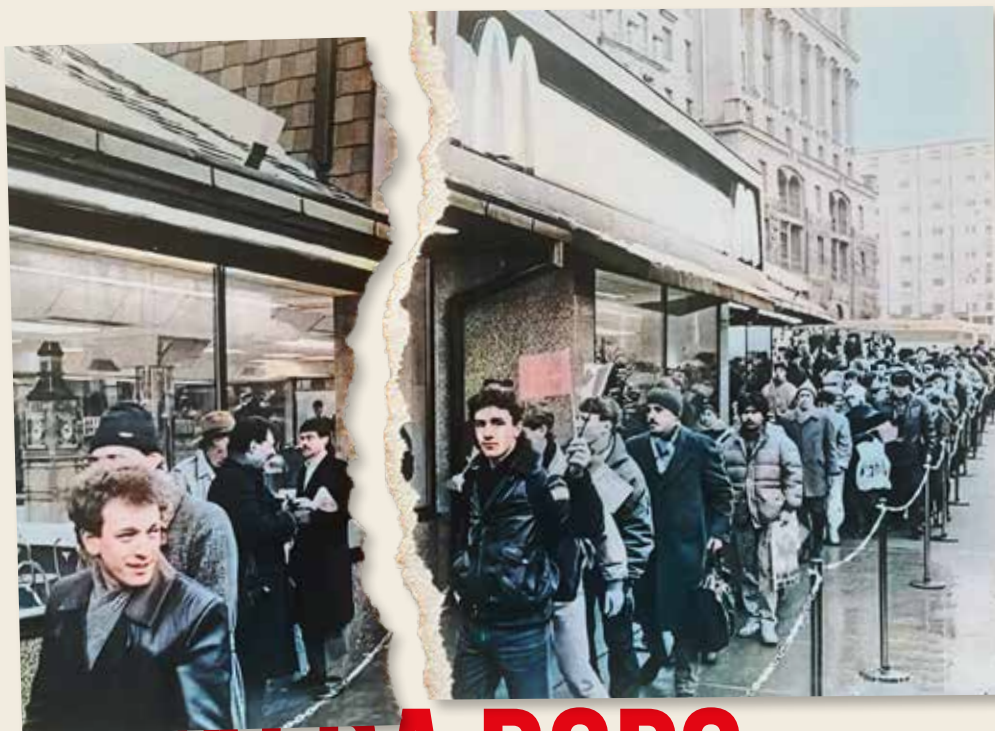




L'ALBA DOPO LA FINE DELLA STORIA

di **Paolo Di Paolo**

regia e drammaturgia **Giacomo Pedini**

Inabili alla morte Nezmožni umreti

Con il contributo di



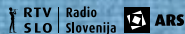
Sostenuto da



Produzione



Media partner



Stretta San Martino, 4
33043 Cividale del Friuli (UD)
Tel +39 0432 730793
info@mittelfest.org
www.mittelfest.org

Testo
Paolo Di Paolo
regia e drammaturgia
Giacomo Pedini

con (in o.a.)
Valentina Bartolo (Monika)
Primož Ekart (Viktor)
Roberto Marinelli (Franco)
Francesco Migliaccio (Emiliano)
Alberto Pirazzini (Tenente)
Matilde Vigna (Gloria, Fake Gorbacëv)

scene Alice Vanini
costumi Gianluca Sbicca e Francesca Novati
live cinema e regia video Stefano Bergomas
musiche Cristian Carrara
eseguite in registrato da FVG Orchestra
direttore d'orchestra Paolo Paroni
dramaturg Jacopo Giacomoni
luci Stefano Laudato
suono Corrado Cristina

L'ALBA DOPO LA FINE DELLA STORIA

dedicato a Carlo Protti

ASSOCIAZIONE MITTELFEST

Soci

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Comune di Cividale del Friuli

Civibank, Banca di Cividale SpA

Ente regionale teatrale del Friuli Venezia Giulia

presidente del Consiglio di Amministrazione **Cristina Mattiussi**

vice-presidente **Daniela Bernardi**

consiglieri **Roberto Corciulo, Silvano Chiappo, Mauro De Marco**

revisore dei conti **Lara Ovan**

direttore artistico **Giacomo Pedini**

segretario generale **Nadia Cijan**

responsabile di produzione **Patrizia Furlano**

responsabile organizzativo **Alessandro Amato**

responsabile tecnico **Stefano Laudato**

curatrice e assistente alla direzione artistica **Francesca Novati-Bàste srls**

dramaturg **Jacopo Giacomoni**

amministrazione **Daria Labano**

promozione **Marianna Iob**

assistente produttiva-organizzativa **Arianna Bulfone**

grafica **DM+B & Associati**

fotografie **Luca A. d'Agostino – Phocus Agency**

video **Massmedia di Stefano Bergomas**

social media manager **Allegra Palù**

ufficio stampa nazionale **Giulia Calligaro**

ufficio stampa macroregionale **Francesca Gatti**

collaboratrici ufficio stampa **Giulia Daluiso, Gabriella Scrufari**

Inabili alla morte/Nezmožni umreti

con il contributo di **Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia**

sostenuto da **GO! 2025**

produzione **Associazione Mittelfest, SNG Nova Gorica**

media partner **Rai Radio3, Rai FVG, Radio Slovenija-Program Ars**

L'ALBA DOPO LA FINE DELLA STORIA

testo

Paolo Di Paolo

regia e drammaturgia

Giacomo Pedini

con (in o.a.)

Valentina Bartolo (Monika)

Primož Ekart (Viktor)

Roberto Marinelli (Franco)

Francesco Migliaccio (Emiliano)

Alberto Pirazzini (Tenente)

Matilde Vigna (Gloria, Fake Gorbacëv)

scene **Alice Vanini**

costumi **Gianluca Sbicca** e **Francesca Novati**

live cinema e regia video **Stefano Bergomas**

musiche **Cristian Carrara**

eseguite in registrato da **FVG Orchestra**

direttore d'orchestra **Paolo Paroni**

dramaturg **Jacopo Giacomoni**

luci **Stefano Laudato**

suono **Corrado Cristina**

assistente alla regia **Diana Manea**

coach linguistico **Francesco Borchì**

direttore di scena **Alberto Antonel**

macchinista e scenografa realizzatrice **Elisabetta Ferrandino**

tecnica video **Marco Falanga**

capo elettricista **Ivan Bortolus**

elettricista **Enrico Mansutti**

attrezzista **Gaia Agozzino**

trucco e acconciature **Nicole Tomaini**

servizi video **Entract Multimedia**

sartoria e personale aggiunto **Servizi Teatrali srl**

scene realizzate presso il **Laboratorio di Emilia Romagna Teatro**

Fondazione e Delta Studios

costumi realizzati da **Bàste srls**

maschera realizzata da **VIVA FX**

materiale Teche Rai su licenza di **Rai Com SpA**

coordinamento e direzione d'allestimento **Stefano Laudato**

produzione **Associazione Mittelfest**

Inabili alla morte/Nezmožni umreti



ALLA RICERCA DELLA LINGUA PERDUTA



Foto di Peter Uhan

L'ALBA DOPO LA FINE DELLA STORIA



I SUPERSTITI DEL TRAMONTO

Intervista a
GIACOMO PEDINI

A cura di
Jacopo Giacomoni

Da dove nasce la trilogia “Inabili alla morte”?

