea di decostruire un'icona come Rothko è nata nel corso di alcune esperienze in Cina che mi hanno permesso di scoprire la cultura dell'Estremo Oriente. Dagli scritti di Byung-Chul Han ho imparato che il concetto di originale è quasi esclusivamente occidentale e mal si adatta a descrivere l'arte asiatica. Da qui, ho portato avanti l'idea per cui alcune nozioni fondative del nostro sistema di pensiero e di valutazione estetica possono essere messe in discussione.

Foto di ©Andrej Vasilenko



Come hai affrontato nello spettacolo il rapporto realtà-finzione e quanto è centrale nel tuo lavoro?

Il rapporto fra realtà e finzione in prospettiva metateatrale è un filo rosso che attraversa tutta la produzione della compagnia, indipendentemente dall'argomento trattato. In "Rohtko" assume un valore potenziato in virtù della multimedialità del progetto che fonde cinema e teatro. Quindi lo spettatore è chiamato continuamente a confrontare i livelli di realtà fra i due media. È più reale l'immagine proiettata, o ciò che accade sul palcoscenico?

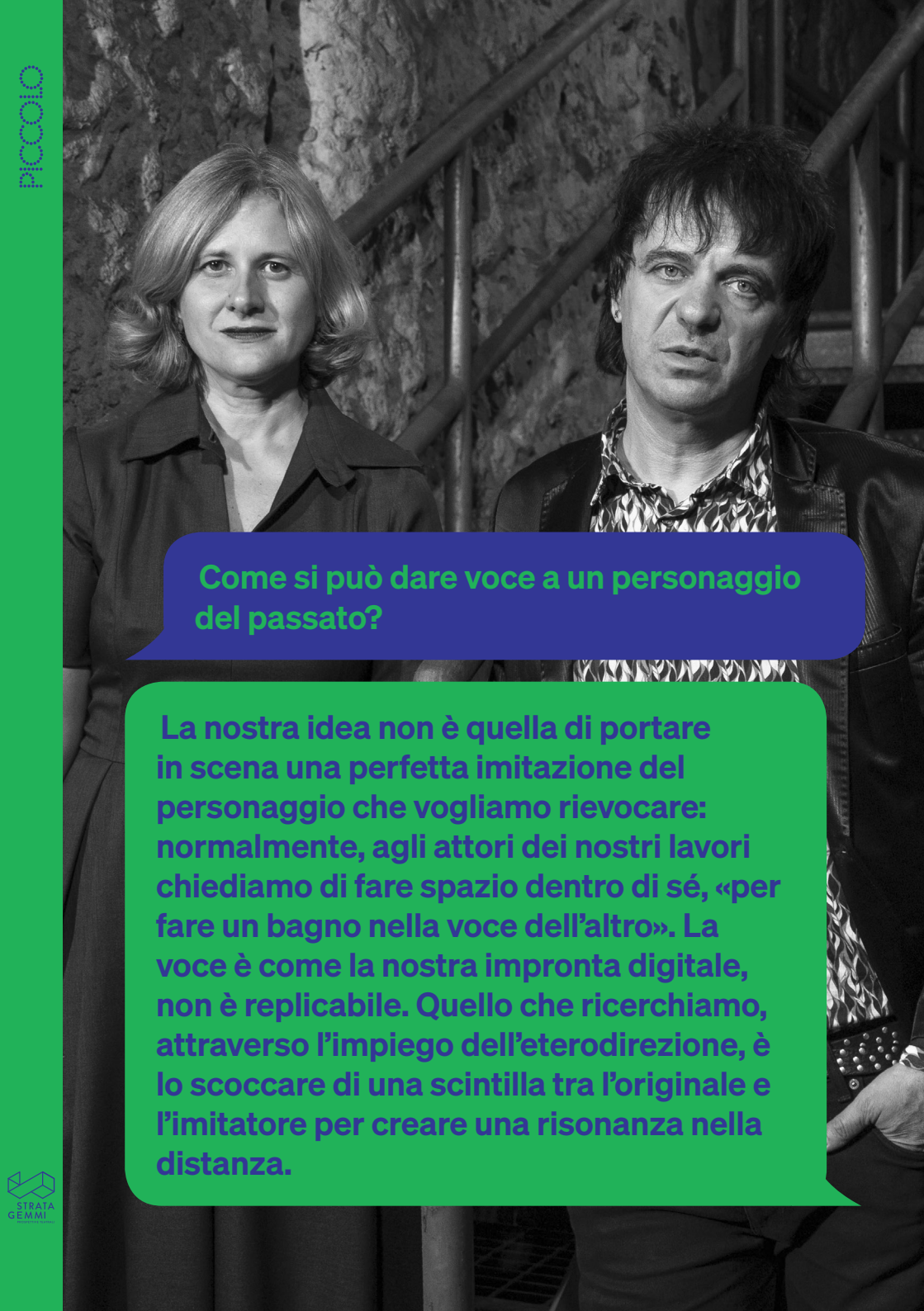


FANNY & ALEXANDER

Per quali ragioni la storia e l'arte di Nina Simone sono ancora attuali?

Quella di Nina Simone è una figura che intercetta diverse questioni del nostro presente: attraverso la sua musica ha portato avanti un discorso politico, dando voce alle ingiustizie che ha subito in quanto donna nera americana. Abbiamo quindi deciso, come compagnia, di interpellare questa artista perché può rappresentare una voce collettiva anche oggi: ridare corpo alle sue parole, anche in sostegno a movimenti come Black Lives Matter, è il nostro modo per connettere il passato al presente.

Foto di ©Masiar Pasquali



Come si può dare voce a un personaggio del passato?

