

ITINERARI NEL PRESENTE INDICATIVO



#4

31 MAGGIO 2022

Giornale ufficiale del Festival *Presente Indicativo*: per Giorgio Strehler (paesaggi teatrali).
La pubblicazione è curata da Stratagemmi in collaborazione con l'Università di Milano.

La copertina di questo quarto e ultimo numero di “Itinerari nel Presente Indicativo” è dedicata a una sequenza di “Still Life. A Chorus for Animals, People and Other Lives” di Marta Górnicka. Nella creazione della regista polacca, l’azione è affidata a un coro, una piccola comunità futuribile che incalza e provoca, attraverso il canto, la platea, suggerendo un cambiamento possibile di quella società che essa stessa rappresenta. Tuttavia, a ben vedere, è stato l’intero festival a chiamare in causa la comunità degli spettatori: un’aggregazione composita e vitale di operatori teatrali e pubblico occasionale, di artiste e critici, di giovani e meno giovani, di amanti della sperimentazione e di appassionati dei linguaggi più tradizionali, si è ritrovata unita e interpellata da una programmazione lunga e coerente, nonché dalla rete di incontri e dibattiti, proiezioni cinematografiche, finanche aperitivi e feste sul sagrato del Teatro Strehler. La possibilità di assistere a questa moltitudine di spettacoli e di eventi ha così creato un terreno fertile per discussioni e confronti, grazie ai quali affinare il proprio sguardo e scrutare con maggiore acume il paesaggio tratteggiato dalla nostra contemporaneità.

Interrogarsi sugli elementi che agiscono da fili conduttori unificanti di un festival non è un compito semplice, né immediato, ma ciò nonostante è un esercizio imprescindibile per tentare di delineare il “presente indicativo” del teatro odierno.

Specularmente, l'indagine sulle traiettorie disegnate dalle artiste e dagli artisti ospitati dal Piccolo ci ha consentito di analizzare quanto l'incontro con l'attuale scena italiana e internazionale abbia cambiato il nostro stesso modo di osservare il teatro. Gli spettacoli presentati nel corso di questo mese mostrano una significativa plurivocità delle forme espressive: se per Gornicka il coro è il medium per dare voce alle contraddizioni del nostro presente, Tiago Rodrigues sceglie invece di ricorrere alla nuda testimonianza, alle parole raccolte in decine di interviste, per illustrare quella stessa complessità; se i Dead Centre rifiutano la presenza dell'attore in scena, Marlene Monteiro Freitas affida proprio alla corporeità il compito di incarnare il male e le sue manifestazioni. A essere messi in crisi sono stati alcuni dogmi un tempo ritenuti imprescindibili, a essere ricalibrate sono state alcune posture troppo spesso irrigidite: dalla prospettiva del nostro osservatorio critico, abbiamo così assistito una volta ancora alla scomparsa del personaggio, e alla metamorfosi a cui è sottoposta la figura dell'attore (con un'eccezione significativa riscontrabile nel lavoro di Theodoros Terzopoulos); abbiamo registrato la crescente rilevanza assunta dalla dimensione della processualità, e insieme a un ritorno alla narrazione (come nei lavori di Davide Enia o Fc Bergman) abbiamo osservato quanto sia la stessa realtà a essere portata in scena, nella

**illuminare zone d'ombra, mostrare direzioni e nessi
imprevisti. E mentre noi scrivevamo, dialogavamo,
o fermavamo in un disegno l'immagine che più ci
aveva colpito, il teatro continuava, irrefrenabile e
costante, a cercare nuovi temi, nuove modalità, nuovi
modi di ritrarre il reale, o di edificarlo. Ecco che è lo
stesso teatro a interrogarsi; ancorato al presente
e proiettato, costitutivamente, verso il futuro, apre
continue indagini sui cambiamenti in atto, mai stanco
di voler sorprendere: noi che lo guardiamo, e forse
anche sé stesso.**

CHIARA CARBONE

FRANCESCA RIGATO

ALICE STRAZZI

VI PRESENTIAMO



NOME **Marlene**

COGNOME **Monteiro Freitas**

NAZIONALITÀ **capoverdiana**

IN SCENA CON LO SPETTACOLO **“Mal - Embriaguez**

Divina” DOVE VEDERLO **Piccolo Teatro**

Strehler, 30-31 maggio

Se non la conosci

Coreografa e danzatrice, considerata tra i migliori talenti della sua generazione, eredita la vena artistica dal nonno, il compositore George Monteiro, meglio noto come Jatamont. Nata a São Vicente, incontra la danza come forma teatrale a 15 anni, grazie a un periodo di residenza di una compagnia portoghese nella sua isola natale. E tuttavia è l'estetica dei videoclip di MTV, guardati sulle videocassette che arrivano dall'America, a imprimere sul suo immaginario una traccia imprescindibile. Si forma poi professionalmente tra Bruxelles e Lisbona, collaborando tra gli altri con Tania Carvalho e Boris Charmatz. È co-fondatrice della compagnia Compass, e della struttura di produzione P.O.R.K.. Innumerevoli i premi che ha ricevuto durante la sua carriera, tra i quali il Leone d'Argento alla Biennale di Venezia del 2018.

Te la consiglio perché

Le sue creazioni sono dominate da un'energia quasi selvaggia, figlia della tradizione carnevalesca tipica della sua isola madre. All'interno di questo orizzonte stilistico, Monteiro Freitas elabora un paesaggio gestuale e coreografico che rifugge dalla coerenza estetica e consequenziale: il danzatore scava all'interno del proprio immaginario più profondo, alla ricerca di nuove figure, di inedite posture. Ciò che si dipana sul palcoscenico è così un tentativo di dare forma all'interiorità, rivelandone l'inesprimibile. Il movimento diventa un atto liberatorio, tanto per chi lo esegue quanto per chi lo osserva.

Con "Mal – Embriaguez Divina", l'artista capoverdiana porta sul palco dello Strehler un'opera sull'ambiguità del male, capace di affascinare e terrorizzare allo stesso tempo. L'approccio ambivalente è d'altra parte esplicito già nel titolo: il portoghese "mal" è termine polisemico che può significare dolore, ansia, tanto quanto tormento o più semplicemente male. Quella di Monteiro Freitas è una danza indemoniata, di cui il Male stesso, in tutte le sue incarnazioni, è protagonista.

ALESSANDRO STRACUZZI
VALENTINA STRINGHETTI

VI PRESENTIAMO



NOME **Parnia** COGNOME **Shams**

NAZIONALITÀ **iraniana**

IN SCENA CON LO SPETTACOLO **“Is”**

DOVE VEDERLO **Piccolo Teatro Studio**
Melato, 30-31 maggio

Se non la conosci

Classe 1996, Parnia Shams si sta affermando come una delle voci più interessanti della nuova scena iraniana: le sue creazioni hanno già raccolto significativi consensi e riconoscimenti, in patria così come all'estero. Ad avvicinarla al palcoscenico, fin da giovanissima, è il fratello Peyman, drammaturgo e docente di storia del teatro: Parnia studia regia all'Università di Teheran, là dove Peyman si era diplomato, e fin nei suoi primi lavori dimostra la volontà di indagare le contraddizioni dell'Iran contemporaneo. Con "Is", in prima nazionale al Melato, Shams affonda lo sguardo nella propria esperienza scolastica, tradotta con sguardo accurato e naturalistico.

