



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI LINGUE  
E LETTERATURE STRANIERE

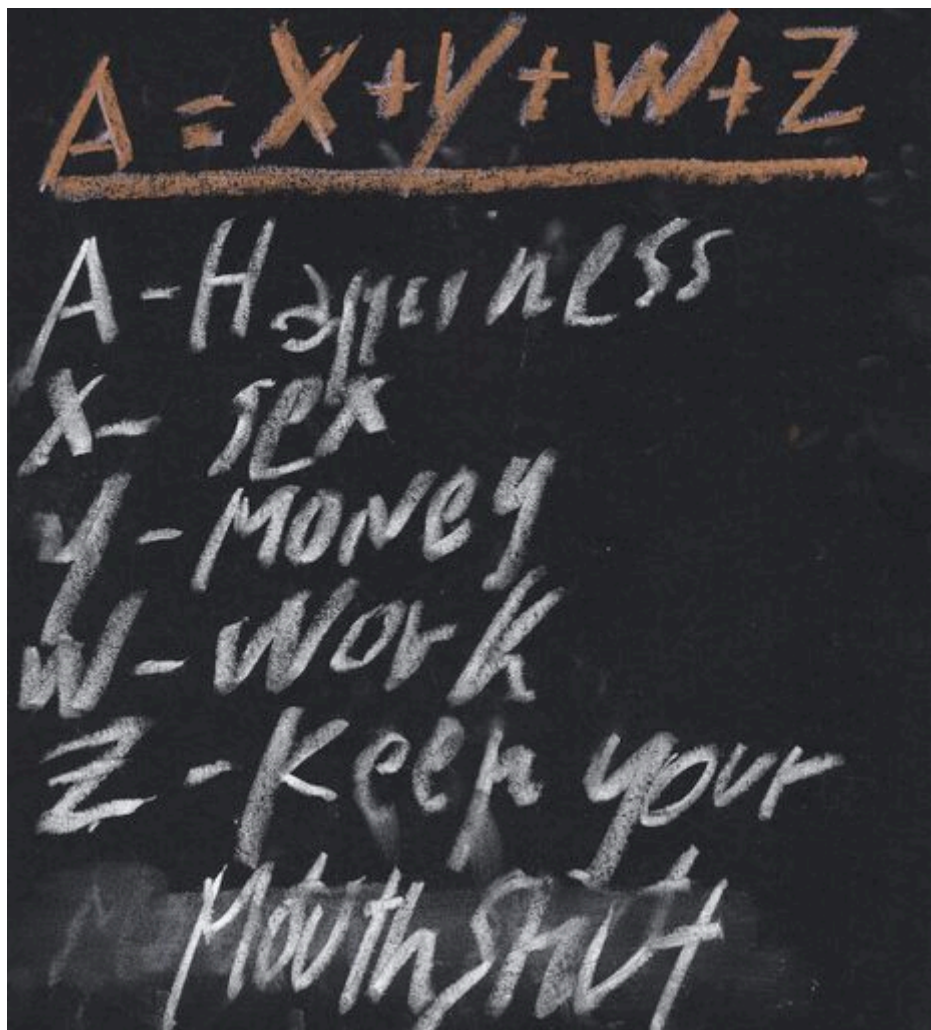


PORTFOLIO DRAMMATURGICO

TEATRO AUSTRIACO A MILANO

*Workshop di drammaturgia e regia contemporanea*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO – a.a. 2018/2019



Thomas Köck

*Jenseits von Fukuyama*

*Beyond Fukuyama*

*"Felici-bum-tà"*

Lavoro collettivo realizzato da

<i>Nicole Baldo</i>	<i>Caterina Calza</i>	<i>Alda Poncina</i>
<i>Silvia Bernasconi</i>	<i>Miriana Coppola</i>	<i>Denise Ragona</i>
<i>Priscilla Boni</i>	<i>Matilda Dassisti</i>	<i>Alessia Sironi</i>
<i>Andrea Brutto</i>	<i>Erica Galli</i>	<i>Micaela Trotta</i>

*Coordinamento: Prof. Dr. Marco Castellari*

[marco.castellari@unimi.it](mailto:marco.castellari@unimi.it)

© Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Università degli Studi di Milano

P.zza S. Alessandro 1, 20123 Milano

Un progetto in collaborazione con:

Teatro i, Teatro Filodrammatici di Milano, Forum Austriaco di Cultura di Milano.

Si ringraziano in particolare:

Francesca Garolla, Thomas Köck, Renzo Martinelli e Adriano Murelli.

