

Un panorama di qualità da interrogare per il futuro del teatro

di Laura Mariani

Scrivo a caldo la mattina del 5 settembre. Sono stati due giorni intensissimi di visioni e condivisioni e ieri notte abbiamo rivisto i quattro corti premiati. Avrei voluto ricominciare da capo e rivederli tutti e dodici, ora sono in uno stato di confusione per le emozioni e i pensieri accumulati in un'edizione del festival e del premio che mi è sembrata ricca e di qualità.

Ho sentito una distanza: io che vedo teatro da più di mezzo secolo e studio anche il teatro del passato e loro, la generazione Scenario 2025. La distanza è anche un bene, uno strumento utile purché ci si lasci attraversare dalle esperienze. Credo che il dialogo ci sia stato con tutti i "concorrenti", potenziale, sotterraneo ma vivo e se userò la parola "loro" è per semplificare e non per marcare una contrapposizione.

Il teatro è plurale ma è anche uno e continua a creare un ambiente a sé. Direi anzi che il Premio Scenario con le sue tappe e la sua presenza a livello nazionale contribuisce a ricreare il senso della microsocietà perduta, di cui hanno scritto Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani. Quella che dalla nascita della Commedia dell'arte fino al primo Novecento ha fatto del teatro un ambiente a sé, diverso, perché quello dell'attore non è un mestiere qualunque, lo spettacolo non è una merce qualunque, e insieme in connessione con la società di cui è in parte specchio e di cui in parte intuisce le sensibilità profonde e le mentalità in movimento. Era visibile a colpo d'occhio nella Piazzetta Pasolini dove gli artisti si ritrovavano nelle pause pranzo e fra un corto e l'altro. Ma dall'osservazione di Marco Baliani che la scena di Scenario 2025 è tutta occupata dal Presente sorge una domanda allarmante. Il futuro è già irrimediabilmente segnato?

Oltre la scrittura scenica?

La prima cosa che mi ha colpito: nessuno spettacolo parte da un testo teatrale. C'era da aspettarselo: siamo nel dopo dramma, loro sono giovani e il contesto è quello di Scenario che chiede di esserci totalmente come persone e come portatori di nuovi linguaggi. Però mi è sembrato che fossimo proprio oltre e non solo "dopo". Come se il patrimonio dei testi drammatici assomigliasse a una collezione di papiri incomprensibili o quasi, sicuramente distanti e poco utili allo scopo prefissato. Non c'è giudizio in me né rimpianto, è la constatazione di un dato di realtà e sicuramente non riguarda l'intero teatro e forse neppure l'attività futura di questi artisti. I giovani teatranti arrivano a fare spettacoli pieni di tanti linguaggi assorbiti sin dall'infanzia, i più hanno alle spalle studi o letture teatrali, sono intelligenti, inquieti, motivati, anche se scrivono solo al computer e forse lo maneggiano più agevolmente del corsivo, ma è innegabile che a teatro questo non conta. Parlano i corpi mossi dai desideri e dai pensieri, allenati dalle tecniche, messi in relazione: mi sembra che oggi, per loro, questo non riguardi solo la recitazione perché il processo di costruzione delle performance è sempre più intrecciato.

Gli spettacoli nascono da urgenze personali o da urgenze condivise nel proprio gruppo, da condizioni di vita e da domande aperte, si nutrono di saggistica più che di letteratura drammatica e non, usano tutti i linguaggi della contemporaneità. La voce drammaturgia non viene citata: *Boys Will the boys* (il turno di notte, Milano), *Processo all'esistenza* (Emanuele D'Errico, Napoli). Oppure è sottintesa nel progetto: *Mor – Storia per le mie madri* (Lucia Raffaella Mariani, Torino) anche se si specifica