Te la consiglio perché

È il contesto scolastico ed educativo dell'Iran a fare da sfondo a "Is". Parnia Shams riesce a metterne in evidenza le aporie, a condannarne la dilagante corruzione, ma anche a dimostrare quanto proprio questa situazione possa spingere le studentesse, protagoniste della pièce, a gettare le basi di una preziosa, salvifica collaborazione. Lungi dall'offerirne un ritratto che le releghi al ruolo di vittime, Shams mette in evidenza la capacità di resilienza di queste ragazze, comune a chiunque viva una realtà complessa e oppressiva che ciò nonostante ha il coraggio di affrontare e di contribuire a cambiare. Affresco realistico di una classe di un istituto femminile iraniano, "Is" rivela il sorgere dei valori dell'amicizia e della cooperazione all'interno di un dispositivo di potere rigido e costrittivo. Se da un lato l'autorità scolastica e statale è oggetto di una critica feroce, a causa dell'eccessivo controllo che inevitabilmente influenza ogni aspetto della vita personale delle protagoniste e le loro relazioni, dall'altro la creazione di Parnia Shams mette in risalto l'immenso potenziale del sistema educativo, luogo di crescita personale e collettiva.

ALESSIA LAURA LOGGIA

NOEMI MANGIALARDI

ABBIAMO VISTO

PICCOLO

ISTANTANEA

**DANS LA
MESURE DE
L'IMPOSSIBLE**

“Lo spettacolo dovrebbe avere tre atti. Primo atto: «Salverò il mondo». Secondo atto «Non salverò il mondo». Terzo atto: «Il mondo non può essere salvato». E sipario. Per una volta mi piacerebbe andare a teatro.”

Antologia politica di violenze (im)possibili

Echi di tamburi come bombe che esplodono. Un enorme tessuto sollevato da ganci disegna in scena montagne color bianco neve. Gli attori si muovono all'unisono, a rallentatore, facendo passi ampi: stanno entrando nella zona dell'Impossibile. Tiago Rodrigues costruisce la drammaturgia di "Dans la mesure de l'impossible" a partire da testimonianze di operatori umanitari in zone di guerra. Sono storie di violenza, sofferenza, morte, ingiustizie. Storie lontanissime dal nostro immaginario e dalla nostra esperienza. La pièce si presenta priva di una connotazione geografica: per scelta non vengono mai menzionati paesi, luoghi o conflitti specifici. Il mondo che viene disegnato attraverso «aneddoti» di un'esperienza quasi inconcepibile si articola su due piani: il Possibile e l'Impossibile. Il mondo del Possibile è quello che conosciamo e in cui viviamo noi spettatori. L'Impossibile è il luogo dove il silenzio è solo la quiete prima di una tempesta fatta di missili, mitragliatrici e bombe a mano. Un confine netto, e sottile, separa questi due universi. Consapevole del rischio di avventurarsi in zone ignote, l'autore rinuncia quasi del tutto all'azione scenica e, lavorando in sottrazione, sceglie la parola come principale veicolo. Come, d'altronde, si possono ricreare su un palcoscenico momenti al limite tra vita e morte, tra umano e disumano senza banalizzarli?

Come può il teatro appropriarsi di questi vissuti per restituirli a un pubblico attraverso l'immagine, senza cadere negli stessi meccanismi dei mass media? Come rendere giustizia alla testimonianza? Dietro e dentro le storie si cela così il tema della problematicità della rappresentazione. L'unico elemento esplicitamente legato alla dimensione non verbale e performativa è la presenza di un batterista in scena (Gabriel Ferrandini): i suoi interventi dettano il ritmo interno dello spettacolo. Esprimono con il suono tutto ciò che non può essere raccontato. Sarà lui, in solitaria, a chiudere lo spettacolo riecheggiando gli ultimi spasmi di un'umanità che continua a lottare per restare viva. È un suono che rimbomba nelle orecchie, fa tremare il corpo, diventando a tratti disturbante: è il Leitmotiv del mondo dell'Impossibile.

Ai quattro attori presenti in scena il difficile compito e la responsabilità di dare corpo alle testimonianze reali. La drammaturgia, nella prima parte, ricostruisce il processo di conoscenza e di scambio di esperienza tra operatori e performer: «Tu hai gli occhi dolci», dice l'intervistato guardando l'attore, «vorrei essere interpretato da qualcuno con gli occhi dolci. Come i miei, no?».

Le voci si alternano passando continuamente da una lingua all'altra: inglese, francese, italiano, spagnolo, russo, portoghese. Sono le lingue dell'impossibile, rappresentano il confuso paesaggio idiomático dei luoghi della disperazione dove il mondo non può più essere salvato, dove l'impellenza del racconto supera le identità linguistiche dei singoli attori.

Lo spettatore si ritrova in una posizione scomoda e al contempo privilegiata: è costretto a confrontarsi con racconti di dolore e sofferenza inconcepibili per lui, che appartiene al mondo del Possibile. Può solo ascoltare, ma non entrare in quelle storie. Può immaginare, ma non capire. La carrellata di testimonianze lo guida nelle interiora di un mondo che tiene – e teniamo – serenamente a distanza. Non c'è alcuno scopo didattico, nessuna lezione da imparare. Rodrigues rifiuta categoricamente di impostare una relazione maestro/allievo tra platea e palco. Scarnificata da ogni superficialità o artificio retorico-moraleggiante, la pièce si fa carico di parlare schiettamente dell'attualità. È un atto politico deciso che non patteggia per una fazione e non va in cerca di colpevoli o di vittime. Rodrigues non appone una sua reinterpretazione o polarizzazione dei fatti. Semplicemente, ci presenta con estrema finezza la realtà della guerra nelle sue brutture più spregevoli. Davanti all'orrore, al teatro non resta che diventare aula di testimonianza. Impotente di fronte alle ingiustizie, incapace di agire concretamente sul mondo, il teatro, luogo in cui la morte è finta e il dolore è riprodotto, non può che mostrare gli aspetti più macabri della realtà. Non può che mettere davanti agli occhi del pubblico ciò che, lontano dalle quattro protette mura teatrali, accade. "Per quanto impossibile".

ALESSANDRO STRACUZZI

RICCARDO FRANCESCO SERRA

ABBIAMO VISTO

PICCOLO

ISTANTANEA

NORA IO

**“Alzatevi. Voi tutti
che girate intorno
a me. Entrate. Nel
gorgo dell’Essere.
Svegliatevi.”**

PICCOLO

ISTANTANEA

Nora e Io: due donne, due corpi, una lotta

Il ticchettio di un orologio disegna il paesaggio acustico del Teatro Grassi. Sul palco una pedana nera sorregge un fondale bianco di pannelli girevoli, che fungono da ingresso e uscita di scena. Alla Scatola Magica dello Strehler, invece, è il ritmo del respiro di una donna – in piedi e sporca di sabbia – che determina l’atmosfera iniziale. Le onde sonore costruiscono lo spazio scenico ancor prima della scenografia, astratta e minimale.

In due diversi spettacoli, il maestro greco Theodoros Terzopoulos dà vita a due figure femminili a partire dall’essenza delle loro lotte contro lo sfruttamento del proprio corpo e del proprio io.