Nasce dalla possibilità di immaginare un lavoro per l'anno della capitale europea della cultura con il contributo della regione Friuli Venezia Giulia. Questa possibilità si sposava a quella che mi sembrava un'interessante occasione narrativa: in questi anni, viaggiando in Europa, viaggiando soprattutto nell'Europa dell'ex blocco socialista, ho realizzato quello che, vivendo solo in Italia e frequentando solo la cosiddetta Europa occidentale, non realizzo. Cioè che siamo figli di due storie profondamente diverse, che i fenomeni novecenteschi e soprattutto la Guerra fredda – che è un fatto poco raccontato ma molto pervasivo – hanno cambiato completamente la percezione che le popolazioni hanno di loro stesse. La parte occidentale dell'Europa ha lungamente sostato nell'illusione di essere ancora l'Europa dell'età moderna, cioè l'Europa che ha conquistato e plasmato il mondo, mentre l'Europa orientale è sempre stata consapevole di dover stare in una dialettica con qualcuno di più forte di sé,

che ora sono gli Stati Uniti, mentre prima era l'Unione Sovietica. A livello letterario, la trilogia prende le mosse da *La Cripta dei Cappuccini* di Joseph Roth, che è un libro crepuscolare, un campione del decadentismo, che è stato preso appunto non come fine, ma come inizio. Perché la vera questione è questa: dopo la notte c'è il giorno. Ma com'è il giorno dopo?

Da Roth viene anche il titolo della trilogia, “Inabili alla morte”. Perché proprio questa citazione?

Quel passaggio del romanzo di Roth è significativo. Roth dice: “eravamo una generazione destinata alla morte, perché la prima guerra mondiale ci doveva vedere caduti, perché lì si compiva il destino della narrazione di noi stessi. Saremmo dovuti essere gli eroi della guerra definitiva, che doveva decretare le potenze dominatrici del mondo”. Invece sono sopravvissuti, e sono sopravvissuti in un mondo, quello degli anni '20, che già mostrava l'incrinarsi di quel meccanismo. E noi siamo ancora qui. La generazione di Trotta, il protagonista de *La Cripta dei Cappuccini*, è sopravvissuta e ha avuto dei figli, che hanno avuto dei figli, quindi dei nipoti e dei pronipoti.

Questi nipoti e pronipoti abitano gli altri due capitoli della trilogia, che si muovono sia al di qua che al là del confine italiano. Parlaci di questo dialogo tra ovest ed est Europa.

Sono in gioco due modi doversi di percepire la sopravvivenza. La sopravvivenza è la misura antropologica e culturale dell'Europa, soprattutto dell'Europa occidentale, alla fine del Novecento e all'inizio di questo millennio. È una cultura della sopravvivenza, cioè di generazioni che sono nate dopo la caduta, dopo la decadenza, e che quindi vedono una civiltà vecchia, una civiltà fiacca, una civiltà che si spegne, che fluttua sulla vacuità. Nel mondo ex-socialista il rapporto è molto diverso, perché quando il socialismo sale al potere ragiona nell'ottica della palingenesi. Tutto viene azzerato, tutto deve ripartire perché c'è l'idea utopica che il mondo socialista è il mondo nuovo, plasma l'uomo del futuro. Ho avuto molti dialoghi su questo tema con Goran Vojnović, l'autore della seconda parte della trilogia. Gli sloveni, al tempo della Jugoslavia, in qualche modo sono cresciuti estirpati dalla storia, privati della storia. Tutto inizia nel 1945, il prima non è storicizzato. La dimensione della sopravvivenza è differente per noi e per loro: nell'Europa occidentale c'è il tema della sopravvivenza a una grandeur che è ormai finita da tempo, per i paesi dell'ex blocco socialista c'è un sopravvivere alla fine della promessa dell'uomo nuovo, che si somma alla fine della successiva promessa del benessere senza fine dell'Ovest.

Il terzo capitolo, *L'alba dopo la fine della Storia*, si avvicina di più ai nostri tempi. Di che cosa racconta?

Racconta degli anni Novanta e di un grande mutamento antropologico, quello per cui pian piano la parte occidentale dell'Europa ha iniziato a sganciarsi dalla propria pesante eredità e dalla condizione di sopravvivenza di cui parlavamo, ma ha finito per perdersi. Il personaggio di Monika, per esempio, è una donna smarrita in cerca di nuove coordinate, che non riesce a far quadrare i desideri con le intenzioni, e per questo è inautentica. La dimensione dell'inautenticità nasce dallo scollamento tra quello che tu dichiari di te e quello che invece stai perseguendo per te. Da un lato, quindi, c'è questo senso di dispersione, di solitudine profonda, di ancoraggi provvisori, che è una condizione molto diffusa nel nostro presente e che trova talvolta rifugio nella nostalgia; oppure, se non nella nostalgia, la trova nelle convinzioni radicali, che spesso ti rendono ancora più solo, perché rendono ancora più difficile il dialogo con gli altri – e in questo senso il teatro è interessante, perché il teatro, essendo un luogo di incontro, è un luogo in cui mettere le solitudini insieme: sei costretto alla relazione anche se sei impossibilitato alla relazione. Dall'altro lato ci sono i sopravvissuti dell'ex Jugoslavia, che vivono un'esperienza diversa, perché vivono la guerra e quindi il trauma della distruzione.

Perché questa trilogia è attuale?

Il fatto che nasca come una trilogia teatrale fa sì che si racconti necessariamente un *qui e ora*. L'attualità è data già dal mezzo espressivo scelto, che è un mezzo che porta persone diverse a fruire insieme della stessa cosa e ad avere anche percezioni molto differenti di questa. Nel caso specifico, poi, è una trilogia che nasce in un'area di confine, che si propone a persone parlanti italiano e parlanti sloveno: c'è tanto italiano nel testo di Vojnović e ci sono sloveno e bosniaco nel testo di Di Paolo, questo significa che lo spettatore vede qualcosa che capisce ma che al contempo presenta dei buchi, questo implica lavorare sulla percezione di chi è in sala, costruendo delle risonanze col suo presente. *La Cripta dei Cappuccini* rimanda a un immaginario che familiarmente gran parte della popolazione italiana, soprattutto nel nord Italia, ha sentito: Maria Teresa, il Lombardo Veneto, Cecco Beppe... sono tutte espressioni colloquiali che marcano un'appartenenza collettiva. Gli anni '60 raccontati da Vojnović sono profondamente iscritti nella memoria di chi ha vissuto la Jugoslavia, e lui sceglie di raccontarli partendo da un tessuto familiare. Il testo è tutto scritto pensando ai residui che non se ne vanno, all'opposizione dialettica nel discorso pubblico tra fascismo e comunismo, che nello spettacolo diventa talmente ripetuta da risultare ridicola. È il grottesco di un passato, ormai molto distante, che tuttavia fatica ad andarsene. Gli spettatori che verranno a teatro o hanno attraversato quel mondo, o l'hanno ascoltato da chi lo ha vissuto – e magari l'hanno ascoltato fino all'insofferenza. Gli anni '90 de *L'alba dopo la fine della Storia* per alcuni sono dietro l'angolo, per altri sono una dimensione familiare da