## Indice

INCONTRO CON LA <i>DRAMATURG</i> .....	4
INCONTRO CON IL TRADUTTORE.....	6
DIARIO DELLE PROVE .....	9
INTERVISTA CON L’AUTORE .....	13
RECENSIONE DELLO SPETTACOLO .....	17

## INCONTRO CON LA DRAMATURG

Il giorno 14 marzo 2019, presso l'aula Lokrantz, noi partecipanti al workshop di drammaturgia e regia contemporanea sul teatro austriaco a Milano abbiamo avuto modo di incontrare Francesca Garolla, *Dramaturg* milanese, in occasione del suo lavoro allo spettacolo *Beyond Fukuyama – Felici-bum-tà*, da *Jenseits von Fukuyama* di Thomas Köck.

*In primis* Francesca Garolla ci ha spiegato in che cosa consista la sua professione, essendo questa non ancora così nota in Italia. Essere *Dramaturg* significa muoversi tra il testo e la messa in scena. Ossia, detto in maniera più chiara, collaborare con il regista allo scopo di portare a compimento la sua visione. Il/La *Dramaturg*, infatti, non deve secondo Garolla tanto elaborare una sua idea della messinscena quanto semplicemente ascoltare le idee del regista, aiutarlo a realizzarle e tenere sotto controllo gli spunti che emergono, curando coerenza ideale e artistica dello spettacolo.

Successivamente, con l'aiuto di Garolla abbiamo estrapolato in un *brain storming* gli elementi che definiscono il testo drammaturgico. Abbiamo individuato, come riportati qui di seguito sotto forma di elenco, i seguenti punti:

→ **Ruoli** (v.s. "Attori" per la realizzazione scenica)

→ **Parole per l'oralità**: ossia parole che nascono per essere dette. Il testo teatrale ha infatti la caratteristica di non descrivere o raccontare direttamente una storia ma presenta piuttosto dialoghi che servono appunto per creare l'azione;

→ **Didascalie**; sulla base delle loro caratteristiche, abbiamo individuato tre tipologie:

1. **Didascalie tecniche**: forniscono indicazioni sui movimenti dei personaggi, per esempio "x entra in scena", "y esce dalla scena", "z si rivolge verso il pubblico" e così via.

2. **Didascalie su atmosfera/ambiente**: forniscono indicazioni sul luogo e lo spazio in cui si svolge la scena. Prendendo come esempio *Jenseits von Fukuyama*, seppur il testo ne presenti poche, rintracciamo alcune coordinate su dove avviene l'azione, come "in corridoio" o "nella stanza della paura".

3. **Didascalie sul tempo**: danno indicazioni temporali. Sempre nel testo di Köck, ad esempio, si trova la didascalia "nel terzo millennio".

→ **Tema/motore**: in *Jenseits von Fukuyama* Köck mette al centro della vicenda il tema dell'omologazione.

→ **Morale:** come in quasi ogni testo, alla fine l'autore presenta, in modo esplicito o implicito, un "insegnamento" o quantomeno uno o più concetti chiave relativi a una visione del mondo.

Una volta che si passa dalla carta al palco, come si traducono questi elementi? Ossia: che cosa definisce uno spettacolo rispetto al testo?

→ **Attore:** Un elemento noto ai più; si nota che negli ultimi anni si tende a preferire la più ampia definizione di *performer*

→ **Battute** (realizzazione scenica del testo primario)

→ **Azione drammatica:** ossia: qual è l'evento che porta dinamicità, cambiamenti non solo nel tempo e nello spazio ma anche nella situazione dei personaggi stessi;

→ **Scena:** questo concetto comprende tutti gli elementi della scenografia, i suoni, le luci, i costumi e i corpi.

Infine abbiamo analizzato quali funzioni svolga il coro all'interno del testo. Köck recupera questo elemento drammatico e scenico dell'antichità e lo rielabora, trasformandolo in un'entità non già composta da un gruppo specifico di personaggi ma in uno strumento drammaturgico con diverse funzioni:

- \* rappresentare caratteristiche diverse e più ampie dei personaggi rispetto a quanto emerge dalle vere e proprie battute e azioni (ad es. i pensieri non detti);
- \* rappresentare figure allegoriche, come quando parla in nome della "Storia";
- \* suggerire le battute;
- \* gestire il tempo dell'azione e della rappresentazione (analessi etc.);
- \* dare indicazioni che, in una drammaturgia tradizionale, sarebbero contenute nelle didascalie;

Abbiamo individuato, da ultimo, caratteristiche diverse nei vari cori che si alternano. Il primo coro, ad esempio, denuncia quello che è uno dei temi del testo: il tentativo di dare e togliere "senso".