Due donne vittime di convinzioni e ingiustizie sociali: Nora di “Casa di bambola” di Henrik Ibsen e Io, personaggio della mitologia greca ritratto in un testo poetico di Etel Adnan.

Lo sforzo fisico e psicologico, caratteristica del “metodo Terzopoulos”, è particolarmente visibile in “Io”: i sussulti respiratori della storica interprete Aglaia Pappas sono appena distinguibili dalle prime parole che fuoriescono dal suo corpo. Davanti a lei, Theodoros Terzopoulos in persona, seduto con i fogli del copione in mano, a rappresentare plasticamente il dialogo regista-interprete. Non si tratta né di un monologo, né di un dialogo, ma di una composizione di frequenze e toni del respiro. Solo con il tempo

diventano riconoscibili, e ne emerge una balbuzie esistenziale: «εγώ. lo. lo sono qui. lo sono. Una donna». Esteriormente rigida, la si vede tremare interiormente e gli spasmi sonori vacillanti sono una forza materiale vera e propria. Continuamente lo cerca di liberarsi da tutto ciò che ribolle dentro di lei, ed è infine la sua voce a trovare la forza per creare un mondo nuovo. Tempo, trama e sequenze logiche vengono decostruiti proprio come le parole di lo. La battaglia sembra essere combattuta nel e con il proprio corpo; la liberazione avviene attraverso una fisicità animalesca. Non importa quali siano le parole pronunciate: il loro significato non nasce dalla semantica linguistica e da un linguaggio formato da sovrastrutture, ma da un nuovo senso, formato con il corpo.

I corpi palpitanti e la forte fisicità segnano anche la figura di Nora (Sofia Hill), che entra in scena come fosse appesa ai suoi stessi capelli, che trattiene con le mani sopra la testa. Nora, proprio come in Ibsen, non è solo vittima della sua vita borghese, del marito Torvald o del creditore Krogstad; è soprattutto vittima del materialismo che la circonda e la risucchia. I suoi desideri sono prodotti da acquistare e da possedere: regali per i bambini, Conditioner, BB Cream, Eyeliner. I pannelli ruotano vorticosamente, spinti ferocemente dalle figure in scena, e le esclamazioni di Nora, che paiono urli, sono in netto contrasto con le note festose del valzer di Strauss. Si alterano i tempi dell'orologio iniziale, facendo oscillare la sua regolarità.

L'impressione di un'apparente stabilità e immutabilità viene scomposta e rimodellata.

Le due straordinarie attrici danno vita a due donne che cercano di liberarsi da un esilio interno ed esterno, e mostrano tutte le profonde contraddizioni dell'evasione. Io ci racconta, a parole, la sua fuga dalle bombe di guerra, ma i suoi piedi restano radicati nella sabbiera che, fin dall'inizio dello spettacolo, la accoglie e la imprigiona. Nora cerca di divincolarsi dai confini di questa società, ma rimane intrappolata in una spirale di consumismo e abuso. Le figure femminili vengono spogliate della loro pelle e del loro aspetto per arrivare al nucleo delle loro esistenze. Sbloccando il corpo e liberando un flusso corporeo, diventano visibili sfruttamento, prigionia e paure; ma vedere è sempre il primo passo necessario per arrivare alla radice del male e al suo superamento. Così Nora, alla luce fioca del proscenio, scompare accovacciata nel suo abito in tulle nero, diventando crisalide, per poi sgusciare dal suo bozzo e reggersi sulle sue gambe. Il suo costume scivola dal palco. Il ticchettio si ferma, come si placa il respiro di lei: la liberazione è avvenuta.

LUISA DONNER

LAURA MANGILI

ABBIAMO INCONTRATO



**Davide
Enia**

PICCOLO

CONVERSAZIONI

**“NELL’ABISSO’ OGNI
TUA PAROLA SEMBRA
CORRISPONDERE A UN
MOVIMENTO: DAL PIÙ
SEMPLICE, UTILIZZATO PER
RACCONTARE L’ALLENAMENTO
DEL RESCUE SWIMMER, A
QUELLO PIÙ ELEGANTE E
POETICO, QUANDO «IL SUO
RACCONTO MUTA». IL GESTO
È SOLO ECO DELLE PAROLE,
OPPURE COSTITUISCE UN
LINGUAGGIO CHE LA SOLA
PAROLA È INCAPACE DI
ESPRIMERE?,,**

I gesti che eseguo nello spettacolo, le partiture ritmiche, i movimenti di mani e piedi, mi aiutano nella veicolazione del significato. La carnalità è un momento integrante dell’esperienza della scrittura per il teatro: è «il verbo che si fa carne», che prova e infine riesce a trasmettere un significato. Gli elementi non verbali vivono delle vibrazioni che si creano,

e spesso sopperiscono all'incapacità della parola di essere pienamente un contenitore di significati. Esiste in noi una parte misteriosa che non riusciamo a esprimere, un indicibile assimilabile allo spiraglio dal quale filtra la luce, che la parola svilirebbe e che in realtà la carnalità dell'esperienza riesce a comprendere in maniera più intima e profonda. La mia lingua di provenienza, il dialetto palermitano, è quella per cui «a megghiu parola è chidda ca 'un si rice»: la miglior parola è quella non detta, che si comunica con lo sguardo e grazie alla quale il silenzio diventa narrativo. Si può davvero parlare, per "L'abisso", di una coreografia: i gesti, più o meno, sono sempre gli stessi, come sempre le stesse sono le parole, ma ogni sera vengono rivivificate e portano in scena una novità.

“NELLE TUE CREAZIONI, E IN PARTICOLARE NELL’ABISSO’ LA TRADIZIONE SICILIANA È CENTRALE: DAL CUNTO PALERMITANO, ALLE MELODIE, FINO ALL’USO DEL DIALETTO. COME PERCEPISCE IL PUBBLICO QUESTA FORTE PRESENZA DELLA SICILIANITÀ? HAI MAI PENSATO CHE L’ESPRESSIONE IN DIALETTO POTESSE RAPPRESENTARE UN OSTACOLO ALLA COMPrensIONE?,,

Parto dall’ultima domanda: no, non l’ho mai pensato. Credo che il significante, cioè il suono, preceda sempre il significato. Anche quando diventa aspro e di difficile intellegibilità, per esempio nel caso del cunto, si è comunque dentro un vortice di suoni che possono aiutarti a comprendere il sentimento di quello che si sta provando a raccontare. Nel caso dell’“Abisso”, il cunto è di difficilissima comprensione anche per me che mi trovo dentro quel gorgo; in più, in maniera

molto eretica, noi lo sommiamo al cunto che fa Giulio Barocchieri con la chitarra elettrica. Ci sono parole che uno riesce a cogliere, come 'onda', 'mano', 'corrente', 'sprofondo', ma ciò che il cunto restituisce è una situazione caotica in cui non si capisce quasi nulla, proprio come durante un soccorso a mare. Quando il mare è mosso vedi una barca, e un istante dopo non la vedi più, ti trovi in acqua, stai sprofondando, vedi una mano, poi scompare: è una confusione assoluta in cui davvero si gioca con la vita e la morte. Il cunto, che per il cuntista è un'esperienza molto vicina alla morte stessa, riesce a far percepire all'ascoltatore la perdita del cosmo, dell'ordine. Il significato letterale delle parole è sovrastimato. Per quanto riguarda la tradizione, ritengo di fare un lavoro fieramente eretico. La mia è una riscoperta sistematica del passato, che riesce a trovare una nuova fonte di calore grazie alle urgenze del presente e al suo linguaggio. Quando studiamo alcuni canti, in maniera molto spudorata li pieghiamo alle mie esigenze, slabbrando volutamente alcune sillabe, cambiando delle armonie, intimamente convinto che gli stessi cantori di allora sarebbero molto fieri del lavoro che stiamo facendo. Ciò che facciamo non è il nobilissimo lavoro degli archeologi, noi facciamo teatro e ciò che ci interessa è una pulsazione.