La nostra idea non è quella di portare in scena una perfetta imitazione del personaggio che vogliamo rievocare: normalmente, agli attori dei nostri lavori chiediamo di fare spazio dentro di sé, «per fare un bagno nella voce dell'altro». La voce è come la nostra impronta digitale, non è replicabile. Quello che ricerchiamo, attraverso l'impiego dell'eterodirezione, è lo scoccare di una scintilla tra l'originale e l'imitatore per creare una risonanza nella distanza.

A black and white portrait of Marta Górnicka, a woman with short, wavy hair and round glasses, looking directly at the camera. The background is a desolate, mountainous landscape under a cloudy sky. The image is framed by a green border on the left side.

MARTA GÓRNICKA

Il coro è un elemento ricorrente nei tuoi lavori; come è cambiato il tuo approccio a questa dimensione?

Ho iniziato molti anni fa a lavorare con il coro, perché mi interessava trovare un nuovo linguaggio, una nuova estetica. Tutto è iniziato con la salita al potere della destra radicale in Polonia, quando ho deciso di mettere in scena la Costituzione con un coro di 50 interpreti, professionisti di età e affiliazione politica differenti. Lavorare con la dimensione corale in scena è un modo di reagire alla crudeltà della realtà: è un vero e proprio strumento che apre gli occhi dello spettatore.

Foto di ©Esra Rotthoff

Quanto ha influito la componente politica sulla realizzazione del tuo spettacolo?

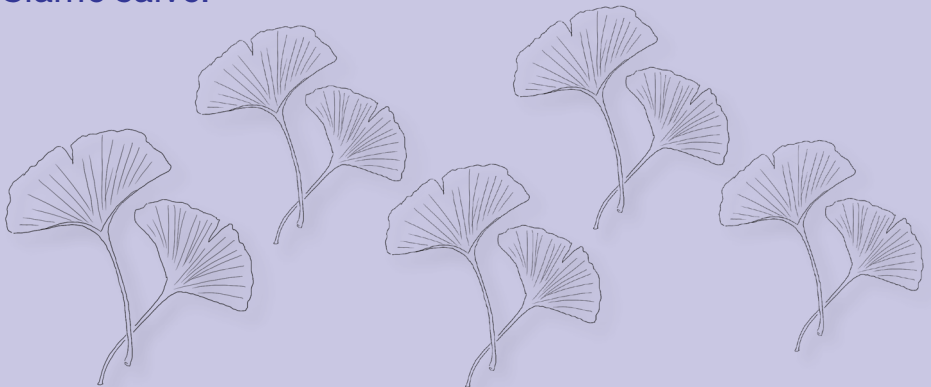
Questo lavoro si propone come una reazione alla guerra in Ucraina da un punto di vista femminile. Un coro di donne ucraine, bielorusse e polacche sopravvissute, ai bombardamenti e alle persecuzioni, si innalza come voce di una nuova comunità. Il coro possiede un'energia trasformativa e ha la capacità di evocare anche le cose più mostruose, che invece i traumi della guerra tendono a farci rimuovere. È quindi anche uno strumento per esaminare i meccanismi di difesa che scattano di fronte all'esperienza bellica.