## INCONTRO CON IL TRADUTTORE

Il giorno 21 marzo, presso l'aula Lokrantz, noi partecipanti al workshop di drammaturgia e regia contemporanea sul teatro austriaco a Milano abbiamo avuto l'opportunità di incontrare Adriano Murelli, il traduttore della pièce teatrale *Jenseits von Fukuyama* (in italiano, *Oltre Fukuyama*) di Thomas Köck.

Questo incontro si è rivelato molto proficuo in quanto abbiamo avuto modo di entrare per la prima volta dentro l'affascinante mondo della traduzione: non solo di osservare ciò che può stare dietro a un concreto lavoro traduttivo ma anche di capire quanto sia complesso, ma al contempo intrigante, riportare, rimanendo il più fedele possibile, il significato di una frase da una lingua all'altra.



*Gli studenti durante un incontro organizzativo*

Innanzitutto, siamo stati invitati a riflettere sul significato della parola tradurre. Significato che, a dire il vero, abbiamo faticato a trovare. In sostanza, come lo stesso Murelli ci ha poi fatto comprendere, non è facile dare una definizione. Tradurre è un lavoro complesso: per svolgerlo, infatti, è necessario possedere competenze e

conoscenze che riguardano sia la cultura generale sia le lingue di partenza e di arrivo.

Murelli ci ha inoltre spiegato che il testo da tradurre non va mai inteso come entità a sé stante ma come inserito in un suo ben chiaro e preciso contesto. Il traduttore, al fine di proporre una traduzione che sia soddisfacente, ha anche bisogno, a seconda dei casi, di avere contezza dell'autore, di approfondire alcuni aspetti che vengono trattati nel testo e di conoscere la destinazione della sua traduzione; nel caso in cui lo scrittore sia ancora in vita, può essere utile avere anche modo di chiedergli maggiori informazioni. Inoltre, per aiutarsi, il traduttore può anche confrontarsi con traduzioni esistenti (ad esempio in altre lingue) e poi proporre la sua versione. Murelli ci ha inoltre ricordato come, e ciò vale in vari ambiti, ognuno per tradurre possa seguire un metodo diverso. Nel suo caso, ad esempio, crea una prima versione tralasciando alcuni punti su cui riflette in un secondo momento. Citando le sue parole, "dopo aver fatto lievitare il testo", lo completa. E, dopo avere fatto trascorrere un po' di tempo, ritorna nuovamente sul testo stesso e apporta modifiche ove necessario.

Siamo poi andati a discutere quali domande dobbiamo porci davanti al testo che ci accingiamo a tradurre. Per esempio: dobbiamo chiederci a che tipologia testuale o genere esso appartenga (un romanzo, un dramma, una ricetta e così via), cercare eventuali (cripto-)citazioni, capire come tradurre usi regionali o dialettali o variazioni di registro nel caso siano presenti e, infine, tradurre tenendo sempre in mente il contesto della parola, poiché dietro ad ogni parola vi è sempre una convenzione sociale.

Infine, Murelli ha proposto di analizzare concretamente alcune parti del testo tradotto e di confrontarlo con il testo originale. Come qui sotto riportato in forma di elenco, si può notare che ci siamo soffermati su questioni specifiche, quali:

→ "in memoria di tutte le attese e disattese": qui il traduttore ha voluto giocare con l'aspetto fonico rispetto a un passaggio tedesco non così marcato per compensare giochi di parole che, in altri punti, non era possibile rendere;

→ "als ob": usato come una sorta di motto/concetto, rende l'idea che i personaggi si atteggiino come qualcosa che non sono o fingano/si convincano di essere soddisfatti rispetto a una situazione detestabile ; la resa della locuzione è stata: TUTTOCCHEY.

→ "Bertelsmann": è un grande gruppo editoriale tedesco. Il traduttore in una nota ha dato l'idea al *Dramaturg*/regista di sostituirlo con uno italiano che possa far insorgere, nel pubblico nostrano, associazioni simili.

→ “Sarrazin”: è un pubblicitista tedesco, già membro della SPD, che ha ripetutamente aizzato polemiche contro la popolazione di origine straniera in Germania. Ancora una volta, il traduttore ha proposto di sostituirlo con uno italiano paragonabile.

→ “Glücklich der Mensch, der selig göttliche Weihen schaut”: questa è evidentemente una citazione. Lo si può notare, anche senza riconoscere la fonte, dal fatto che il registro è fortemente più elevato rispetto ad altri punti. Il traduttore va perciò alla ricerca della fonte e rende, ove possibile, con una traduzione italiana di tale ‘parola alata’.