“PRENDENDO IN CONSIDERAZIONE LE LINEE DEL TEATRO POST DRAMMATICO/ CONTEMPORANEO, LA TENDENZA ALLA ROTTURA CON LA TRADIZIONE È EVIDENTE. NELL'EPOCA DELLA FRAMMENTAZIONE E DELL'ABBANDONO DELLE GRANDI TRAME, IL TUO TEATRO SEMBRA ANCORA RACCONTARE DELLE STORIE. COME CREDI DI COLLOCARTI NELLE SCENE CONTEMPORANEE? QUAL È LA TUA POSIZIONE RISPETTO ALLA TRADIZIONE? E RISPETTO AL TEATRO DEL FUTURO?,,

Stiamo vivendo una situazione storica globale, condivisa da tutto il pianeta, e ciò nonostante facciamo finta che non sia successo nulla. Non stiamo affrontando il deposito del trauma, vissuto

da ogni singola persona. Siamo tornati, in qualche modo, alla narcosi della menzogna, di quell'«andrà tutto bene», dopo aver vissuto in realtà un'esperienza emotivamente fortissima – se non devastante per alcuni – che ha mostrato quanto il mondo sia spaccato tra ricchi e poveri. In momenti come questi, in cui la ragione è completamente sradicata e si perde in autocelebrazioni narcisistiche, il recupero della struttura può indicare una volontà di opporsi all'apparizione del caos e del male. Per fare un esempio contestualizzato geopoliticamente: credo che tutta la nuova ondata di artisti palermitani sia figlia delle bombe di mafia del 1992. Quegli eventi hanno diffuso una tale sensazione di morte, presente nelle strade e nel quotidiano, che l'unica opposizione possibile è stata quella di costruire un senso forte, perché la realtà l'aveva completamente perso. E poi le storie strutturate, epiche, sono quelle che mi interessa leggere: faccio un teatro che a me piace andare a vedere, e quando scrivo un libro scrivo cose che mi piacerebbe leggere. Nella mediazione artistica, si ha la possibilità di nominare ciò che ferisce e che fa male, ignorando il giudizio degli altri. Il momento della creazione è veramente una sorta di scudo nei confronti del mondo, e si basa sull'intercettazione del trauma, del dolore, della felicità, per farli emergere nella loro spietatezza.

**“NELLA TUA CREAZIONE
INSISTI SUL LEGAME ‘MARE
- MORTE’, E SU COME UNA
MINIMA DISTRAZIONE O
UN CALCOLO SBAGLIATO
POSSANO PORTARE ALLA
TRAGEDIA. QUANTO SIAMO
ABITUATI OGGI ALLA PAROLA
MORTE?,,**

Uno dei problemi giganteschi del contemporaneo è proprio la rimozione della morte. Viviamo in un periodo di grande mutazione antropologica: l'essere umano, che fu cacciatore e raccogliitore, poi abitante della polis e cittadino, è diventato un consumatore e serve al potere secondo le quantità di consumo che può produrre. Addirittura l'arte stessa è schiacciata dalla logica del consumo e della grande distribuzione. Tutto ciò è stato possibile perché dall'orizzonte degli eventi è scomparso il sacro, facendo così venir meno quella dimensione di immaterialità necessaria a fondare un'esistenza non racchiudibile entro un parametro di consumo. Il desiderio è ciò che la società di oggi cerca disperatamente di creare, senza alcun risultato. Il vero desiderio è un germoglio

che ti sboccia dentro quando non te lo aspetti, e che, secondo logiche misteriose – che tali devono rimanere – ti fa amare le persone e non i sessi, ti fa preferire un gusto anziché un altro. Il tentativo di radicalizzare l'esperienza del consumo e di veicolare il desiderio è l'ennesimo passo verso il suicidio che sta compiendo la nostra società.

“COS'È PER TE IL PRESENTE?,”

Nel mondo di oggi, che ha completamente distrutto l'idea di futuro, e che sta lasciando le nuove generazioni con la prospettiva di un baratro, possiamo solo rivolgerci a ciò che del passato è rimasto inesperto. Riprendendo queste reliquie e riordinandole è possibile vivere il presente secondo l'unica dimensione che secondo me ha senso: quella della scintilla.

SARA ERRANTE

MARIACHIARA MEROLA

ABBIAMO INCONTRATO

PICCOLO

CONVERSAZIONI



Dead Centre

“LO SPETTACOLO CHE
PORTATE A MILANO SI
INTITOLA ‘BECKETT’S ROOM’.
PERCHÉ SECONDO VOI
SAMUEL BECKETT È ANCORA
OGGI UNA FIGURA RILEVANTE
NEL MONDO DEL TEATRO?,”

Bush Moukarzel: Beckett ha avuto un grande impatto su di me fin da ragazzo: andavo spesso a teatro a vedere le sue opere, e già allora mi sembrava che trattassero in un modo molto diretto il problema dell’esistenza. La sua semplicità nell’esprimere una visione fatalista della natura umana e il suo modo di concepire il teatro mi hanno influenzato molto: Beckett non pensava solo al linguaggio, ma anche al palcoscenico, alla scenografia, al ritmo, alla musicalità. Guardava al teatro come a un’arte totale. Credo che sia anche per questo motivo che rimane tuttora una figura di riferimento per il teatro contemporaneo. Inoltre, l’opera che presentiamo al festival parla del periodo in cui Beckett operava nella Resistenza francese durante la seconda guerra mondiale: è una storia di lotta per la libertà e per il diritto a vivere in pace, e in questi termini è un autore ancora molto attuale.

Ben Kidd: Sicuramente Beckett è stato un grande pensatore, che si interrogava sul potenziale del teatro e sul rapporto tra teatro e pubblico. Spesso però si pensa a lui solo come allo straordinario artista che racconta la condizione umana in maniera astratta e universale e si tende a tralasciare l'aspetto autobiografico dei suoi testi. Parte del genio di Beckett sta nell'essere riuscito a trasformare elementi della vita reale in opere d'arte, e questo suo talento è senz'altro fonte d'ispirazione ancora oggi.