– ed è l'unico caso – che lo spettacolo è tratto dalla graphic novel *Mor. Storia per le mie madri* della bolognese Sara Garagnani. Oppure diventa concept: *Concerto per uno Sconosciuto* (**Progetto Kungsleden**, Lomazzo, CO) o è riassorbita nel ruolo autoriale complessivo: *L'isola dei ciccioni felici* (**Andrea Mattei**, Bologna), *Sulphur* (**La Gattuta / Rinaldi**, Riccione), *Dad or alive* (**BumBumFritz**, Padova). Viene nominata per *Infinita bellezza* (**Fondamenta zero**, Milano), *Tartare generation – Pratiche di auto-aiuto per non fare nulla mentre il mondo crolla* (**collettivo imperfettostato**, Milano), *Mio padre è Sylvester Stallone* (**Compagnia A.D.D.A.**, Livorno). *Lieve, indicibile* (**Guidotti / Mezzopalco / Longuemare**, Bologna) è un “progetto con testi” mentre *Tartaruga* (**Slap-Scratch**, San Giovanni Lupatoto) reca la voce “dramaturg”. Direi che la pressione maggiore in questo campo la subisce *Mor* che si misura con una graphic novel autobiografica d'autrice, ma se bisogna fare il nome di autori che da lontano hanno ispirato, hanno avviato percorsi che arrivano all'oggi pur trasformati profondamente, sono Samuel Beckett e Luigi Pirandello: teatro dell'assurdo e metateatro. Il grottesco come cifra del Novecento e oltre, per come mescola tragico e comico, alto e basso senza fare sintesi, restituendo la complessità della vita e della storia, dell'umano e dell'artistico, arriva trasformato in questo tempo in cui tutto sembra essersi consumato fino ad arrivare estenuato, schiacciato e quasi edulcorato dall'ansia e dall'incertezza che stanno al cuore di tutto. Ma perché saremmo “oltre la scrittura scenica”? Uso questa formula un po' provocatoriamente, per sottolineare una tendenza, una tensione: il testo drammatico non è proprio previsto, il processo è accentuatamente condiviso con scarsa formalizzazione dei ruoli, almeno nella maggioranza dei casi. Tutti gli attori e le attrici mirano all'autorialità, la praticano.

Al centro l'io, individuale e generazionale

Secondo dato di grande evidenza: il ruolo centrale della cifra autobiografica. Come sappiamo, la persona dell'attore/attrice è sempre centrale, anche quando si “recita” un testo altrui. “L'attore non è che la sua autobiografia”, scrive Leo de Berardinis: “autobiografia conoscitiva di se stesso”, che stimola la ricerca però toglie “l'ego, il superfluo” per esprimersi in un'opera (*Teatro e sperimentazione*, 1995). D'altro canto, scrive Claudio Meldolesi, “anche se non sembrerebbe, una storia di vita è sempre un'entità più vasta di una storia teatrale” (prefazione a Luciano Leonesi, *Il romanzo del teatro di massa*, 1989).

Qui la cifra autobiografica è la molla del processo creativo e si esprime in modo esplicito e diretto, raramente mascherandosi ma esprimendosi in molti modi, talora senza temere l'impudicizia, che a teatro è altra cosa che nella vita quotidiana. C'è la necessità di dirsi, di essere visti in una società che non ascolta, non guarda. C'è chi lo fa mettendosi al centro in prima persona e chi preferisce mantenere la dimensione del gruppo dando voce alla generazione prima che a sé, ma sempre l'appartenenza emerge, preme: è così in *Concerto per uno sconosciuto* o in *Processo all'esistenza* o in *Tartare Generation*. In *Boys will be boys* si indaga un femminicidio commesso da un membro del gruppo: come si passa dalla normalità all'omicidio? La violenza scorre già, nascosta, nella quotidianità, nella mascolinità? E come?

Il gruppo e la famiglia, le madri vengono sempre nominate, ma in due casi sono presenti figure parentali maschili, anzi diventano protagoniste dello spettacolo. In *Sulphur* **Marco Rinaldi** fa rivivere suo nonno Mario Rinaldi, prima minatore e poi fotografo che ha documentato la miniera di zolfo di Perticara, nelle Marche: è il confronto con una persona amata, con una storia di terribile sfruttamento, con un altro linguaggio, la fotografia. In *Mio padre è Sylvester Stallone* **Davide Niccolini** fa rivivere

suo padre Riccardo Niccolini, le sue tragedie e la sua forza di volontà: di fatto orfano del padre (lo incontra una sola volta a cinque anni, nel manicomio dove è ricoverato di ritorno dal lager), che gli urla “Tu non esisti”, e poi una vita spesa per esistere alla grande, risollevandosi dopo ogni caduta. Prima atleta di punta della lotta libera e poi, dopo la perdita dell’uso delle gambe per un incidente, campione di braccio di ferro. A me piace il teatro che racconta storie, che non perde le prerogative che gli hanno rubato il cinema o le serie televisive: il padre è anche personaggio, ma per impadronirsene il figlio-attore deve farlo rinascere dal suo corpo, che mobilita e allena con gran sudore.