cui però sentono una certa distanza. E qui è l'America a giocare un ruolo centrale. L'America è il convitato di pietra di questa trilogia. Non è quasi presente ne *La Cripta dei Cappuccini*, non è presente direttamente neanche nel testo di Vojnović, anche se si parla della guerra fredda. È presente in maniera più palese nell'allestimento del testo di Di Paolo, dove rappresenta il mito di questa promessa infinita che tutti abbiamo vissuto e di cui tutti abbiamo vissuto la disillusione. Disillusione che abbiamo percepito fortemente dal 2008 in avanti e che adesso è arrivata alla sua evidenza, grazie al fatto che l'America ha scelto deliberatamente di rompere quell'illusione. La presidenza di Trump è la manifestazione palese della rottura di quell'illusione. I sentimenti di questi tre racconti – il mito della grandezza europea, il passato della dialettica fascismo-comunismo che sembra non finire mai, l'illusione del benessere per tutti garantito dal grande modello, il sogno americano – sono elementi che ci portiamo tutti addosso. A teatro puoi ritrovare la compressione di tutti questi sentimenti, li trovi su di te, ma con la prospettiva di poterne uscire bene. Perché le promesse tradite, in quanto tradite, si possono riconoscere come tali e si possono lasciare indietro. E allora, alla nostalgia, al passato che non passa mai, alla grandezza perduta, si può dare un'alternativa. Perché si è ancora qua e le possibilità ci sono perché si è stati "inabili alla morte". Quindi la possibilità di vivere c'è ancora, a patto di riconoscere tutta quella ridda di sentimenti e di raccontarli per reciderne i rapporti peggiori e proiettarsi su altro, senza domandarsi cosa sarà il futuro, perché l'ossessione del futuro è l'altra faccia della medaglia di questo discorso. Bisogna invece restare concentrati sul presente e su noi stessi.

LINEE DEL TEMPO

Comparazione tra cronologia storica e cronologia dello spettacolo

STORIA

Secondo dopoguerra:

in centro a Lubiana, di fronte al Teatro Nazionale, nel palazzo in stile Biedermeier della fabbrica di dolciumi di Jožefina Šumi, nasce il caffè Šumi.

Anni '60:

il caffè Šumi diventa un punto di ritrovo della vita artistica di Lubiana. Soprattutto negli anni '70 vi si incontrano intellettuali, registi e artisti come Vojin Kovač, in arte Chubby .

Aprile 1967:

Chubby, compie uno dei suoi happening più celebri: la passeggiata in pigiama per le strade di Lubiana.

4 maggio 1980:

morte di Tito.

Metà anni '80:

iniziano le riforme politico-economiche volute da Michail Gorbačëv: Perestrojka ("ristrutturazione") e Glasnost ("trasparenza").

9 novembre 1989:

caduta del Muro di Berlino.

Gennaio 1990:

XIV congresso della Lega dei comunisti di Jugoslavia. La delegazione slovena e quella croata abbandonano il congresso. Inizia la dissoluzione della Jugoslavia.

Il 25 giugno 1991:

Slovenia e Croazia dichiarano la loro indipendenza dalla Jugoslavia

27 giugno – 6 luglio 1991:

Guerra dei dieci giorni; l'esercito jugoslavo attacca quello sloveno in seguito alla dichiarazione d'indipendenza.

Anni '50

Anni '60

Anni '70

Anni '80

Anni '90

Fine anni '70:

Franco scopre il mercato dei jeans in piazza Ponterosso a Trieste: negli anni '80 ne diventa protagonista.

1990:

Monika è una giovane giornalista in cerca di storie da trasformare in racconti e spettacoli.

SPETTACOLO

BALCANI ED EST EUROPA 1945-2006

18 agosto 1991:
tentativo fallito di colpo di stato per deporre Gorbačëv.

25 dicembre 1991:
Gorbačëv rassegna le dimissioni da presidente dell'Unione Sovietica. Dissoluzione dell'URSS.

1991-1995:
Guerra di indipendenza croata

1992:
Francis Fukuyama pubblica *La fine della storia e l'ultimo uomo*.

25 gennaio 1992:
referendum per l'indipendenza della Bosnia ed Erzegovina.

9 novembre 1993:
bombardamento croato di Mostar. Distruzione del ponte Stari Most.

1992-1995:
guerra in Bosnia ed Erzegovina. L'esercito serbo-montenegrino compie stupri etnici nei confronti delle donne bosniache.

Anni '90

Dicembre 1991:
primo incontro tra Monika e Viktor, un affermato autore sloveno, durante un congresso di scrittori a Trieste.

25 dicembre 1991:
primo incontro tra Monika e Franco, un uomo d'affari in crisi.

Anni '90:
Franco espande i suoi affari nella Jugoslavia in dissoluzione, insieme a un giovane ex-militare sloveno: il Tenente.
La guerra offre molte occasioni.

1992-1994:
Monika inizia ad affermarsi come scrittrice e regista teatrale in spettacoli impegnati, realizzati con un attore abbastanza noto, Emiliano, conosciuto grazie a Franco.

LINEE DEL TEMPO

STORIA

Dicembre 1995:
accordi di pace di Dayton.

1998-1999:
Guerra del Kosovo.

Primavera 2004:
La Slovenia entra
nella NATO e nell'UE.

2006:
viene demolita la
palazzina dell'ex caffè
Šumi. Per anni l'area
rimane una fossa
edilizia.

Anni '90

1995:
Monika viene a
conoscenza di una
rifugiata bosniaca,
Gloria. La donna si
chiamava Slavenka, è
fuggita dalla Bosnia:
Monika vuole raccontare
la sua storia, i dettagli
del suo passato e degli
stupri subiti.

Natale 1995:
Monika e Franco
viaggiano per i
Balcani. Visitano
Mostar. Incontrano un
bambino, Dalibor,
e lo portano in Italia.

1995-2003:
Monika prova a creare
un grande spettacolo
sulle violenze di guerra
in Bosnia. Franco la
sostiene. Emiliano ne
è parte. Qualcosa però
non funziona. Gloria
osserva. Viktor pure.

Anni 2000

Natale 2002:
il Tenente e Franco decidono
di aprirsi alla globalizzazione:
prendono lo storico caffè
Šumi di Lubiana per farne
un franchise asburgico.

Autunno 2003:
grazie ad "amicizie" sospette,
si arriva all'inaugurazione
del nuovo "Jeans Šumi".

25 dicembre 2003:
l'ultimo Natale insieme di
Monika, Emiliano, Franco
e il Tenente. Ricordi e
fallimenti emergono.

31 dicembre 2003:
Il "Jeans Šumi" di Lubiana
è un fallimento.

SPETTACOLO

NOTE DELL'AUTORE

Un secolo breve? O lunghissimo, interminabile? Tra le sue innumerevoli responsabilità, gli si addebita anche quella di avere fatto finire la Storia. Quando? Più o meno al momento del crollo di *quel* Muro. E poi?