→ “Verbesserung der Erde”: qui al contrario è stato il traduttore, introducendo una citazione da Leopardi, a utilizzare il cambio di registro e il riferimento a una possibile conoscenza pregressa dello spettatore per sottolineare una sfumatura del testo (qui ironica).

L’incontro si è concluso ringraziando il traduttore per la sua disponibilità e facendogli notare il parere molto positivo sulla sua traduzione da parte del regista e della *Dramaturg* dello spettacolo.



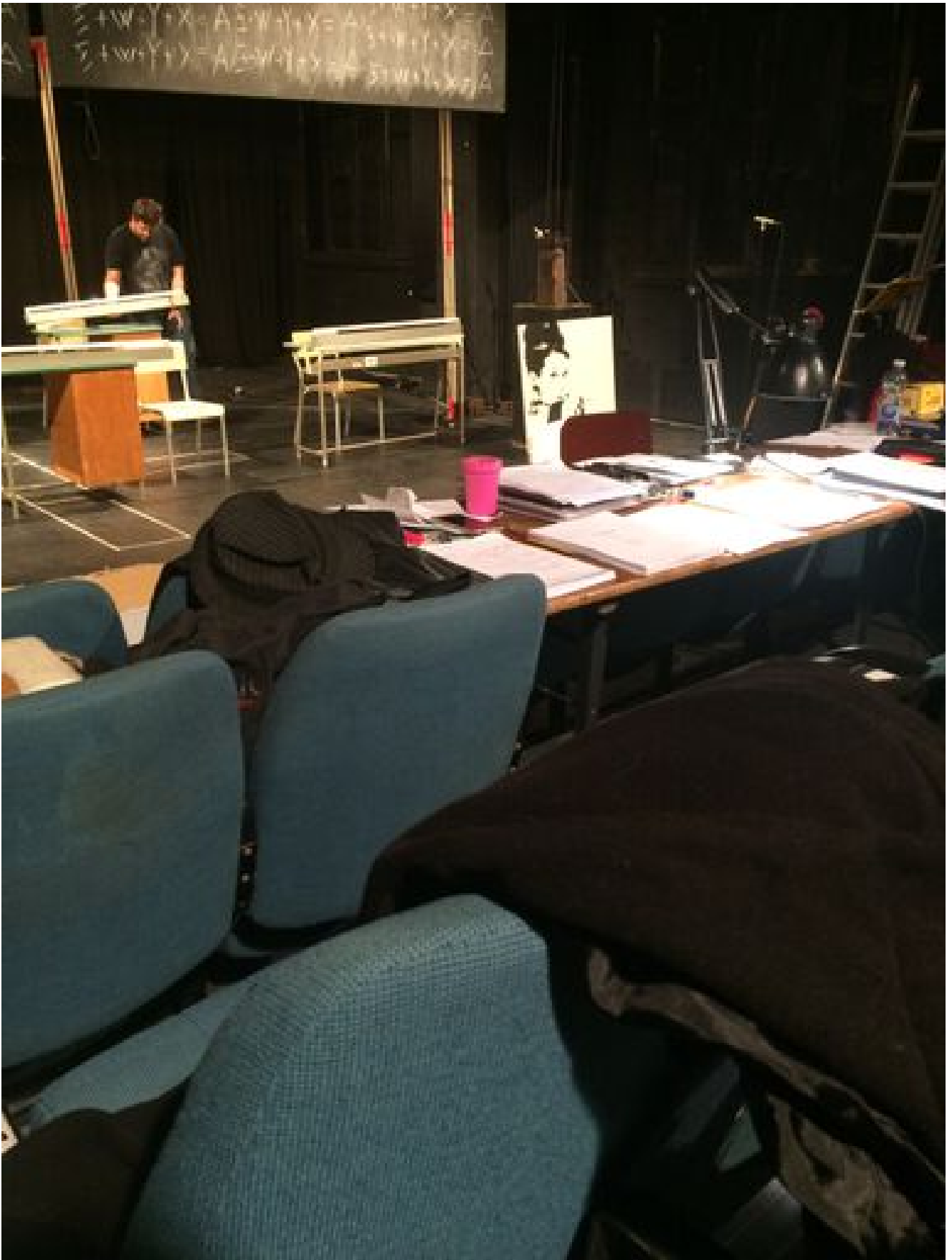
## DIARIO DELLE PROVE

1)

*19 marzo 2019*

Ci troviamo al Teatro i per assistere alle prove della messinscena. Arrivati, ci accomodiamo sulle poltrone di questo piccolo spazio cercando di disturbare il meno possibile: gli attori sono già sul palco. Dei teloni neri fanno da sfondo, sopra di loro vi sono due lavagne con scritte alcune formule. Di fronte al palco vediamo tavoli con pile di fogli, tazze di caffè e bottigliette d'acqua.