“IN ‘BECKETT’S ROOM’ ASSISTIAMO A UN CAMBIO DI PROSPETTIVA: L’ATTENZIONE SI SPOSTA DALLE PERSONE AGLI AMBIENTI. È INTERESSANTE CHE L’OPERA SIA STATA SCRITTA PRIMA DELLA PANDEMIA: IN CHE MODO QUESTI ULTIMI ANNI HANNO CAMBIATO LA PERCEZIONE DELLO SPAZIO CHE ABITIAMO?,,

B.M.: Credo che il concetto di spazio dipenda sempre dal contesto in cui ci troviamo. Nelle opere di Beckett lo spazio è sempre stato presente: in “Aspettando Godot”, per esempio, non c’è un posto dove andare, si vive bloccati in una sorta di limbo. Si potrebbe fare un parallelismo con la sua esperienza durante il conflitto mondiale, quando si è dovuto rifugiare in Francia, in quello che, benché non sia stato un lockdown, ha aspetti simili.

B.K.: Penso che in generale il teatro sia il luogo adatto per interrogarsi su questa tematica, poiché per sua stessa natura è una forma d’arte che si basa e gioca attorno all’idea di spazio. La pandemia ha sicuramente cambiato il nostro modo di approcciarci al teatro e allo spazio: in Irlanda, purtroppo, in molti ancora oggi preferiscono al teatro o al cinema attività da praticare all’aperto. “Beckett’s room” è un progetto coraggioso in questo senso, perché non solo il pubblico è in una sala chiusa, ma assiste anche alla creazione di un ambiente delimitato dal quale è impossibile uscire.

“IN UN VOSTRO PROGETTO RECENTE, ‘TO BE A MACHINE’, IL CORPO DIVENTA UNA SORTA DI ‘GABBIA’, UNA PRIGIONE DA CUI DOVERSI LIBERARE. C’È UN LEGAME TRA QUELL’IDEA E IL FATTO CHE IN ‘BECKETT’S ROOM’ ASSISTIAMO A UNA TOTALE ASSENZA DI CORPI SUL PALCO?,”

B.M.: Direi che il collegamento non è diretto, ma sicuramente ci sono punti comuni, soprattutto nel modo in cui ci avviciniamo agli elementi a disposizione sul palco. In “To Be a Machine” il tema centrale era l'impossibilità di andare a teatro e in questo senso il corpo diventava un ostacolo. In “Beckett’s room” invece ci siamo chiesti se l’opera avrebbe avuto ancora senso una volta eliminati i corpi dal palco. In altre parole, ci siamo interrogati sulla possibilità di raccontare una storia senza le alcune sue componenti essenziali, come i corpi e le persone.

B.K.: I due progetti sono nati separatamente, ma emergono comunque da una domanda che spesso ci poniamo nel nostro processo creativo, ovvero quale

sia il ruolo del corpo in un'opera. Il teatro si basa sui corpi, sul concetto di comunità che si crea non solo tra attori e pubblico, ma anche tra i singoli spettatori. Beckett spesso si è chiesto se fosse possibile scrivere un'opera senza corpi, fatta solo di parole e respiri. Ecco perché in "Beckett's Room" attori e personaggi sono assenti.

**“L'INTERNAZIONALITÀ
DEGLI ARTISTI PRESENTI
AL FESTIVAL È STATA
UN'OCCASIONE PER CERCARE
DI GUARDARE ALL'EUROPA
DA PROSPETTIVE DIVERSE
E LONTANE. L'IRLANDA SI
TROVA IN UNA POSIZIONE
INTERESSANTE DA UN PUNTO
DI VISTA GEOGRAFICO,
CULTURALE E POLITICO.
QUAL È LA VOSTRA VISIONE
DELL'EUROPA?,,**

B.M.: Credo che il concetto di “mentalità europea” sia solo un’ambizione. È qualcosa a cui dovremmo aspirare, però è un’invenzione, una bella fantasia: la comunità europea e i suoi valori sono qualcosa da condividere e per cui vale la pena lottare. In Irlanda c’è una lunga storia di scrittori, come Beckett o James Joyce, che sono usciti dal paese per cercare di considerarsi parte di una comunità europea. Il loro è stato un atto estetico e culturale, oltre che politico. Noi artisti contemporanei vogliamo far parte del dibattito europeo e un modo per partecipare alla conversazione è portare i nostri spettacoli in tournée. Anche in “Beckett’s Room” si lotta per mantenere connessa una comunità internazionale, per non lasciarla separata e isolata.

B.K.: La mia situazione personale è una un po’ complessa, in quanto sono un inglese che vive in Irlanda; vengo da un paese che ha appena distrutto un progetto a cui si è lavorato per cinquant’anni. In Irlanda lo scenario è diverso e il teatro irlandese è davvero connesso con l’Europa, a differenza di quello inglese. Eppure anche l’Irlanda si trova in una posizione complicata: ha un legame storico fortissimo con il Regno Unito, anche a causa dell’oppressione coloniale, e ora la situazione politica interna è delicata. Chi, come me, non avrebbe voluto lasciare l’Unione Europea è stato ingenuo, perché ha ignorato

per troppo tempo i segnali di quello che sarebbe potuto accadere. Ma d'altra parte anche qui in Italia e altrove si è rinvigorito un sentimento nazionalista, che è il vero vulnus del progetto europeo. Beckett era un europeo: un irlandese che ha vissuto a Parigi, che ha scritto in francese, in tedesco e in inglese. È il chiaro esempio della possibilità di un'identità europea cosmopolita.

**“IL TITOLO DEL FESTIVAL
GIOCA CON L’IDEA DI UN
PRESENTE CHE OFFRE DELLE
POSSIBILITÀ PER IL FUTURO.
‘BECKETT’S ROOM’ È INVECE
AMBIENTATO DURANTE LA
SECONDA GUERRA MONDIALE.
COME SI INTRECCIANO
PRESENTE, PASSATO E
FUTURO NEL VOSTRO
LAVORO?,,**

B.M.: Il teatro è un buon posto per parlare di fantasmi, di qualcuno che non c'è. In teatro incontriamo personaggi del passato e attori che interpretano altre persone. È necessario che il pubblico sia presente e vivo, in comunicazione con il passato e con la storia che si sta raccontando. Ed in questo modo si costruisce una immaginativa comunità del futuro. Il tempo a teatro si trasforma in una sorta di presente ed eterna alleanza.

B.K.: È affascinante che un'opera teatrale sia sempre nel presente: accade ora, nell'esatto momento in cui la si guarda. A differenza del cinema, con il teatro si lavora costantemente su un doppio tempo vissuto in contemporanea. Per esempio, "Beckett's Room" parla di un'altra epoca, ma la storia viene raccontata nel momento stesso in cui è messa in scena. Non voglio concentrarmi troppo sul futuro, penso però che ogni nostra azione abbia delle ripercussioni. Qualcosa che gli spettatori possano portare con sé nel proprio futuro.

COS'È PER VOI IL PRESENTE?

B.M.: Il teatro ha una responsabilità nei confronti del tempo presente che altre forme d'arte non hanno. Un libro o una melodia possono trovare il proprio pubblico anche tra cent'anni, invece una performance deve funzionare qui, sul momento, e il pubblico è parte integrante del lavoro artistico. Il presente, per me, è il cuore dell'esperienza teatrale.