E poi: nei giorni di Natale del 1991 Michail Gorbačëv si dimette da presidente dell'Urss. A Trieste, nelle stesse ore fredde e uggiOSE, una giovane regista segue un convegno sulla sempre più ex Jugoslavia. Hanno da protestare contro il silenzio dell'Europa sul sangue che scorre nelle loro terre. Ma nella platea c'è distrazione; e un convegno, si sa, è un pretesto per amenità e maldicenze. O per qualche gioco di seduzione: basta incontrare uno che esporta jeans nei Balcani, beve troppo, canta le canzoni di Cutugno. E fa molte promesse.

Nei giorni di Natale del 2003, in un caffè di Lubiana gli avventori discutono, già piuttosto disincantati, l'ingresso della Slovenia nell'Unione europea. Quell'ultimo Natale fuori dalla comunità continentale è anche l'ultimo di quel vecchio caffè, che appena rimodernato sta per chiudere.

Anni Venti del secolo in corso: una regista teatrale animata da buone intenzioni rivede i dettagli di un progetto in cui ha raccolto testimonianze degli stupri etnici negli anni delle guerre balcaniche. Aspetta un uomo – il seduttore-bevitore che canta Toto Cutugno, esporta jeans dall'Italia e fa troppe promesse. Come l'Europa. La donna aspetta. Ma non è detto che lui arrivi. "Europa", per l'appunto, è una promessa, o un inganno. "Futuro" è una bandiera che sventola stracciata, uno stendardo agitato dai potenti sui musci della folla.

Questa è una storia, anzi sono più storie annodate, fatte di sogni "illimitati" e incompiuti, di speranze disattese, fatte di parole che cercano interlocutori e li trovano sordi, o incapaci di ascolto; fatte di domande che – letteralmente – restano senza risposta, davanti a un mutismo ostinato.

La Storia che qualcuno dichiarava "finita" continua a camminare, sciancata, azzoppata: a ogni modo, feroce. O magari si rimette a correre: altrove. La fine della Storia è solo la fine di *una* storia. Resta la nostalgia? Vendiamo la nostalgia allora, facciamoci i soldi! Monetizziamo!

Nel tempo che, con incoscienza, abbiamo chiamato *di pace*, il sangue scorreva in verità a litri. Le macerie andavano abitate, secondo un'indicazione di Walter Benjamin, come l'unico paesaggio possibile. L'angelo della Storia, però, con il frullare delle sue grandi ali, non dà più le spalle al futuro, occulta l'orizzonte del presente, lo rabbuia, infine lo cancella.

Volevo scrivere della e nella strana luce *fin de siècle*: quando il Novecento moriva senza morire davvero, generando l'illusione numerica della palingenesi. Ma anche la stupida certezza che le cose sarebbero durate così a lungo – certe idee, ipoteche intellettuali, chiavi di lettura, perfino gesti consolidati da abitudini secolari. Macché.

Il disorientamento dei personaggi è il sintomo di una trasformazione che non sanno leggere. Ciascuno, a modo suo, coltiva speranze e autoinganni. Ciascuno truffa gli altri truffando sé stesso. E questo fa rabbia e insieme fa tenerezza. Come la vicenda della regista che prova a raccontare un dolore non suo, una guerra e una violenza a cui nei fatti è estranea. Una questione di autenticità. Ma che cos'è l'autenticità?

Paolo Di Paolo

E nel 1989 un politologo americano inventò la teoria della fine della storia secondo la quale la storia era giunta alla fine perché la scienza moderna e i nuovi mezzi di comunicazione avrebbero permesso a tutti di vivere nel comfort e diceva che il comfort universale era una garanzia di democrazia.

Patrik Ouředník
Europeana

NOTE DI REGIA

Che ricordi abbiamo in Europa degli anni '90? Cosa sono stati e per chi? A saltare lungo quel decennio del secolo/millennio passato, tra Italia, fu Unione Sovietica, fu Jugoslavia e quindi Slovenia ci si portano addosso frammenti che evocano visioni profondamente diverse. Bandita l'infestante nostalgia, pare di vedere anni di promesse, di illusorie prosperità e giustizia, di indignazione per cercare la costruzione di un mondo finalmente equo, ricco e giusto. Questo a patto di ricordarli nella loro versione italiana e "occidentale". Infatti, sono stati pure anni feroci, che hanno segnato il collasso di idee e stati fragilissimi, che hanno mostrato come l'efferatezza e la violenza e l'accentramento del potere potessero convivere, anzi farsi forti, con lo sviluppo tecnologico e commerciale, con il "benessere". Questo a patto di ricordarli nella loro versione centro-est europea e, soprattutto, balcanica. Forse altro non erano che la prova generale, globale e locale, dei contrasti tremendi, delle bulimie e dei meccanismi predatori che stanno travolgendo l'avvio di questo secondo quarto di nuovo millennio.

Eppure, le premesse e le promesse allora erano ben altre: solo che erano premesse e promesse, quello spazio di piccole "fantasie" a buon mercato che non necessariamente hanno seguito nella realtà. Anzi, la fine del Novecento – prima del nostro secolo – ha mostrato un nuovo e pericoloso aspetto della fantasia stessa, o meglio dell'immaginazione: certo, è sempre qualcosa che ha il potere di plasmare e quindi determinare la realtà (si spera in meglio) a partire dai singoli, ma può pure travestirla, nascondere i fatti sotto una coltre, un velo sottile e persuasivo di menzogne, individuali e collettive. Ci si sente soli e dispersi come in una fitta nebbia, senza riconoscere più bene il profilo consueto delle persone e delle cose. Mentre si crede di sapere che fare e come, non si sa più bene chi si è e dove.

Si finisce per trovarsi alla deriva delle narrazioni più che dei fatti, della rappresentazione dei corpi più che dei corpi stessi. Questo racconta e mette in scena, in una moltiplicazione di piani tra materiale e digitale, tra presunto naturale e artificiale, *L'alba dopo la fine della Storia*: indugiare sugli anni Novanta, pensati e filtrati dal ricordo opaco di chi – come me – li ha vissuti troppo giovane, è una maniera per cercarsi nella fitta foschia del presente, di questo secolo implacabile pieno di "fantasie" perniciose, finte vie di facili salvezze collettive (mentre infuriano le bufere), così tremendamente persuasive e abili nel manipolare il personale. Già, se nel Novecento il personale si diceva politico, gli ultimi tre decenni hanno mostrato la capacità del "politico" di plasmare e infiacchire il personale.

Giacomo Pedini

UN TRAGHETTATORE DI INQUIETUDINI ALTRUI

Intervista a
PAOLO DI PAOLO
a cura di
Jacopo Giacomoni

Da dove sei partito per scrivere questo testo?

Giacomo Pedini mi ha chiesto di inserirmi in un trittico che ha a che fare con una realtà circoscritta geograficamente, segnata da una lingua *altra* – anzi due, il tedesco e lo sloveno – uno spazio da cui io, da un punto di vista di “localizzazione” culturale ed esistenziale sono piuttosto lontano. Allora mi sono chiesto: perché racconto questa storia proprio io? Dove sono rispetto a quella storia? Si tratta di domande che possono condurre verso un crepaccio pericoloso, verso la convinzione che si possa raccontare solo sé stessi, valutando qualunque tema o vicenda come meno conoscibile del proprio corpo, dei propri traumi, pulsioni, contraddizioni. La cosiddetta *autofiction* può diventare così una specie di vicolo cieco in cui ci si infila, temendo che “il mondo” non sia più raccontabile.