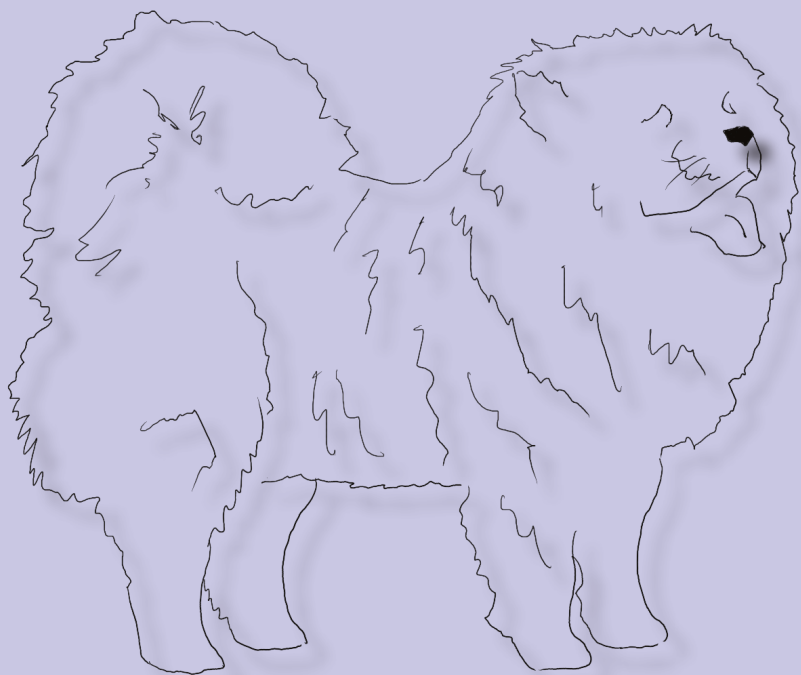
Un reperto, un oggetto, un fermo immagine: un ricordo
da non lasciare andare della settimana di festival

SOUVENIR DAL FESTIVAL

Ginkgo biloba

Siamo sedute in balconata, al terzo piano del Teatro Studio Melato; sta per iniziare “La posibilidad de la ternura”, creazione del collettivo cileno Teatro La Re-sentida, quand’ecco che la donna seduta accanto mi sussurra di soffrire di vertigini. Tremante, estrae dalla borsa delle capsule di ginkgo biloba. La pianta è tra i rimedi naturali più usati per attenuare i sintomi delle vertigini: la distorsione sensoriale, la difficoltà nel riconoscere e percepire il proprio corpo nello spazio. Siamo entrambe sul limite di un baratro spaziale e temporale, a metà strada tra il tempo ordinario e quello straordinario della performance teatrale; seppur protette dalla balaustra, vorrei darle la mano. Scambiamo poche parole, ma dense di aspettative, di desiderio e curiosità, avendo cura di non guardare in basso, verso la platea. Inizia lo spettacolo. Il teatro diffonde nell’aria il suo antidoto e come una capsula di ginkgo biloba, sembra fare effetto e lenire i sintomi. Il tempo e lo spazio appaiono adesso sotto controllo, nella concentrazione del buio che ci circonda. Siamo salve.