B.K.: La parola "presente" è l'opposto di assente. In passato abbiamo messo in scena un'opera teatrale basata su Amleto che iniziava con la stessa battuta di Shakespeare: «Chi è là?». È una domanda importante, serve a chiedersi chi c'è sul palco e perché. È una domanda significativa politicamente ed esteticamente, perché, sebbene qualcuno sia presente, ci sono milioni di persone assenti. Così in teatro, tra chi c'è e chi non c'è, tra chi esiste e non esiste, si può davvero parlare di fantasmi.

ANDREA MALOSIO

ELENA VISMARA

**VI RACCONTIAMO
ANCHE**

PICCOLO

COLLATERAL

**Spettatori
del
“Presente”**

Al concludersi di Presente indicativo, resta per noi ancora da interrogare una delle componenti portanti di ogni performance. Assieme a drammaturgia, regia e attore, anche la parola pubblico sta assumendo nuovi significati: tra l'entrare apertamente nella rappresentazione e l'esigenza di far parte di esperienze collettive, la sua identità è stata declinata in più modi. Cercheremo di delinearne alcuni a partire dagli spettacoli visti.

Il teatro urbano di “Città sola”

«Interrogare l'abituale – scrive George Perec – parlare di queste “cose comuni” [...] staccarle dal pietrisco nel quale sono inglobate e dar loro un senso, una lingua: che parlino, infine, di quello che è, di quello che siamo». Ad animare questa domanda senza punto interrogativo è il bisogno di tornare all'accadere del mondo; di sentirne l'appartenenza e divenire un tutt'uno coi ricordi, edifici, cemento, mezzi e persone, per rendersi conto di come questi assumano un significato e come l'abbiano sempre avuto. Inevitabilmente, ci si sottrae a una forma di soggezione verso le scelte e il giudizio altrui: è la ricerca di un momento dove la città stessa comincia a raccontarsi, sostituendo al continuo confronto con le sue folle un altro tipo di ascolto, quello rivolto alla nostra intima volontà, all'esserci compiutamente in mezzo a esse. E allora succede di scoprire come la metropoli esista nelle sue particolarità (mille angoli diversi, cuciti come in un patchwork), tra gli istanti di

vita che proseguono oltre i fili del tram: così si apre il nostro sguardo su “Città sola”, lettura registrata da lacasadargilla. Ripercorrendo le trame delle solitudini urbane di Olivia Laing, si dipana il profilo di una Milano abitata da un pubblico inconsapevole. Ecco, se Laing squaderna, tra un podcast e l’altro, le insopportabili affezioni insite nei monologhi di un coro/folla, dove il singolo è piegato irrimediabilmente (e quasi esclusivamente) su sé stesso, qualcosa di diverso accade al di fuori. Ci troviamo interpreti minori di esperienze che straripano, alle quali è necessaria una protesì nel reale: centrale è l’atto del connettere, che sia Warhol con i palazzi sgraziati di Chiesa Rossa, laddove il loro contatto diretto con la campagna spiega il turbamento del tradursi, o Hopper e le pareti di cristallo a Porta Venezia, oltre le quali schivare le contraddizioni della città. Insomma, la «map of loneliness» dell’autrice, per chi la vive al di fuori del libro, ci riporta a un punto di ancoraggio comune, al “partito preso” della realtà; e dalle voci di questi artisti emarginati emerge un’intimità condivisa, che riecheggia silenziosamente in chi ci abita attorno. Ma forse il ruolo più importante di questo flusso è racchiuso nella parola pubblico: un gruppo di individui che nel mero esserci concreta la rappresentazione – senza che ci sia bisogno di un palco – curandone omeopaticamente le inquietudini (le medesime che Laing solleva sull’identità stessa di questa massa, «un pacchetto di cortesia e conformità» che deve «mantenere le apparenze, fingere chi non è, non dichiararsi: imperativi che generano una cancrenosa

sensazione di restare degli estranei, dei trascurati»). Si aggiustano i viventi e il modo di percepirne l'umanità: sembra ovvio, ma anche chi è immerso nell'ascolto di "Città sola" si riscopre pubblico, affondando in un'immensa comunità attoriale dove ognuno è sé stesso, ognuno è gli altri.

Il pubblico-agorà

Per certi versi, è come se la messa in scena smettesse di esistere nelle regie di Marcus Lindeen e in "The Audience" di Mariano Pensotti. Prendiamo come esempio la specularità che apre la pellicola di quest'ultimo: la platea registrata è posta di fronte al pubblico in sala, tagliando definitivamente qualsiasi riferimento alla materia scenica. Certo, di essa ci verrà detto più volte lungo lo svolgersi del film, e tuttavia i riferimenti che se ne faranno appaiono quanto più pretesti per connettere una pluralità di esistenze altrimenti inconciliabili. Le vite dei singoli spettatori si scoprono così intrecciate dalle diverse significazioni che ognuno ha compulsato all'interno dello spettacolo, riverberandole nel proprio quotidiano: si entra a contatto con una narrazione frammentata, rapsodica, dove ognuno è testimone di un racconto corale, che dilata i confini della scena ai limiti della comunità stessa.

Tale questione relativa alla compattezza di un gruppo sociale è ancor più marcata nel microcosmo formato in "Wild Minds". Un cerchio di sedie, uno spazio per la terapia: in mezzo a esso nulla viene rappresentato, in

quanto i corpi dei performers si confondono tra quelli del pubblico. Che poi a recitare siano dei “vessels” di una testimonianza registrata, ascoltata dall’attore man mano che il dialogo prosegue, dona alla pièce un’intima spontaneità: a essere riscritta è l’arte stessa del raccontare, posizionandola in una dimensione confessionale. Ed è proprio qui che si rinnova uno dei nuclei portanti del teatro: il pubblico riscopre come la sua presenza sia necessaria, facendosi responsabile del benessere della collettività.

Work in progress: il palco come cantiere

Se con “Extremófilo” platea e palcoscenico tornano ad essere separati, il dialogo tra essi è una costante a cui ci si appella incessantemente. Nel teatro di Lisandro Rodríguez è infatti l’illuminazione ad uniformare l’esperienza spettacolare. Tutto si svolge alla ‘luce del sole’: lo spazio scenico viene spogliato fino a rivelare la nudità finzionale; e lo stesso regista assume le fattezze di un intermediario tra pubblico e diegesi, sospendendola con continui realia. Per gli spettatori diventa difficile stabilire i confini della messa in scena, trasformatasi in una sorta di cantiere teatrale che vuole riproporre dinamiche odierne in uno spazio-limite, il medesimo dove (soprav)vivono gli animali estremofili. Ecco che l’interazione col pubblico si costituisce come modalità normativa per lo scardinamento delle linee narrative: è inevitabile che nel teatro di Rodríguez persistano dei personaggi, e tuttavia questi soffrono come di un impulso dissociante che li porta a una relazione paratattica

con la platea, uno scambio tra persone e persone. A priori, l'attore accetta di «correre il rischio che il pubblico non sia disposto ad accoglierlo», come riflette Marco D'Agostin, facendo così il punto sulla dinamica che si gioca all'interno delle sue performance: ne è un esempio "Best Regards", dove s'impone l'esigenza di dedicare al pubblico un eccesso di energia senza potersi aspettare un ritorno. Qualcosa che però il danzatore continua a sperare, fino a una conclusione che mira a superare ogni limite: qui D'Agostin abbandona la scena alla platea, che gradualmente si trasforma in coro. E mentre viene cantata, ancora e ancora, l'ultima strofa della performance, ci si rende conto di come si stia effettuando una piena restituzione, volta a delineare un mirabile incontro tra pubblico e autore.