Quando racconti una storia non tua (la letteratura universale per millenni ha fatto questo!) occorre – oggi più che mai – cercare

una “necessità”, un qualche vincolo, una prospettiva che manifesti quella necessità e quel legame magari sotterraneo, latente ma essenziale. Detto altrimenti: se ci sono io a raccontare al posto di una intelligenza artificiale (che neutralmente e forse in modo un po’ scialbo saprebbe comunque farlo), perché ci sono *io*?

Che strada hai trovato per raggiungere questo legame?

Prendiamo uno degli argomenti che vengono sfiorati da questo spettacolo, gli stupri etnici nell'ex Jugoslavia. Immaginiamo un regista che dica: “Sono animato da buone intenzioni, adesso vi parlerò degli stupri etnici, perché sono una cosa su cui dobbiamo riflettere e su cui è bene avere una reazione emotiva, indignarsi, commuoversi”. Questo presupposto non garantisce un esito onesto. Bisogna trovare una posizione specifica rispetto a ciò che si racconta, perché nessun racconto ha valore di per sé. Leggendo Svetlana Aleksievic – che è una scrittrice enorme, maestosa, che racconta il disfacimento dell'Unione Sovietica dopo la fine del comunismo – ho capito che c'è una questione di responsabilità: mi prendo in carico una storia e provo a restituirla. Testimonio per i testimoni. Ma insisto a chiedermi: perché io, qual è il punto? Viceversa, se ti racconto di Dalibor, un ragazzino che arrivò a casa mia nell'estate del '95 e si faceva la doccia vestito perché

non riusciva a spogliarsi, e lo vedevo uscire dal bagno con i panni zuppi perché qualche trauma, qualche ferita, qualche cosa che non so sondare, non so nominare, l'aveva condotto ad avere questo senso di chiusura nei confronti del suo stesso corpo, ecco, se io ti racconto di Dalibor, ti sto raccontando qualcosa che ha un lampo di autenticità. Ma questa non è, a ogni modo, una petizione a favore del biografismo, del memoir: è che se non trovo una posizione *esatta*, specifica, nei confronti di ciò che sto raccontando, una posizione che, come ti dicevo, mi vincola moralmente ed espressivamente, allora scrivere non ha senso.

Alla fine delle tue note d'autore ci lasci con una domanda aperta: che cos'è l'autenticità? Puoi parlarci meglio di questa parola, così fondamentale in teatro?

Rispetto a qualunque cosa io scriva, credo che il mio dovere sia quello di porre domande anziché offrire delle risposte. Mi sono reso conto che quella dell'autenticità è una piccola ossessione. Poi, nel momento in cui a teatro pongo la questione, questa diventa una specie d'assurdo logico: come puoi pretendere qualcosa di autentico nel dominio dell'inautentico? Come puoi pretendere qualcosa di autentico dove c'è la simulazione, la mascherata, la scenografia, e soprattutto farlo in un teatro che non cerca la mimesi, non cerca il realismo? Per questo, la prima scena che mi è venuta in mente quando ho scritto questo testo non c'entrava né con la presunta "fine della Storia", né con l'ex Jugoslavia, né con l'Europa alla prova del passaggio di secolo. Era quella che è poi diventata l'inizio dello spettacolo: la protagonista, la regista, parla da sola in un lungo monologo e qualcuno dal pubblico le fa un'obiezione. Dalla platea sorge una domanda:

che cos'è l'autenticità? Penso che il mio modo di risolverla, senza rispondere direttamente, sia quello a cui accennavo prima: che ci sia un vincolo di natura morale ed espressiva con ciò che racconto. Altrimenti mi sembra un ricatto verso lo spettatore, un esercizio retorico. E non è bene scambiare l'autenticità per sincerità. I dialoghi tra esseri umani che cominciano con la formula "sarò sincero" possono talvolta fare paura. Le persone che si vantano di essere sempre sincere possono essere feroci – e questo non significa che si debba celebrare la menzogna o l'ipocrisia. Penso a una riflessione di Claudio Magris sul peso delle omissioni nell'esistenza. L'omissione cosciente, talvolta, può essere addirittura un atto di responsabilità. L'autenticità non va confusa con la sincerità. Oggi contrabbandare sincerità è semplicemente un esercizio ricattatorio.

Un altro tema centrale dello spettacolo è la nostalgia. Il passato come una merce di scambio per arricchirsi o come qualcosa che infesta il presente e di cui non riusciamo a liberarci.

Sul rapporto col passato, sulla presentizzazione del passato in varie forme, sul richiamo costante del passato nell'esistenza umana ti potrei dire che ho organizzato senza volerlo un po' tutto quello che ho scritto nel mio percorso di autore. Non è vero che il passato sta fermo, il passato si muove con me, perché io lo reinvento, lo ri-racconto, perché non faccio che interrogarlo e, nel momento in cui lo faccio, lo modifico, l'adultero. Non esiste nessuno che sia davvero fedele a ciò che è accaduto, perché pur di sopravvivere siamo molto bravi a romanizzare il nostro passato, per raccontarlo a noi stessi e poi raccontarlo agli altri. Adesso, oltretutto, a queste latitudini siamo in un'era di nostalgia facili. Per noi

cresciuti sfiorando il finire del Novecento, da cui abbiamo guadagnato i parametri di lettura del mondo, un vento ha continuato a soffiare illudendoci che il meglio fosse alle spalle. Ma quale “meglio”? Meglio rispetto a che? Mi sembra di essere cresciuto in un tempo di rimpianti pubblici, di rimpianti collettivi. È finita la politica, è finita la letteratura, è finita la destra, è finita la sinistra, è finita l'estetica, è finita la compattezza delle classi sociali, è finito tutto. Quindi se tu vieni dopo la fine, se il mondo ti racconta che vieni dopo la fine, non vedi nessun inizio, perché l'inizio sarà di là da venire, perché sembra di aspettare un messia che rimetta in moto il mondo. È come se ci fossimo arresi alla stagnazione di un'epoca che può solo vivere, come qualcuno ha detto, di *retrotopia*. Cioè l'idea che tu guardi indietro e dici: “Adesso mi colleziono i vinili”, anche se hai trent'anni e il vinile non l'hai mai fatto funzionare su un giradischi. Quel vinile ti mette al sicuro in un'idea del mondo.

La trilogia “Inabili alla morte”, pur parlando di epoche diverse, è attuale proprio perché affronta questo aspetto: la mancanza del futuro. Una mancanza che affligge anche chi è nato nel nuovo millennio.