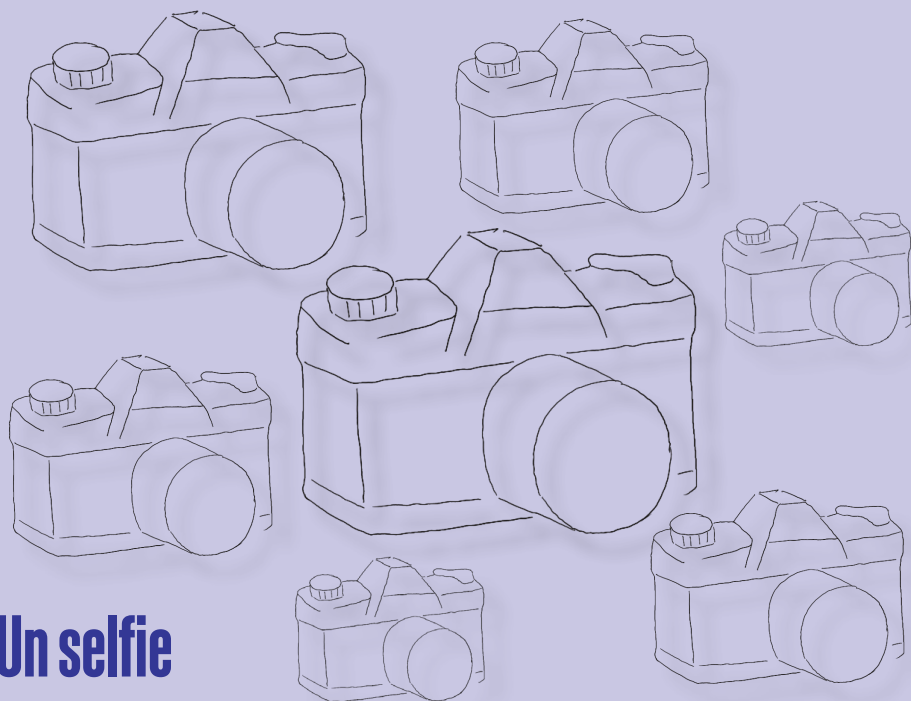
Un cane

È tardo pomeriggio nei pressi del Teatro Studio Melato: tutte e tutti stiamo aspettando di entrare in foyer, e da lì in sala. Un generale brusio compone il tappeto sonoro dell'attesa; qualcuno addenta un panino, altri si distragono fumando una sigaretta. Un cane, pelo nero e atteggiamento sicuro, si aggira indisturbato e indipendente tra la folla. In un attimo, il pacifico intruso si fa largo agilmente tra le gambe degli spettatori, individua l'accesso al teatro e anticipa tutti, dirigendosi verso la sala senza alcuna esitazione. Una fragorosa risata esplode tra i presenti: ma in fondo, il teatro non è un luogo aperto a tutti?



L'ultimo ombrello

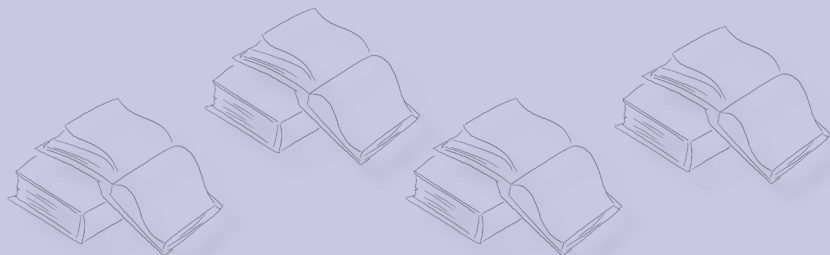
Oggi è un giorno di festa, oggi si festeggia il 77° compleanno del Piccolo Teatro di Milano. Incontri, talk, itinerari alla scoperta delle sale e dei loro legami con la città si alternano alla pioggia che cade sul Chiostro Nina Vinchi: a raccontarla sono il selciato umido, e un ombrello a strisce bianche e azzurre che offre un provvisorio riparo a due persone sedute tra il pubblico. Le letture che animano il Chiostro, tratte da alcune pagine di Giorgio Strehler e di Luca Ronconi, ricordano la vocazione europea del Piccolo Teatro e con esso di tutta la città di Milano, ma non tralasciano di menzionare alcuni aspetti fondamentali di una pedagogia dell'attore: «Il miglior modo per imparare a recitare è farlo». La pioggia lascia spazio alla celebrazione e anche quell'ultimo ombrello, finalmente, si chiude, offrendo alle parole dei due Maestri la possibilità di accarezzare i pensieri di tutte e tutti noi.