HARRIET CARNEVALE

LEONARDO RAVIOLI

**VI RACCONTIAMO
ANCHE**

PICCOLO

COLLATERAL

**“Theatrical
Mind”
secondo gli
studenti dell’
Université
Paris 8**

Nell'ultima settimana di Festival, dal 23 al 27 maggio, il Piccolo Teatro e l'Università degli Studi di Milano hanno ospitato il 5° Convegno Internazionale di Studi Teatrali EASTAP dal titolo "Theatrical Mind". Negli spazi del Teatro si sono ritrovati studiosi, ricercatori, accademici, studenti e artisti per discutere delle molteplici direttrici dell'universo teatrale, con particolare attenzione alle tendenze del contemporaneo.

Un gruppo di studenti dell'Université Paris 8 e dell'Università di Milano ha seguito e raccontato la conferenza, dando vita ad un osservatorio critico, curato dalla Prof.ssa Erica Magris. Abbiamo chiesto ad André Gryner (Université Paris 8) qualche suggestione da una delle masterclass a cui ha partecipato.

La voix / di André Gryner

In francese "voix" significa sia voce che via, percorso. La voce è un'estensione del respiro, del silenzio. È espirazione d'aria. L'inspirazione invece prepara la voce: è un movimento spontaneo, istintivo, vitale, è un rilassamento dei muscoli. La voce è anche costruzione sociale, culturale, genetica, ha una propria anatomia. Ognuno eredita e forma un accento, un modo di parlare, di far vibrare e risuonare la propria voce. E allora come si lavora con la voce a teatro? Il processo di lavoro sulla voce in teatro ci insegna

qualcosa sulla nostra vita e sul nostro rapporto con il mondo, anche in maniera politica?

Aglai Pappas e Chiara Guidi hanno parlato della voce come soggetto di ricerca e lavoro del proprio teatro. Oggi non si declama più, non si recita, si evita il lirismo: il testo si interpreta. Non c'è niente di male in questo. Ma abbiamo forse trascurato troppo la musica della lingua, il suono della voce a favore del significato? La voce e il linguaggio non costituiscono solo uno scambio di informazioni. Guardare gli spettacoli in lingue straniere senza leggere i sottotitoli, per esempio, è un'occasione per capire non il significato ma qualcos'altro, per sentire la parola, il ritmo, la trama dei suoni, la melodia. E forse alla fine per vedere la parola, per figurarsi le immagini bisogna "entrare nel discorso come in un racconto", dice Chiara Guidi.

Per la ricerca di entrambe le artiste è fondamentale l'infanzia. Pappas ha invitato a guardare i neonati che piangono con tutto il corpo, non solo dalla gola, senza mai stancarsi. Guidi ha raccontato la sua ricerca tra voce e infanzia, e soprattutto ha parlato di immagini. Di Cézanne, di pittura, di artigianato, di voce che suona come i colori. E di colori come suoni. La voce, per Chiara Guidi, è anche legame con la natura. Non in astratto, ma come fanno i bambini: la voce si fa strada sperimentando, vagando e sbagliando. Come "le mani che errano" di Cézanne, un gesto di riconciliazione con la realtà.

Aglai Pappas afferma che parlare a teatro è un atto politico, un atto democratico: uscire dal gruppo e parlare, farsi avanti, alzarsi, rivolgersi al pubblico. Parole per convincere, non per dimostrare. È una ricerca, un processo, bisogna insistere. È il “tra” di cui parla Chiara Guidi, forse è poesia. La poesia non è un genere o un traguardo, è piuttosto un modo, un processo. Se lo scrittore americano William Saroyan dice che la poesia è ovunque, forse allora è questione di profondità, è un modo di vedere la vita e di ascoltare, di vedere mentre si ascolta e ascoltare mentre si vede. La voce è un mezzo per andare verso l'ignoto, il bello, l'indicibile. Forse è anche un modo politico per vivere diversamente.

TRADUZIONE A CURA DI ANDREA MALOSIO

Autoinviti a cena

Vi è mai capitato di andare a cena con un grande artista per scoprire come si comporta nel quotidiano, di cosa parla e che cosa mangia lontano dai riflettori? A noi no, ma con un po' di fantasia abbiamo provato a immaginarlo. Nell'ultima settimana del festival la redazione, ormai esperta di autofinzione, ha organizzato quattro serate con gli artisti del palinsesto riportando fedelmente quanto accaduto.

Autoinvito a cena con... Sergio Blanco

Questa cena è composta da un INCIPIT, due PORTATE e un EPILOGO.

INCIPIT: Appena arrivati, chiediamo un tavolo per tre. Prima di accomodarci, Sergio ci invita a spegnere i cellulari per goderci la serata, ma senza fretta: nel frattempo, ci intratterrà con qualche aneddoto, casualmente, inaspettatamente, sorprendentemente autoreferenziale.

PORTATE: un applauso, partito da un cliente, si diffonde tra tutti i presenti, compresi camerieri e cuochi; una standing ovation rimbomba per la sala, celebrando il passaggio del grande drammaturgo... o almeno questo è quello che ci ha detto di scrivere.

EPILOGO: A fine cena il pasto è rimasto quasi intoccato: ci siamo persi tra le storie delle sue numerose morti e dei suoi viaggi per il mondo, in bilico tra menzogna e verità. Il tempo stringe e troviamo finalmente il coraggio di porgli quell'ultima, irrinunciabile domanda: «Sergio, ma quindi con il gorilla?»

SARA ERRANTE, RICCARDO FRANCESCO SERRA

Autoinvito a cena con... Christiane Jatahy

[Ciak, si gira] Piatti della tradizione ricombinati in formati nuovi: spaghetti, basilico e pomodoro non sono necessariamente pasta al sugo! Si tratta di polimeri di carboidrati complessi sintetizzati con idrocarburi multivitaminici, o così almeno è a casa di Christiane Jatahy [inquadratura frontale].

Appassionata di cucina molecolare, la regista realizza le sue ricette con l'estroso incontro di elementi chimici e la raffinata strumentazione della sua cucina-laboratorio [campo lungo della location].

Mentre osserviamo da vicino il capolavoro di sferificazioni nel nostro piatto [zoom sulla pietanza], la cuoca-regista si lascia trasportare dall'entusiasmo: potrebbe sembrare che si tratti dello stesso piatto di sempre. Ma vogliamo davvero continuare a essere i clienti che chiedono ogni volta la stessa pasta? Seduti agli stessi posti sulla stessa tavola?

O dovremmo prendere in mano le nostre vite e la nostra alimentazione? [Dissolvenza, stop].