Dad or alive di e con **BumBumFritz** (vincitore del Premio Stefano Cipiciani per il dispositivo scenico) mette al centro una domanda che per questa generazione si pone prepotentemente investendo le biografie, le scelte di vita importanti. “Mettere al mondo un figlio oggi è un atto di coraggio o di incoscienza?”. C’è anche una ricerca di dati, un’inchiesta che precede, ma nel corto vengono privilegiate le preoccupazioni ecologiche su quelle economiche o psicologiche. È il linguaggio a dar conto della complessità delle questioni individuali e generali messe in campo, dell’ansia che le caratterizza, dello stordimento che le drammatizza e le sdrammatizza al tempo stesso. Avrei voluto comporre un libro sugli spettacoli teatrali che raggiungono la potenza e la quantità di pubblico dei concerti: sarei partita da *La merda* di Silvia Gallerano su testo di Cristian Ceresoli (2014) e da *MDLSX* di Motus con Silvia Calderoni, ispirato al romanzo *Middlesex* di Jeffrey Eugenides e largamente autobiografico (2015). Gallerano ha trionfato con lo spettacolo premiato al festival di Edimburgo, tradotto e recitato in più lingue e tuttora in grande salute. Mi sono arenata per la difficoltà di trovare altri spettacoli con quelle caratteristiche. *Dad or live*, opportunamente ed efficacemente approdando da corto a spettacolo, potrebbe farne parte.

Non credo nel potere salvifico di uno spettacolo, nemmeno se si tratta del *Principe costante* di Grotowski, che ho avuto la fortuna di vedere e di cui conservo immagini incistate nella memoria. Non mi ha cambiato la vita, forse ha messo in moto processi che sotterraneamente hanno influenzato le mie scelte, penso però che il teatro possa suscitare domande che ti colpiscono come spilli che penetrano nella carne. Ad esempio quella che a un certo punto pone Marco Baliani nel magnetico *Quando gli Dei erano tanti*, presentato di sera nel corso del festival: in che momento è finita la giovinezza e sei passato nell’età adulta, quando ne hai avuto la percezione, la consapevolezza? *Mor – Storia per le mie madri* pone una domanda che mi inquieta da sempre: cosa so dei miei genitori, di mia madre? Sono degli sconosciuti rispetto a come e a quanto vorrei conoscerli. Cosa fanno di me le mie figlie, cosa lascio trapelare della persona che sono, di quello che ho vissuto, della molteplicità che racchiudo? Poco, forse, anche perché non si è del tutto comprensibili nemmeno a se stessi e quello che vale oggi magari non valeva ieri e non varrà domani perché le identità non sono rigide. Anche *Processo all’esistenza* provoca una puntura simile, riguarda i sensi di colpa; anche *Concerto per uno Sconosciuto*: perché rimandiamo cose a cui teniamo fino a non farle mai?

Sì, è ovvio, anche il mio sguardo di spettatrice è condizionato dalla mia autobiografia, dalla mia soggettività, che si attivano soprattutto davanti all’*Isola dei ciccioni felici*, o più precisamente di fronte al corpo seminudo di **Andrea Mattei** (vincitore del Premio Scenario Periferie). Una spinta personale urgente lo ha spinto a raccontarsi teatralmente attraverso il corpo e certo si aspetta che ci possano essere nel pubblico reazioni forti. Intanto il suo non è un nudo totale, tiene le mutande, così a dominare non è l’identità sessuale, la genitalità, ma la carne, il peso della carne, la sua invadenza. La sua “oscenità” entra prepotentemente in scena, condiziona la mia memoria dello spettacolo. Sarà anche perché alla mia età, notevole, sono abituata a non essere più vista, so di essere diventata invisibile e non è gradevole; sarà perché quando penso al mio amato Orson Welles, che pare pesasse