Atto due. L'invenzione della felicità. Nella scena è presente un coro; il regista Renzo Martinelli non ha ancora assegnato le battute e le voci ai cinque attori che interpretano la messinscena: Federica Carra, Mauro Milone, Elisabetta Pogliani, Ulisse Romanò e Anna Sala, in piedi, uno di fianco all'altro, con un leggìo davanti. Martinelli ci spiega che si tratta, per il momento, di rompere il ghiaccio, ma si nota che ha già un'idea della modalità e dell'effetto che vuole ottenere: un suono vocale prolungato che arrivi poi a scandire la parola "le neuroscienze", e si intersechi con le battute successive. Si decide prima di dividere il gruppo: Ulisse e Anna si occuperanno di inserire il testo vero e proprio, gli altri tre attori saranno il coro di sottofondo. Parte così la base musicale di cui si occupa il tecnico del suono Gianluca Misiti, che dialoga con il regista per armonizzare musica e recitazione. Gli attori vengono interrotti solo dalle indicazioni dei due, che suggeriscono loro di "passarsi la palla", di variare e soprattutto di giocare con la voce e il testo; ad ogni nuova indicazione gli attori afferrano la matita e freneticamente prendono appunti sul copione. C'è un momento di ilarità generale quando Martinelli chiede di pronunciare "le neuroscienze" in tono vibrato e "arabo", per aumentare l'effetto grottesco. Il risultato è comico e i cinque attori devono più di una volta interrompersi per le risate. Si prova ora a far pronunciare il testo solamente ad Anna e Federica, e si riprova l'intera scena, con un risultato ancora differente.



*Tavolo di regia durante le prove*

Martinelli sembra soddisfatto, ma si prova una terza volta. Ciò su cui si insiste in particolare è il fatto che la voce non debba riempire tutti gli spazi musicali; agli attori, inoltre, viene fatto ascoltare il brano presente in un'altra scena, in modo da permettere loro di operare un confronto e comprendere il modo diverso in cui deve perciò amalgamarsi la loro recitazione. Si insiste molto anche sulla variazione. Riprovando, Martinelli decide anche di modificare leggermente la parte musicale, per creare un effetto sorpresa. Anche mentre il regista discute con Misiti i cinque attori non stanno con le mani in mano e si confrontano tra di loro. Il tutto costituisce una sorta di esercizio di stile.

Si passa poi a provare il prologo, in cui sono già stati scanditi i ruoli e le modalità. Tutti si danno da fare per allestire la scenografia: si spostano banchi, sedie e luci a led, microfoni e copioni a terra, le due lavagne si abbassano e vengono scritte sopra alcune formule. Tutti sono pronti per cominciare. Le battute si susseguono senza troppe interruzioni: è chiaro che gli attori hanno già fatto loro il testo e provato la scena più volte in precedenza.

2)

*21 marzo 2019*

A cinque giorni dalla prima c'è ancora molto da rivedere. Gli oggetti di scena sono cambiati. Le due grandi lavagne nere vecchio stile, che erano appese a mezz'aria qualche giorno prima, sono state sostituite da due rettangoli di cartone per non sappiamo bene quale motivo. Tavoli, sedie e leggio sono rimasti gli stessi. Renzo Martinelli non è ancora entrato, gli attori stanno già provando con indosso abiti molto simili a quelli che poi avremmo visto in scena. Ripassano le battute, si scaldano la voce andando avanti e indietro per il palcoscenico. Sembra che per loro non ci sia nessun altro nella sala.

L'arrivo di Martinelli richiama all'ordine gli attori. Iniziano le prove. Lo spettacolo di fatto è quasi ultimato. Gli ultimi ritocchi riguardano i cori, nello specifico il primo. Viene fatta partire la musica; quest'ultima ha un ritmo così pervasivo, con il suo basso coinvolgente, che gli attori si fanno trascinare un po' troppo e iniziano a rendere le battute con una recitazione eccessivamente musicale. Martinelli fa interrompere la musica e chiede un attacco "più parlato" che non anticipi la modalità più cantata da utilizzare in seguito. Gli attori hanno però difficoltà a non farsi trascinare dalla musica.