Io non credo che a Pechino, a Hong Kong, a Mumbai, ad altre latitudini, questo pensiero della fine sia così presente. Il pensiero del tramonto, il lento, perenne tramonto dell'Occidente, l'idea della fine di una centralità negli equilibri del mondo, della fine di un dominio culturale riguarda questo spicchio di mondo che abitiamo. Confesso che un po' mi dispiace di essere così integralmente novecentesco, perché, da un certo punto di vista, se lo fossi anche solo un po' meno, probabilmente sarei più duttile e più

conforme a uno spirito dei tempi, sarei più mobile. Se io, anche soltanto per smarcarmi dal Novecento, devo chiamare in causa il Novecento – per definirmi politicamente, per definirmi sessualmente, per definirmi in assoluto – sono già in una condizione diversa rispetto a uno che è nato nel 2005 e che non ha nessun problema a non sapere se è etero o no, se è di destra o no, se crede o non crede. Penso a Magris o a Tabucchi, due scrittori con cui ho a lungo dialogato. Mi sono nutrito delle loro inquietudini, le ho come vampirizzate, e quando alla fine arriverò alla mia vecchiaia, mi sentirò come una specie di traghettatore di inquietudini altrui in un tempo che non era quello giusto. Mi sto chiedendo proprio in questo periodo come si esce da questa malattia, come si riesce effettivamente a *vedere* il presente. Dove lo vedi il presente? È difficile vederlo in assoluto, tanto più quando fai letteratura, quando fai teatro. Se ti capita di vederlo e restituirlo, può essere un imprevisto. Un caso.

Questo presente, così difficile da vedere, si può ancora affrontare con ottimismo? L'Europa, che fa da sfondo a tutta la trilogia, è ancora una speranza? Ci può essere ancora un'alba dell'Occidente?

Prendiamo i ventenni. Per come li conosco io, per come li ho incontrati andando in giro per le scuole, dialogando con loro, non mi sembrano persone piene di ottimismo, anzi, sono piuttosto disincantati. Disincantati e con la capacità di trasformare quel disincanto in opportunità o opportunismo, se necessario, senza idealizzazioni, senza utopie e quindi senza illusioni. E questo si potrebbe tradurre perfino in un vantaggio. Ma penso che il loro vantaggio estremo sia proprio il loro essere indifferenti a certe categorie. La preoccupazione sui destini

dell'Occidente, per esempio, mi sembra molto aliena a questa generazione che riesce a immaginarsi fuori di sicuro dal perimetro di "nazione", e presumibilmente anche da quello di continente. Non è una questione di cosmopolitismo: è proprio una questione di indifferenza a certe segnaletiche. Quando ero più giovane, con le vacanze studio, l'Erasmus, sentivo maturare un afflato nei confronti dell'Europa che si è tradotto – lo racconto in *Svegliarsi negli anni Venti* (Mondadori) – in un buffo esperimento in cui, per ricordare a me stesso che cos'era l'Europa nella quale avevo creduto, facevo un viaggio di 24 ore: partivo da Roma-Ciampino e arrivavo la sera a Parigi passando per almeno cinque stati nazionali, senza dover mai mostrare un passaporto. Volevo ricordare a me stesso la ricchezza dell'Europa come sogno e come possibilità. Ecco, questa ricchezza, le nuove generazioni la danno per scontata e non necessariamente ne avvertono la fragilità. Alberto Moravia una volta ha detto: io che sono nato marxista, che ho tutte le categorie di questo secolo e che ragiono per conflitto di classe, di fronte al rischio di un inverno nucleare, per la prima volta (lo dice da quasi ottantenne!) mi sento di fronte al polverizzarsi di qualunque categoria, politica, estetica, etica, a favore di un'unica appartenenza: quella alla specie umana. In sostanza mi sembra che, nonostante le spinte regressive, reazionarie, iper-nazionalistiche, c'è una giovinezza privilegiata che più o meno consapevolmente va in questa direzione. Nel momento in cui questa sorta di relativismo lo proietti su un orizzonte più largo e molto più gravido di responsabilità rispetto al viale di casa tua, si azzerano molte sovrastrutture, si guadagna un respiro molto diverso da quello in cui siamo cresciuti noi. Il tempo delle piccole patrie, di schemi ideologici spesso anche asfittici. Quando vedi che tutto questo si polverizza, non puoi che essere disorientato, ma, se cresci nel disorientamento, se cresci

dopo la fine di *quella* storia, forse non ti interessa più definirti italiano, europeo, cittadino del mondo – resta un'espressione abbastanza scema, "cittadino del mondo". Sei uno nato sul pianeta detto Terra in forma di mammifero "evoluto" detto *homo sapiens* – questa è la definizione, la nomenclatura biologica. Forse questa verità elementare era stata coperta dalle sovrastrutture e ora il post-novecentesco la riguadagna come un'evidenza incontrovertibile, anche di fronte alla crisi ambientale o al sempre possibile e minaccioso inverno nucleare.



Per la mia comprensione razionale ed emotiva del ruolo di Viktor, il punto di partenza e nevralgico è stata una sua frase: «Sono solo uno spettatore che va e viene». Avevo la forte sensazione che Viktor, che è uno scrittore, viaggiasse nel tempo, non solo mentalmente attraverso le storie, ma anche fisicamente. È lui che, in un buffet a Trieste, incontra la giovane Monika, giornalista con tanta voglia di scrivere. Era presente nel rumoroso e fumoso buffet Šumi, testimone di dibattiti artistici, politici e squisitamente triviali da osteria, quando intorno al bancone si recitavano ispirate poesie di raccolte (non ancora) scritte e si proclamavano manifesti di rivoluzioni culturali. Viktor era presente quando il poeta alto e magro Vojin Kovač-Chubby scrisse sul muro la frase, allora semplice e oggi iconica: “Chubby was here”.

Passava davanti al buffet di Šumi negli anni in cui era rimasto vuoto, mentre gli artisti e gli emarginati si trasferivano in altri locali e gli hippy scomparivano dalla storia. Ora, alla fine di quella stessa storia annunciata da Fukuyama, nei giorni felici del neoliberismo, Viktor si ferma nelle sue passeggiate davanti a un colosso architettonico sbagliato, un magnifico monumento allo splendido nuovo capitalismo, che con la sua presenza ha divorato, metaforicamente e letteralmente, l'ambiente circostante. Lì un tempo c'era il buffet di Šumi. “La fine della storia è solo la fine di una storia”, dice Viktor. E se ne va.



EMILIANO

FRANCESCO MIGLIACCIO

Emiliano è un attore di consolidata esperienza che predilige l'interpretazione di ruoli complessi e sfaccettati piuttosto che la forma del monologo o, peggio, la funzione del narratore. Pur riconoscendo l'importanza dei temi contenuti nei testi di Monika, vorrebbe orientare il suo lavoro altrove, per l'appunto verso l'interpretazione di personaggi che gli consentano di costruire e poi arrivare alla verità. Per Emiliano la verità della realtà si può raggiungere attraverso la finzione, essenza del teatro, ma non basta raccontarla: bisogna esserne protagonisti, bisogna averla realmente vissuta.

In teatro la realtà della storia di un altro o di un'altra può passare attraverso la vita dei personaggi, attraverso le loro azioni, ma non attraverso la semplice loro narrazione. Emiliano rinuncia a raccontare la terribile storia di Gloria, non perché non ne sia colpito o coinvolto, ma perché ne vede solo una fredda cronaca, solo parole che essendo tali rimangono vuote. Manca la voce di chi ha subito quelle violenze così orrende.



FRANCO

ROBERTO MARINELLI

Non posso fare a meno di trovare ironico che sul muro della stanza degli interrogatori sia appesa una foto del presidente della Repubblica di Slovenia Janez Drnovšek. «Ho fatto alcune cose nella mia vita, alcune più... lucrative di altre», riprendo a dire col tono più neutro che ho in repertorio. Il poliziotto più anziano, un uomo con la faccia da bulldog, mi guarda con tutto lo scetticismo che riesce a trapelare dai due spilli che ha al posto degli occhi. «Quali cose, signor Franco?» chiede.