intorno ai centoquaranta chili essendo alto cento e ottantasette centimetri, non penso alla sua carne ma alla sua grandezza artistica. Un corpo così chiede un contesto spettacolare impegnativo, che vada oltre l'io per evocare anche Falstaff o Re Ubu. Resta aperta la questione della nudità in scena – parziale o totale – su cui le nuove generazioni mi pare abbiano una loro sensibilità ormai vincente che prescinde dall'idea di bello estetico e dal senso di vergogna. Per me resta indimenticabile l'apparizione del corpo nudo di Judith Malina quasi settantenne in una scena di *Maudie e Jane*, tratto da un romanzo femminista di Doris Lessing. Le sue ossa piegate sfidavano tabù secolari con grazia, pudicamente mostrando la fragilità dei corpi e l'importanza della relazione con l'altra, la giovane Lorenza Zambon. Questo ricordo, una delle immagini più vive del primo Festival di Santarcangelo diretto da Leo de Berardinis nel 1994.

Anche lo spettacolo vincitore del Premio Scenario di questa edizione, *Infinita bellezza* di **Fondamenta zero**, che non punta sull'autobiografismo, non può farne completamente a meno, visto che una delle parti più consistenti di fuoriuscita dal gioco si basa su un'esperienza di uno dei due attori, Aron Tewelde. Si tratta della valigia che dimentica alla stazione, correndo da un treno all'altro, che si sospetta contenga una bomba e dunque mobilita la polizia. Una ragazza l'ha segnalata mettendo involontariamente Tewelde in una posizione difficile. Voi che avreste fatto, chiedono gli attori? Lavorano sugli stereotipi: non fosse per la struttura che hanno messo in piedi e che gestiscono sapientemente mi ricorderebbero lontane esperienze di Augusto Boal e del Teatro dell'Oppresso.

Premio Scenario come approdo e rilancio dell'attore/attrice da giovane

Dunque, le modalità produttive sembrano cambiate rispetto alla fase di emersione consapevole del post drammatico. Il processo “dal basso” praticato dalle ultime generazioni è radicale e non senza influenze sul teatro in generale. È in relazione privilegiata con il Teatro partecipato e con il Teatro di interazione sociale, dove nei casi migliori, e non sono pochi, non operano più non-attori ma attori di tipo nuovo, come ha teorizzato Cristina Valenti, e come ci ha fatto vedere con tutta evidenza il Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt di Antonio Viganò con l'emozionante, sapiente *Lo specchio della Regina*, presentato durante il festival nello spazio magico del Giardino del Cavaticcio.

La prima domanda che mi faccio è: “oltre la scrittura scenica” si traduce in “oltre la recitazione”? “Recitare, che brutta parola”, scriveva Eleonora Duse nel 1887, arrivando a dire che non aveva mai saputo né avrebbe saputo recitare: chiama i personaggi “quelle povere donne” delle sue commedie, che le entrano nel cuore e nella testa e finiscono per confortarla, stabilendo “un ricambio affettuoso, inesplicabile e innegabile” in cui si mostra la forza del “compianto femminile”. Il superamento della recitazione di routine, di mestiere, alla ricerca di qualcosa di più intimo, profondo, vero, essenziale non è una cosa nuova, è una tensione che hanno tutti gli attori, tutte le attrici, o almeno dovrebbero averla. Il risvolto negativo di questa ricerca di ‘naturalzza’ è una sottovalutazione della tecnica, l'idea che chiunque possa fare teatro, si pensi al fatto che quest'anno mille e duecentocinquanta giovani si sono iscritti (pagando) all'esame di ammissione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Un dato che stupisce e attesta l'annacquamento dell'idea di recitazione: quante vocazioni autentiche, quante doti promettenti potranno esserci fra tutti quei pretendenti?