Martinelli insiste affinché questi eludano il più a lungo possibile una realizzazione paramusicale per evitare, almeno all'inizio e in modo troppo esplicito, "l'effetto coro". Questo "effetto coro", secondo Martinelli va evitato anche eliminando un'eccessiva sovrapposizione delle voci degli attori. Per questo motivo viene dedicata ancora molta attenzione, nonostante manchi poco tempo alla prima, all'assegnazione delle battute. Nel fare questo interviene anche la *Dramaturg* Francesca Garolla, presente con noi alle prove. Martinelli e Garolla sono irremovibili su questa decisione: raramente le voci dei cinque attori in scena si sovrapporranno. Il regista chiede dunque agli attori di provare diverse combinazioni: prima provano Federica Carra ed Elisabetta Pogliani, poi Mauro Milone, Elisabetta Pogliani e Anna Sala, poi solo le donne, poi solo gli uomini.

*Foto della sala prove presso il Teatro i*

L'assegnazione delle voci del primo coro richiede diversi tentativi e cinquanta minuti buoni. Con l'intenzione di riprendere questo aspetto nuovamente il giorno dopo, il regista chiede che si provino ora il prologo e il primo coro di filata. Gli attori hanno già imparato le nuove assegnazioni e non esitano nemmeno una volta né sbagliano a scambiarsi le battute. L'assistente di regia segna sul suo copione qualche errore che gli attori commettono nel pronunciare le loro battute. Dopo il primo coro la musica si interrompe. Martinelli chiede una pausa di qualche minuto. L'assistente di regia fa presente agli attori i loro errori. Il tempo a nostra disposizione sta però esaurendosi. Non rinunciamo tuttavia alla possibilità di partecipare in qualche modo al perfezionamento dello spettacolo, così avviciniamo Mauro Milone, che avrebbe dovuto recitare alcune battute in tedesco, e gli diamo qualche consiglio fonetico. L'attore, disponibile a ricevere suggerimenti, si segna sul copione alcuni appunti.

Dopo aver augurato buona prosecuzione all'intera compagnia usciamo dalla sala ringraziando tutti.

## INTERVISTA CON L'AUTORE

26 marzo 2019

Abbiamo chiesto all'autore Thomas Köck come funzioni oggi il teatro, in quanto mezzo di comunicazione, e se, secondo lui, fosse importante comunicare attraverso il teatro oggi. Köck ha raccontato che prima dell'università non aveva mai avuto a che fare col teatro. Solo in un secondo momento si è reso conto di quanto il teatro sia un modo per affrontare problemi attuali, questioni politiche, fondamentalmente perché c'è una relazione diretta con il pubblico. Ha poi aggiunto che trova davvero interessante come un *medium* quale quello della comunicazione teatrale sia realizzabile nelle più diverse situazioni e quanto produca un contatto reale, al contrario di altri *media* (il riferimento è al bombardamento delle informazioni digitali che riceviamo ogni giorno che sono, al contrario, senza corpo e senza testa!). Non c'è infatti nessun'altra forma d'arte se non quella di ambito performativo in cui gli esseri umani stiano davanti ad altri essere umani e possono stabilire tra loro uno scambio emozionale e intellettuale, proprio e solo in quel luogo e in quel momento. Il teatro esiste e scompare (gli attori recitano e poi tutto finisce). Oggi siamo abituati al fatto che tutto possa venire registrato e riprodotto: anche con il teatro lo si può fare, è vero, ma immediatamente non è più teatro.

Successivamente la discussione si è concentrata sul pubblico che un autore o un teatro possono avere in mente; abbiamo chiesto all'autore se avesse pensato o meno a un determinato pubblico quando ha scritto l'opera. Köck ha risposto che non ha pensato in alcun modo a un determinato pubblico, precisando che secondo lui le aspettative del pubblico austriaco sono in generale diverse da quelle di spettatori teatrali in altri ambiti culturali. Il pubblico austriaco predilige il *Volksstück*, genere dal quale, come ci ha spiegato, egli si vuole invece distanziare, prediligendo piuttosto forme e linguaggi più innovativi.



*Thomas Köck e Marco Castellari durante l'intervista*

Riguardo al titolo, invece, gli abbiamo riferito di aver pensato di primo acchito che si trattasse di qualcosa relativo al Giappone o al discorso ambientale/ecologico e che quindi, in generale, tale indicazione ci ha disorientati. Köck sottolinea, d'altra parte, di aver scelto il rimando a Fukuyama senza voler disorientare. Con il nome di questo politologo voleva marcare un'epoca e rivolgersi alla nostra generazione, i Millennials, nati a partire dagli anni '90: siamo una generazione che ha vissuto e vive in un periodo storico in cui appaiono in varie forme le conseguenze di alcune dei principi che stanno alla base della riflessione di Fukuyama e che, in qualche modo, necessitano un oltrepassamento (*Jenseits*). L'autore Aggiunge che all'università ha studiato filosofia e anche un po' di storia e che quando scrive vuole sempre fare riferimento a un determinato periodo storico e alle relative problematiche.