ELENA VISMARA, CHIARA CARBONE, LEONARDO RAVIOLI

Autoinvito a cena con... Marcus Lindeen

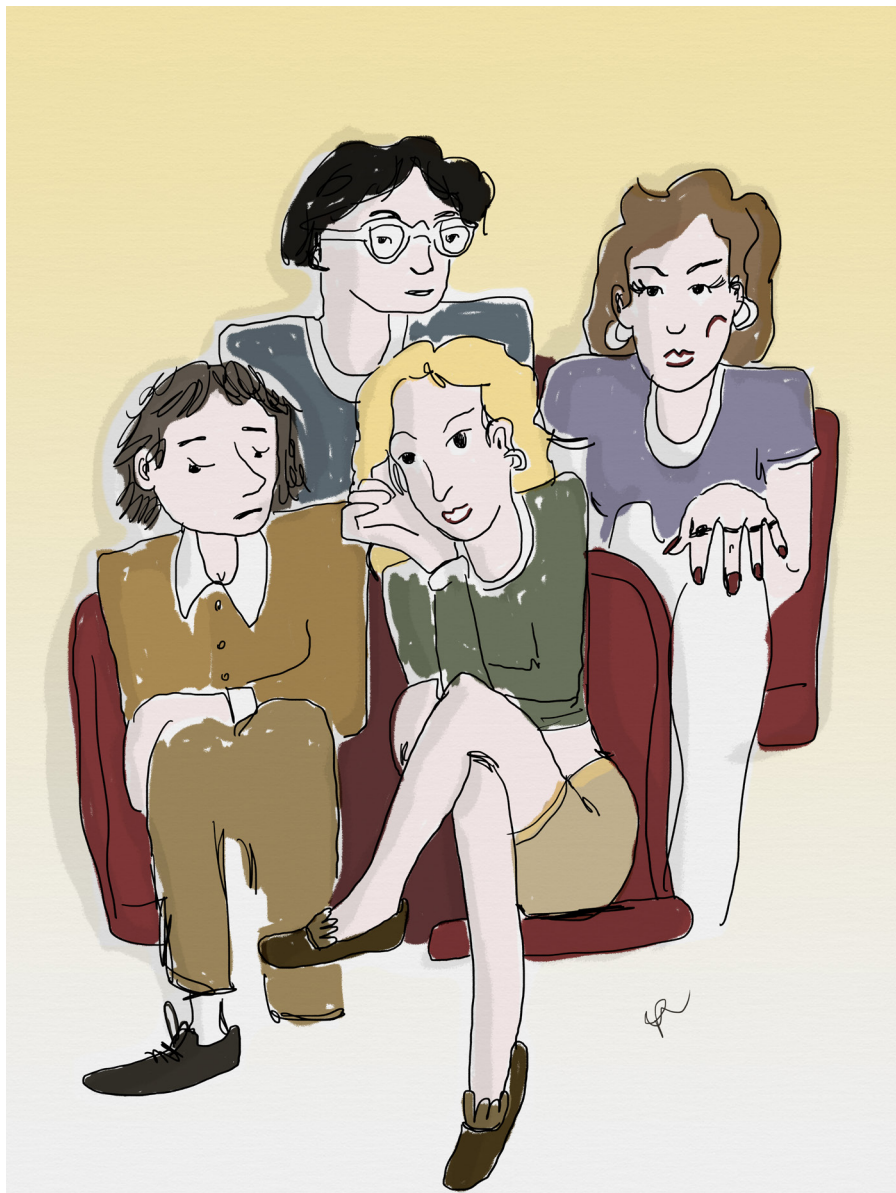
Un piccolo bilocale arredato con gusto moderno. Tre gin tonic poggiati su un tavolino Ikea di vetro. Appeso al muro, un quadro su cui linee calligrafiche compongono i contorni di un volto. Sgranocchiando una carota, Lindeen finisce per incantarsi a guardare quell'immagine: inizia a parlare di proiezioni dell'io, identità, corpo, sessualità, dimensioni oniriche. E in questo viaggio nell'ontologia esistenziale... perdiamo anche noi coscienza e identità. Chi siamo? Quanti gin tonic abbiamo bevuto? Che ore si sono fatte? Le tre del mattino? Le sei? È importante? E quando siamo per rialzarci dal comodissimo "Grälviken" per ritornare alle nostre monotone vite, il padrone di casa dice le ultime lapidarie parole: «Bene, ora potete togliervi gli auricolari».

NOEMI MANGIALARDI, ALESSANDRO STRACUZZI

Autoinvito a cena con... Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni

La trattoria ha abbassato le saracinesche. È ormai buio e ha cominciato a piovere a dirotto, ma non ce ne curiamo. Nel salone vecchio stile – ormai immerso nella penombra – il proprietario, un vecchio amico di Mimmo Cuticchio, versa un altro giro di limoncello. Virgilio Sieni, assorto, lega coltello e forchetta con uno spago e comincia ad animarli come burattini. «Io ve l'ho detto... chistu mi vuole rubbare il mestiere», dice Cuticchio osservandolo. «Ma se ho appena saputo che tu stai per fondare la compagnia di danza Mimmo Cuticchio!». Per tutta risposta, Mimmo si alza e comincia a danzare, mentre Virgilio gli appoggia delicatamente sulla schiena il suo burattino di posate. Le risate si interrompono, l'atmosfera si dipinge di un sogno, o forse un ricordo, fino a trasportarci in una terra lontana, di sole e di mare.

ALESSIA LAURA LOGGIA, MARIACHIARA MEROLA



Spettatori del "Presente"

AUTORE **Edoardo D'Amico**



Piaciuto lo spettacolo?

AUTORE Edoardo D'Amico

Piccolo

Soci Fondatori



Con il contributo di



Socio Sostenitore



Il Piccolo Teatro è sostenuto da



Special Partner del Teatro Grassi



Partner Istituzionale



Special Partner del Chiostro Nina Vinchi



Special Partner

FONDAZIONE BERTI
PER L'ARTE E LA SCIENZA

Partner



Partner Tecnici



Si ringrazia per il prezioso sostegno



Strehler

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Il festival è realizzato anche grazie al contributo del MIC Progetto speciale 2022



Main Partner



Con il sostegno di



Specific Partner

VALENTINO

Partner



In collaborazione con

Teatro Franco Parenti
Dal 1972. Fondato e diretto da Andrius Ruth Shannan



La serata inaugurale è realizzata sotto l'alto patrocinio del Parlamento europeo



sotto l'alto patrocinio
del Parlamento europeo

IN REDAZIONE

Chiara Carbone

Harriet Carnevale

Edoardo D'Amico (disegni)

Luisa Donner

Sara Errante

Francesca Lepiane (organizzazione)

Alessia Laura Loggia

Andrea Malosio

Noemi Mangialardi

Laura Mangili

Mariachiara Merola

Federica My

Leonardo Ravioli

Francesca Rigato

Riccardo Francesco Serra

Alessandro Stracuzzi

Alice Strazzi

Valentina Stringhetti

Elena Vismara

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

CONTRIBUTI E APPROFONDIMENTI

Riccardo Corcione

Francesco d'Amore

Francesca Gambarini

Francesca Serrazanetti

GRAFICA

Leftloft

ITINERARI NEL PRESENTE INDICATIVO

è un progetto di Stratagemmi - Prospettive Teatrali



**STRATA
GEMMI**

PROSPETTIVE TEATRALI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

Teatro Grassi

via Rovello 2
M1 Cairoli e Cordusio

Teatro Strehler

Largo Greppi 1
M2 Lanza

Teatro Studio Melato

via Rivoli 6
M2 Lanza

PICCOLO

Strehler 100
1921 2021

info e biglietti
piccoloteatro.org