Non conosco la formazione di chi ha partecipato quest'anno al Premio Scenario e non sempre le note biografiche contenute nel libretto di sala danno informazioni dettagliate. Leggo però che tutti hanno esperienze pregresse significative e hanno ricevuto apprezzamenti o premi, alcuni hanno frequentato scuole di teatro riconosciute o hanno lavorato al fianco di maestri della scena. Tranne qualche

eccezione, il livello di presenza e di efficacia scenica mi è sembrato molto buono. Un esempio: la compagnia **Slap-Scratch** si è formata in occasione del Premio Scenario 2025 e ha una composizione significativa: un attore che ha fornito idea e soggetto (Davide De Togni), un musicista e performer (Matteo Caramazza), una ballerina, attrice e costumista (Kyda Pozza) e, inoltre, una figura che assomma aiuto regia, dramaturgie e tecnica (Noemi Valentini). Qui la storia non conta, non ci sono personaggi ma piuttosto figure senza nome e cognome né connotazioni psicologiche definite, a contare è il mondo che si crea in scena, sono l'intensità e la precisione delle azioni, che parlano di solitudine, di amore, di conflitti... I linguaggi ci sono tutti. Per curiosità vado a vedere la biografia di uno di loro, Davide De Togni, che mi suona stranamente familiare. Infatti lo ritrovo nel magnifico *Re Lear è morto a Mosca* diretto da Cesar Brie, e quante cose ha fatto!

La seconda domanda è: quali sono i tratti comuni del linguaggio in spettacoli molto diversi?

In tutti la musica non accompagna, è teatro. È fantastica la padronanza musicale, fa parte organicamente del linguaggio teatrale, ne costituisce un elemento strutturale che determina il ritmo, non costituisce una voce a sé, distinta. Parole, suoni, musica, gesti, eventuali acrobazie e passi di danza, danze vere e proprie, luci sono un tutt'uno, nascono insieme. La vita di questi artisti è nutrita di musica prima che di letteratura drammatica, pratica i nuovi linguaggi spettacolari prodotti dalla rivoluzione tecnologica con una sicurezza che colpisce chi quella rivoluzione l'ha vissuta in età matura.

E poi, le condizioni materiali, la mancanza di mezzi come condizionano i linguaggi e le scelte artistiche? È un tema che mi ha sempre appassionato, appartiene alla storia del teatro, attesta la capacità di resilienza degli artisti teatrali, la loro creatività come arma per affrontare difficoltà che sembrano insormontabili. Penso alla Rivoluzione francese e all'invenzione delle tournée internazionali. Alle compagnie dell'arte, che avevano nutrito il teatro parigino nel Seicento e fatto scuola a Molière, che furono cacciate ma poi tornarono; e quando la Rivoluzione pose loro nuove, infinite difficoltà, si interrogarono su come schierarsi in tali turbolenze, come sopravvivere al pericolo della ghigliottina? Reagirono diventando i maggiori artefici delle feste rivoluzionarie coi fuochi d'artificio e puntarono sull'espressività scenica dei cavalli. Nel primo Ottocento il teatro visse una crisi terribile per la concorrenza del melodramma e della spettacolarità minore: le compagnie reagirono puntando su una drammaturgia alternativa, che partiva dalla realtà e rappresentava la crisi della famiglia, cosa preclusa al melodramma. A metà secolo Adelaide Ristori ampliò il mercato creando il modello vincente delle tournée internazionali.

La prima evidenza oggi è che proliferano gli assolo: **Emanuele D'Errico** si sdoppia in *Processo all'esistenza*, **Pietro Cerchiello** racconta in *Concerto per uno sconosciuto*, **Andrea Mattei** 'incarna' nell'*Isola dei ciccioni felici*, **Davide Niccolini** racconta e 'incarna' in *Mio padre è Sylvester Stallone*. I gruppi sono composti da poche persone che fanno tutto. Le difficoltà economiche stimolano il minimalismo, la riduzione all'essenziale, una povertà ricca. Niente scenografia, ma uno spazio pressoché nudo, magari aste che diventano luci e animano lo spazio o schermi con le scritte come i tabelloni delle stazioni, pochi oggetti ma significativi e trasportabili con poca spesa, come l'enorme divano gonfiabile che diventa la traduzione materiale e il simbolo della performance in *Tartare Generation – Pratiche di auto-aiuto per non fare nulla mentre il mondo crolla* di **collettivo imperfettostato**. Spazio vuoto e buio, le luci come elemento scenografico. Credo che sia anche la natura del Premio Scenario a stimolare l'essenzialità.