Abbiamo quindi poi cercato di spiegargli che cosa potesse significare il sottotitolo in italiano, ovvero 'felici bum tà' (riferimento che il regista spiega essere all'avanspettacolo). Non ha saputo effettivamente giudicare come suoni in italiano e per determinate fasce di pubblico, ma a livello puramente fonico gli piace perché lo

rimanda all'immagine della fine degli anni '90 dove c'è stato come un 'boom': fine vecchio secolo e inizio nuovo.

È stato anche interessante capire se il testo, quanto alla sua genesi, fosse nato su commissione; Köck ci ha spiegato che è stato sì commissionato, da un teatro, ma non immediatamente. Ha iniziato a scriverlo seriamente nel 2014 ed è stato il primo vero e proprio testo drammatico che ha scritto. Le prime 10/15 pagine invece le aveva scritte nel 2010/11 per una performance con amici. Successivamente, dopo essersi trasferito per studio a Berlino, ha continuato a scriverlo, avendo continuamente la sensazione che ne sarebbe comunque uscito un testo di troppe pagine. In seguito, venne a sapere che a Osnabrück era stato indetto un concorso per giovani drammaturghi e ha mandato 15 pagine: esse sono state subito apprezzate, ha vinto il premio e di conseguenza ha concluso la scrittura in vista di una messinscena al teatro di Osnabrück.

Successivamente la discussione si è spostata sulle rappresentazioni dell'opera al di fuori della Germania, Köck ha raccontato di diverse rappresentazioni in Europa e in particolare dell'esperienza messicana. La domanda seguente verteva sulle aspettative dell'autore riguardo lo spettacolo che avrebbe visto quella stessa sera. Köck ha detto di non aver visto le prove e di non avere nessun tipo di aspettativa sulla messinscena, ha spiegato che il suo non è il ruolo del regista e tantomeno dell'attore, non sta a lui costringere la rappresentazione in regole fisse; al contrario, apprezza che il suo testo e il messaggio che vuole portare vengano rappresentati in libertà dalle diverse produzioni. Ha aggiunto che un motivo per cui non ha assistito alle prove è che per gli attori può essere stressante avere gli occhi dell'autore dell'opera che stanno provando puntati addosso.

La tematica affrontata successivamente è stata quella del coro: gli è stato chiesto cosa pensasse del fatto che le voci del coro fossero interpretate dai personaggi stessi, attribuendo a ciascuna battuta del coro uno dei cinque personaggi. La risposta di Köck è stata molto positiva.

Per quanto riguarda l'indicazione musicale "Spiegel im Spiegel", prima nota di regia del testo *Beyond Fukuyama*, è stato chiesto se la scelta fosse ricaduta su questo particolare brano di Arvo Pärt, come nella funzione di preludio allo spettacolo, una sorta di avviso al pubblico che ciò a cui avrebbe assistito sarebbe stato un riflesso della sua esistenza, quasi che il palco fosse uno specchio della platea e viceversa. Köck ci ha un po' delusi con la sua risposta, sostenendo che in realtà non aveva pensato a nulla di così articolato, era semplicemente un brano che gli piaceva ascoltare.

Verso la fine del nostro incontro l'intervista si è trasformata in un dialogo: abbiamo a nostra volta raccontato la nostra esperienza alle prove dello spettacolo e fatto notare all'autore alcune problematiche sorte soprattutto in seguito alla traduzione e alla recitazione per un pubblico italiano (ad esempio la pronuncia del nome di un personaggio, Phekta). L'autore, che non aveva ancora visto lo spettacolo, ci è sembrato incuriosito dalle varie scelte registiche, confermando di lasciare piena libertà agli artisti che, di volta in volta, portano in scena i suoi testi. In conclusione, spostandoci su temi più general, Köck ci ha parlato di alcuni autori contemporanei di area tedesca, per poi sorprenderci con una domanda circa gli autori italiani contemporanei che consideriamo più interessanti.



## RECENSIONE DELLO SPETTACOLO

*BEYOND FUKUYAMA felici-bum-tà!*



*Il programma di sala e i biglietti*

Il 26 Marzo ha debuttato in prima nazionale, presso il Teatro Filodrammatici di Milano, *Beyond Fukuyama*, testo dell'autore austriaco Thomas Köck, nella traduzione di Adriano Murelli e per la regia di Renzo Martinelli, coadiuvato dalla *Dramaturg* Francesca Garolla. La messa in scena ha avuto durata di 1h 25' per una risposta di applausi di 2'5".