«Ho avuto un business, un locale a Lubiana. Si chiamava 'Jeans Šumi Italian Spirit',»

«E cosa vendeva esattamente in questo negozio?» chiede il poliziotto più giovane, una donna con i capelli corti e gli occhi curiosi.

«Nostalgia. Di alta qualità, naturalmente.»

«E come è riuscito a finanziare questo business?» chiede il bulldog.

«Ho avuto alcuni... investimenti».

Il poliziotto giovane prende nota di qualcosa sul suo taccuino. «E cosa mi dice di Dalibor?» chiede. «Il bambino che ha preso con sé durante la fuga».

«È sparito, e non so cosa gli sia successo.»

Il bulldog mi ringhia contro. «Non sa cosa gli sia successo? O non vuole dircelo?»

«Non so», ripeto. E Bye Bye al tono neutro.

Il poliziotto giovane si alza in piedi. «Bene, signor Franco. Credo che abbiamo abbastanza per ora. Continueremo a interrogarla più tardi.» Il bulldog ha un taglio sulla faccia che non ho il coraggio di definire sorriso: «E sono sicuro che alla fine ci dirà tutto quello che vogliamo sapere.» Penso di sì. Penso che riuscirò a dirgli quello che vogliono sapere senza dire davvero tutto. E penso che me la caverò anche stavolta. In fondo è l'unico vero talento che abbia mai avuto: sopravvivere.



TENENTE

ALBERTO PIRAZZINI

Il Tenente, chiamato così con ironico disprezzo, è forse uno dei personaggi che più incarna gli anni contraddittori che lo spettacolo cerca di attraversare.

Sloveno, ex militare, finisce a contrabbandare, prima jeans fasulli al mercato di Ponterosso, ma poi anche quadri falsi, armi e forse bambini per tutta Europa. Non è da solo in questo, lo guida Franco, figura per cui prova una grande ammirazione e al quale genio si sottomette facendogli da prestanome. Firma al suo posto anche la riapertura del vecchio

Cafè Šumi di Lubiana, che diventa il Jeans Šumi Italian Spirit, uno “Starbucks asburgico” di dubbio gusto, destinato al fallimento.

Vive al fianco di Franco le vette e gli abissi che una vita compromessa con la legge può offrire. Pur sapendo che prima o poi la giostra si ferma e il momento di pagare arriva, è convinto che Franco sarà comunque sempre là, là dove sorge l'alba dopo la fine della storia.



MONIKA

VALENTINA BARTOLO

Volpe o castoro? Le volpi per istinto rubano le scarpe, i castori aumentano la biodiversità in qualità di “ingegneri ecosistemici”, Monika ama gli Wham e scrive di guerra. Attraverso la sua figura fioriscono dubbi e domande su come si scelgono e si raccontano le storie – immagine e contenuto – su come ci si presenta e come, in realtà, si agisce. Che impatto ha sugli altri quello che raccontiamo? C'è una parte giusta della storia?

È una scrittrice che si appropria di storie che non le appartengono, come una volpe notturna che divora uova di gallina per riempire solo il suo stomaco, oppure è una donna castoro che cerca di immergersi nella storia per costruire, raccontare e non far dimenticare, e che, con cura e perizia, crea dighe per innalzare il livello dell'acqua e trasformare gli ambienti, generando nuovi habitat e influenzando flora e fauna?



GLORIA, FAKE GORBAČEV

MATILDE VIGNA

Sono stata sempre tormentata da chi mi chiedeva di parlare.

Pričaj, ispričaj. Rekla sam ne. Ne.

Nemmeno a Monika, all'inizio...

io non volevo

ricordare, rivangare...

Un moscone nero che gira per la stanza, questo ricordo.

Ma a cosa serve?

*Fino a quando provate compassione, vi sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione vi proclama innocenti, oltre che impotenti. Sarebbe meglio riflettere su come vi collocate voi, con i vostri privilegi, sulla carta geografica delle sofferenze altrui. Non potete immaginare davvero com'è stato.**

Forse, cara Monika, la parte giusta della storia è quella che sceglie la vita al posto della morte. Quella che la morte suo malgrado la prende per mano, e poi la lascia andare.

A ricominciare da qualche altra parte, con un nuovo nome.

*da *Davanti al dolore degli altri* di Susan Sontag, ed. Nottetempo.



UN ARREDATORE EMOTIVO

Intervista a
CRISTIAN CARRARA
a cura di
Jacopo Giacomoni

Quali sono stati i tuoi riferimenti musicali per queste composizioni?

I riferimenti, come sempre succede nella musica applicata al teatro, li danno il testo, l'ambientazione e, chiaramente, la volontà del regista. Giacomo mi ha chiesto un contesto musicale che fosse organizzato per emozioni. Mi ha fornito un mood board, diciamo così, e mi ha chiesto di fornirgli, almeno per alcuni temi, un'ambientazione mediterranea. Come riferimento, anche se può sembrare un paradosso, mi ha dato anche alcune composizioni di minimalismo americano. Il minimalismo, essendo costruito su pattern, su modelli che si ripetono, è molto facile da tagliare e montare in scena. A questa caratteristica ho cercato di unire dei colori armonici che fossero più vicini all'ambiente mediterraneo.

Il periodo storico in cui è ambientato lo spettacolo ha influito musicalmente sul tuo lavoro?

No. A parte per una mia rilettura de *L'italiano* di Toto Cutugno, che era una richiesta specifica, non ho lavorato sui sound tipici di quegli anni, perché altrimenti la musica sarebbe stata didascalica, sarebbe cioè servita per ricostruire l'ambiente, come mi è capitato in alcuni brani che ho composto per *La Cripta dei Cappuccini*. Lì c'era bisogno di un'ambientazione austro-ungarica, viennese, che rimandasse, anche se in maniera grottesca, a quel periodo storico. Qui non ce n'era bisogno, non si doveva connotare storicamente un'ambientazione, ma serviva allestire un arredamento emotivo. La musica doveva principalmente sostenere il pathos della parola, il pathos della scena.

Possiamo dire che sei stato un "arredatore emotivo"?

Il primo a parlare di "musica d'arredamento" – *musique d'ameublement* – è stato Erik Satie. Quando vai in un negozio e senti la musica di sottofondo, quella è musica d'arredamento. Non sempre, ma in alcuni momenti, la colonna sonora, quando quasi non ti accorgi che c'è, ma senti che comunque completa la scena, è musica d'arredamento. Poi ci sono momenti in cui nel film o nello spettacolo la musica viene fuori e c'è il tema che riconosci,

il tema che viene in primo piano, e in quel caso ovviamente non si parla più di musica d'arredamento.

Molte delle tue composizioni sono legate, anche nei titoli, a delle emozioni. Una di queste si lega a un sentimento che fa da fil rouge a tutta la trilogia, la nostalgia. Qual è il legame tra musica e nostalgia?