Uno spettacolo si ispira alla graphic novel, un altro si interessa al processo fotografico per indagare la dimensione del tempo, Rossella Guidotti e Kyda Pozza hanno anche una formazione circense che arricchisce la performance teatrale, alla base di *Dad or alive* e di *Sulphur* c'è un lavoro d'inchiesta e

la riflessione su alcuni saggi... Nemmeno il romanzo, che ha ispirato spettacoli importanti con Carlo Emilio Gadda o Franz Kafka pare interessare. Sembra impossibile una politica che non consista nello storico invito femminista a partire da sé.

Eppure, nonostante i tempi, nonostante la precarietà, nonostante il tendenziale chiudersi di orizzonti, la giovinezza rappresenta ancora una leva potente di creatività, che mi sorprende come sorprese Bertolt Brecht la fioritura impreveduta della rosellina selvatica, e a Scenario 2025 le roselline sono tante.

*Come dobbiamo registrare la rosellina
qui vicino, fresca e rossoscura?
Noi non siamo venuti a cercarla
ma quando venimmo lei c'era.*

*Prima che ci fosse, nessuno l'aspettava.
Quando ci fu, nessuno le credette.
Cosa mai partita giunse alla meta.
Ma in verità non è sempre così?*

I nomi dei gruppi

Mi hanno sempre incuriosito i nomi che i gruppi si danno, una specie di carta d'identità che nasconde scelte, programmi, riferimenti privilegiati, allusioni, adescamenti...

Cinque segnalano solo il nome degli artisti: **Lucia Raffaella Mariani, Emanuele D'Errico, Andrea Mattei, La Gattuta / Rinaldi, Guidotti / Mezzopalco / Longuemare**. Un' enfasi sulle individualità, un segno di umiltà, il sintomo di una situazione aperta che aspetta a definirsi?

Il tema dello spettacolo – il cammino lungo il Kungsleden nel nord della Svezia – fornisce il nome al **Progetto Kungsleden** (vincitore del Premio Alessandra Belledi per la sfida artistica). La tappa di un percorso o qualcosa che lo segnerà per sempre? Forse lo stesso Cerchiello non lo sa ancora. **Slap-Scratch** dichiara perché ha scelto di chiamarsi così: designa i “due linguaggi di competenza dei singoli artisti: *slapstick* e *scratching*”. E poi **il turno di notte** per *Boys Will be boys* che effettivamente nel secondo tempo si svolge al buio e tratta di situazioni definite e al tempo stesso oscure: dalla quotidianità all'eccezionalità di un delitto, a una mascolinità tossica.

Collettivo imperfettostato rivendica l'imperfezione come valore e gioca sull'ambiguità di una perfezione da ricercare, di un equilibrio che in nuce forse c'è già. Quale nome migliore di **BumBumFritz** se si vuole portare “sui palchi di tutta Italia performance di testi naufraghi e musica elettronica”? Un allegro invito a non prendere tutto sul serio essendo serissimi ma senza risposte da dare, dove BumBum è il recitante Tonicelli e Fritz è il musicista Frison. Per **Compagnia A.D.D.A.** preferisco non interrogarmi sulle parole dietro le abbreviazioni. Mi torna in mente lo stupefacente caso del primo incontro tra Lev Tolstoj e Sof'ja, sua futura moglie: le ventuno iniziali del messaggio che Tolstoj le consegnò su un foglietto: lei dice che le decifrò, lui lo nega. Un fatto che torna in *Anna Karenina*. Meglio conservare il mistero di quelle A e quelle D.

Resta **Fondamenta zero** il gruppo vincitore col suo paradosso: lo zero ha fondamenta? Inizia qui *Infinita bellezza*, creando un dispositivo scenico dominatore che crea un giusto equilibrio fra ironia e stereotipi, dove però mi preme segnalare che la costruzione di nuovi sguardi sul mondo di tipo intersezionale non è esente dal rischio di creare altri stereotipi. Ma ciò che conta è il gioco, l'anima

della recitazione in tante lingue, in casi come questo Meldolesi avrebbe detto “giuoco”. È condotto con sicurezza e precisione millimetrica, con la freschezza della giovinezza che rende più sensibile l’orecchio e più acuto lo sguardo per incontrare il pubblico e mobilitarlo, forse anche a partire dall’abitudine prevalente a dare del tu.