Un selfie

Tutti in posa! Sorridete... click! Una foto scattata alla fine dello spettacolo, che possa immortalare, insieme, attori e pubblico. È la seconda e ultima replica di “La posibilidad de la ternura”, e i giovani interpreti, commossi ed emozionati, si schierano rivolgendo le spalle alla platea. Anche noi ci mettiamo in posa, consapevoli che i nostri visi sorridenti difficilmente saranno identificabili nella fotografia, ma ciò nonostante felici di far parte di un momento di gioia condivisa. Siamo a metà della seconda e ultima settimana di festival, sempre più vicini alla sua conclusione. E allora ha senso fermare un momento nel tempo, per sempre, con una fotografia: un ricordo futuro di ciò che è stato. In attesa del prossimo festival, mentre ancora viviamo quello presente.

Libri



«Si diventa scrittori con pazienza e ostinazione», scrive Agota Kristof, e Federica Fracassi ne legge le parole con trasporto. Insieme a lei, il cortile della libreria NOI, nel cuore di NoLo, ospita anche Chiara Lagani e Claudio Longhi. L'occasione – il festival di letteratura indipendente LINO – ci consente, in questo sabato di sole, di percorrere le complesse strade che dal libro conducono al palcoscenico, di attraversare gli incroci tra letteratura e teatro. Il festival ha visto artiste e artisti confrontarsi con l'oggetto libro più volte: “Gli Anni” di Annie Ernaux per Marco D’Agostin, oppure “Edipo re” per Tiago Rodrigues. Ma non è nella mera scaturigine di una drammaturgia che si esaurisce questa relazione: i libri amati e studiati, o il “livre de chevet” al quale sempre si torna con curiosità e amore, emergono negli incontri “Oltre la scena” a margine degli spettacoli, nelle conversazioni informali condotte sul sagrato del Teatro Strehler, spuntano dalle borse e dalle sacche di tela o campeggiano negli stand allestiti in foyer. È più di una passione, a unire la comunità degli spettatori e quella dei lettori: è la consapevolezza che solo i libri, e solo il teatro, creano universi. E affidano a noi il compito di abitarli.

A CURA DI LUCREZIA MIRIAM ALMINI, SARA ERRANTE, SOFIA MORGANTI, LIDIA ZANELLI

CL
♥
U
D

Abbiamo chiesto agli artisti e alle artiste del festival il titolo di un film, di un libro, di una canzone che sembrasse loro "indicativo" nel raccontare il presente dell'Europa oggi. Ne è nata una biblioteca: un cloud effimero, dai confini incerti, in perenne espansione che attraversa il festival, interrogandosi sull'identità del nostro Continente.

Notturmo cileno
Roberto Bolaño

Marco Layera
LA POSIBILIDAD DE LA TERNURA



The Slave Ship
William Turner

Claron McFadden
NINA



**The unwomanly
face of war**
Svetlana Alexevickh

Alexandra Cherkas
MOTHERS A SONG FOR WARTIME



Angels in America
Tony Kushner

Dominique Blanc
LA DOULEUR



V13
Emmanuel Carrère

Carolina de la Maza
LA POSIBILIDAD DE LA TERNURA



Guernica
Pablo Picasso

Vita Värpiņa
ROHTKO



PICCOLO

Soci Fondatori



Con il contributo di



Socio Sostenitore



Il Piccolo Teatro è sostenuto da



Special Partner Teatro Grassi

Partner Istituzionale



Partner attività bambini e ragazzi

Special Partner



Partner



Partner Tecnici



PRESENTE INDICATIVO

Milano Porta Europa

Festival internazionale di teatro
Milano 4 - 19 maggio 2024

Con il sostegno di



Main Partner



Partner



Con il supporto di



PRESENTE INDICATIVO
Milano Porta Europa



**STRATA
GEMMI**
PROSPETTIVE TEATRALI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org