Il brano *Nostalgie* è ispirato a un brano tradizionale balcanico che è stato reso famoso da Goran Bregović. L'ho scelto proprio perché è un tema molto conosciuto. L'ho riscritto ricreando certe atmosfere popolari, con pochi archi e tanti ottoni, tipiche del mondo balcanico. Di per sé la musica e la nostalgia

sono strettamente legate, perché la musica è sempre qualcosa di sospeso, di impalpabile, che non afferri mai completamente, ed entrambe sono strettamente legate alla memoria. Prendiamo Chopin. Tutti i suoi pezzi sono nostalgici, perché contengono la memoria della Polonia in cui non può vivere, la grande nostalgia di casa. La musica è l'unica arte che ha bisogno della memoria, perché si sviluppa nel tempo. E quando riconosci un tema che ti è caro – ed è per questo che ne ho usato uno molto noto – richiami qualcosa che è nel tuo passato. Ogni musica ha sempre l'obiettivo di far muovere in te delle immagini, e da dove vengono queste immagini? Dalla tua esperienza, da quello che hai vissuto, e quindi hanno a che fare sempre con la memoria, col ricordo, e di conseguenza con la nostalgia.



Nel teatro, dove tutto è possibile, il dialogo fra narrazione e video diventa preludio per un nuovo inizio.

In questo progetto le proiezioni video hanno assunto un duplice ruolo: da un lato didascalico, per definire spazio, tempo e contesto; dall'altro evocativo, per generare emozioni attraverso immagini subliminali e materiali d'archivio che indagano nella memoria dello spettatore.

Il live cinema con le camere in scena ha moltiplicato i piani spazio-temporali, intrecciando storie e personaggi in un gioco di rivelazioni e illusioni, tra reale e virtuale. La sfida principale è stata creare una macchina teatrale in cui ogni dettaglio fosse perfetto per lo sguardo in sala e per quello della camera. Dove ogni battuta fosse adeguata allo stesso tempo per il teatro e per il cinema. In modo che tutto si fondesse in un'unica performance artistica dove attori, proiezioni, costumi, camere, scenografia, luci e suoni, si facciano da parte e lascino spazio al teatro.



Le vicende di *Alba* seguono, con un salto di alcuni decenni, gli avvenimenti rappresentati nel *La Cripta dei Cappuccini*, creando una continuità scenografica che riflette il passaggio del tempo. Lo spazio progettato per il primo spettacolo rimane invariato nella sua struttura portante, ma si trasforma per accogliere le dinamiche degli anni '90 e 2000. La giostra, elemento centrale della messa in scena, continua a ruotare nonostante il passare dei decenni. Su quello scheletro, sempre più arrugginito e decadente, si innestano nuove decorazioni al passo con l'epoca: arredamento volutamente pacchiano, insegne luminose, neon colorati che creano un contrasto stridente con la struttura originaria evocando l'immaginario delle economie emergenti e della pubblicità aggressiva che invade gli spazi urbani dell'Est Europa negli anni '90.

È l'estetica del capitalismo trionfante che si sovrappone all'antico, a volte sostituendolo, riflettendo un'epoca di transizione dove il nuovo si impone con la forza della novità e del denaro.

I video diventano elemento scenografico fondamentale. Attraverso le immagini in movimento, la scenografia si espande oltre i confini fisici del teatro, alternando documenti d'archivio a riprese live.

La scenografia di *Alba* si configura come un palinsesto stratificato, dove ogni epoca lascia tracce, senza cancellare del tutto le precedenti: metafora di un continente che cambia pelle senza liberarsi completamente del proprio passato.



Inabili alla morte/Nezmožni umreti

JOSEPH ROTH

La Cripta dei Cappuccini

adattamento **Giacomo Pedini**
e **Jacopo Giacomoni**
traduzione **Laura Terreni**
regia **Giacomo Pedini**

produzione
Associazione Mittelfest
realizzato con il contributo di
Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia

dramaturg
Jacopo Giacomoni
scene
Alice Vanini
costumi
Gianluca Sbicca
e **Francesca Novati**
musiche
Cristian Carrara
eseguite in registrato da
FVG Orchestra
direzione d'orchestra
Paolo Paroni
luci
Stefano Laudato
suono e fonica
Corrado Cristina
assistente alla regia
Francesca Lombardi
coach linguistico
Francesco Borchì

con
Natalino Balasso
(Francesco Ferdinando Trotta)
Nicola Bortolotti
(Joseph Branco)
Primož Ekart
(Conte Chojnicki)
Francesco Migliaccio
(Manes Reisiger/Barone Kovacs)
Ivana Monti
(Sig.ra Mateja Trotta)
Alberto Pirazzini
(Bubi Kovacs/Dott. Grünhut/Sentinella)
Camilla Semino Favro
(Elisabeth Kovacs)
Giovanni Battista Storti
(Jacques/Adolf Feldmann/Jadlowker)
Simone Tangolo
(Kurt von Stettenheim/Soldato/Frate)
Matilde Vigna
(Jolanth Szatmary)

GORAN VOJNOVIĆ

Alla ricerca della lingua perduta

regia **Janusz Kica**

produzione
SNG Nova Gorica
co-produzione
GO! 2025

traduzione italiana
Patrizia Raveggi
dramaturg
Martina Mrhar
consulente linguistica
Anja Pišot
scenografa
Karin Fritz
costumista
Bjanka Adžić Ursulov
compositore
Mitja Vrhovnik Smrekar
light designer
Marko Vrkljan
sound designer
Gašper Torkar
assistente alla regia
Jure Srdinšek
assistente alla scenografia
Katarina Prislán

con
Radoš Bolčina
(Giuseppe Materazzi / Marjan Ramovš)
Francesco Borchì k.g.
(Roberto Materazzi)
Urška Taufer
(Anna Vieri/Ivana Župančič)
Aleš Valič k.g.
(Stane Ramovš)
Vesna Pernarčič k.g.
/ Helena Peršuh
(Metka Ramovš)
Matic Valič k.g.
(Lovro Ramovš)
Lara Fortuna
(Mateja Ramovš)
Gorazd Jakomini
(Franc Žnidaršič, nato Vatovec)

PAOLO DI PAOLO

L'alba dopo la fine della Storia

regia e drammaturgia
Giacomo Pedini

produzione
Associazione Mittelfest
realizzato con il contributo di
Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia

scene
Alice Vanini
costumi
Gianluca Sbicca
e **Francesca Novati**
musiche
Cristian Carrara
eseguite in registrato da
FVG Orchestra
direzione d'orchestra
Paolo Paroni
live cinema e regia video
Stefano Bergomas
dramaturg
Jacopo Giacomoni
luci
Stefano Laudato
suono e fonica
Corrado Cristina
assistente alla regia
Diana Manea
coach linguistico
Francesco Borchì

con (in o.a.)
Valentina Bartolo
(Monika)
Primož Ekart
(Viktor)
Roberto Marinelli
(Franco)
Francesco Migliaccio
(Emiliano)
Alberto Pirazzini
(Il Tenente)
Matilde Vigna
(Gloria, Fake Gorbačëv)



In effetti, una discrepanza che
mi torna alla mente quando penso al
1989 è quella fra realtà e fantasia.
[...] Davvero non sapevamo
cosa aspettarci, ma sapevamo
cosa volevamo: luci e lustrini, come
dall'altra parte, in Occidente.

Slavenka Drakulić,
Ritorno al Caffè Europa