Il fulcro del testo originale e della sua convincente rappresentazione teatrale è la ricerca della felicità, calcolata da un team di scienziati che analizzano segretamente le abitudini della classe media.

L'autore è arrivato a questa immagine tanto utopica quanto verosimile passando dalla riflessione del politologo Francis Fukuyama, in particolare quella elaborata nel suo libro *La fine della storia (The End of History and the Last Man, 1992)*. Si tratta, secondo lo

studioso, di una storia mondiale ed epocale che giunge alla sua fine nel XX secolo, quando – nella lettura invece di Köck – il capitalismo punta al subdolo controllo di ogni individuo allo scopo di captare gli interessi comuni alla massa, offrirli sul mercato e convincere l'essere umano di poter comprare la propria felicità. Una felicità dunque calcolabile, che non è più data dall'autodeterminazione dell'individuo, una felicità uguale per ogni essere umano. Una felicità che è il prodotto di singoli e chiari elementi: sesso, successo, lavoro, denaro, e di un quarto elemento che invece rimane ignoto.

L'autore immagina una fuga di dati che sarebbero dovuti restare segreti: dalla ricerca del colpevole emergono una serie di scuse all'umanità per i fatti della storia contemporanea più sconvolgenti. A questo punto si mostra nei personaggi una certa schiettezza nell'ammettere le proprie frustrazioni, in un contesto tuttavia di generalizzato appiattimento del pensiero e di una sorta di auto-assuefazione che ben si esprime nella fantomatica convinzione che vada "TUTTOCCHEY".

Il regista Renzo Martinelli definisce la messa in scena come rappresentazione grottesca e inevitabilmente ridicola di un futuro che non ha imparato nulla. Sulla scena vediamo un coro distrutto, sfibrato, voci contrastanti e personaggi in conflitto tra loro, bloccati in un ostinato TUTTOCCHEY, in un meccanismo che è una formula matematica. Una formula per la ricerca della felicità che il regista decide di porre su due lavagne mobili, di fronte ad uno sfondo buio e cupo. La scenografia comprende anche grandi tavoli mobili e sedie, che vengono spostati dagli attori a seconda dei momenti scenici.

I cambiamenti di scena sono minimi ma funzionali e si adattano perfettamente al ritmo dato dalle musiche, donando allo spettatore spazi di riflessione che permettono di fissare e comprendere i contenuti pungenti e a tratti retorici.

La musica e il suono, curati da Gianluca Misiti, rivestono un ruolo fondamentale. La modalità di recitazione si basa sul ritmo incalzante e ridondante che contribuisce a creare un'atmosfera assieme mistica e volutamente angosciante nei momenti più salienti dello spettacolo.

Gli interpreti: Elisabetta Pogliani che oltre al ruolo della scienziata a capo del team impersona anche la Storia, Federica Carra veste i panni della "traditrice" del team, Anna Sala è un altro membro del team la cui voce punge di falsa coscienza, Mauro Milone e Ulisse Romanò si contrappongono tra loro per carrierismo, precariato e paternità. Sono tutti interpreti capaci, che colorano di empatia l'interpretazione seguendo il tempo musicale fino alla fine della messa in scena e utilizzando i pochi oggetti presenti sul palco. Gli oggetti scelti dal regista e dalla *Dramaturg* Francesca Garolla sono funzionali

e consoni ai momenti scenici: tra di essi due racchette da ping-pong che gli interpreti Anna Sala e Ulisse Romanò utilizzano per dare alla scena un tratto di marcata ironia. Appropriato alla volontà di inserire elementi ironici è anche il passaggio di ballo sulla base musicale e le parole di *Baby One More Time* di Britney Spears (1998).

Un tema così complesso viene rappresentato prima unicamente come un dramma psico-sociale, in seguito con veloci cambi di registro ironico-grotteschi. fino al climax finale Lo spettatore esce dalla piccola sala sicuramente colpito e pieno di domande.

Testo di Thomas Köck

Traduzione Adriano Murelli

Regia Renzo Martinelli

Dramaturg Francesca Garolla

Con: Federica Carra, Mauro Milone, Elisabetta Pogliani, Ulisse Romanò, Anna Sala

Assistenti alla regia Veronica Franzosi,

Tatjana Motta – Luci Mattia De Pace –

Musica e suono Gianluca Misiti –

Produzione Teatro i.

*Recensione della prima rappresentazione, 26.03.19, Teatro Filodrammatici di Milano*



*I partecipanti al workshop, Thomas Köck e Marco Castellari prima della visione dello spettacolo*