

saggi

## Il caso Claudio Tolcachir. Note sulla fortuna italiana di *Emilia*\*

Silvia Mei

**ABSTRACT** *The Claudio Tolcachir Case. Notes on Emilia's Italian Fortune*

Claudio Tolcachir (Buenos Aires, 1975) is not only a leading *teatrsta* of the independent stage in Buenos Aires but is one of the most successful men of contemporary theatre. Indeed he has recently become director of the *École des Maîtres 2020*. In 2005, thanks to his first piece *La omisión de la familia Coleman*, he began an irresistible rise with tour and international productions, including several scenic editions of his fourth dramatic text *Emilia*, performed with different cast in Argentina, Spain and Italy, but always the author as director. The contribution aims to deal with the complex work of the Argentine artist, tracing the distinctive signs of his plays (texts and performances), but also highlighting limitations of Italian critic literature to understanding his work, especially through the Roman edition of *Emilia*, where an incomparable Giulia Lazzarini played the title role.

**KEYWORDS** Claudio Tolcachir; Latina/o American theatre; Argentine theatre, off theatre; contemporary playwriting.

### I. Teatri “dalla fine del mondo”

Sgombriamo subito il campo da qualsivoglia pretesa: la nostra, italiana almeno, conoscenza del “teatro argentino” (una formula fin troppo generica e approssimativa)<sup>1</sup> è sostanzialmente parziale. Limitata, in special modo, a un manipolo di nomi

\* Il presente contributo si è giovato di svariate fonti, dirette e indirette, reperite in buona parte attraverso differenti soggetti coinvolti negli eventi trattati. Ringrazio in primo luogo Maxime Seugé, responsabile produzione con Jonathan Zak di Timbre 4 (Buenos Aires, Argentina), per i testi a stampa, i materiali promozionali e i video, oltre che per l'assistenza costante in questi anni di vicinanza e studio dell'opera di Claudio Tolcachir, sia in Italia che a Parigi e a Buenos Aires; Cecilia Ligorio, traduttrice di *Emilia* e assistente alla regia di Tolcachir durante l'allestimento italiano dell'opera, che ringrazio per il copione di scena e la traduzione finale del testo; quindi Roberta Laguardia, Responsabile Promozione e Immagine del Teatro Pubblico Pugliese (abbreviato d'ora in poi con TPP), Patrizia Bologna, Responsabile Comunicazione del Napoli Teatro Festival Italia (abbreviato d'ora in poi con NTFI) e Sandro Piccioni (Centro Studi) con Amelia Realino (Ufficio Stampa) del Teatro di Roma, per la consultazione delle rassegne stampe relative agli eventi ospitati nei rispettivi contesti. Un grazie sincero a Jorge Dubatti dell'Universidad de Buenos Aires per l'aiuto fornito a distanza nel corso del primo lockdown.

1. Con questa formula ci si riferisce – almeno in Europa, dove si deve lamentare una conoscenza

di chiara fama o falsi sconosciuti (più noti oltre i confini nazionali) – autori-registi oppure solo drammaturghi, performer e artisti pluridisciplinati – proposti, con alterne vicende, nei principali festival e nelle programmazioni ufficiali della Penisola. Le poche, circostanziate iniziative di divulgazione in merito nel nostro Paese non sono che timidi tentativi di restituire un paesaggio articolato e in continua trasformazione, sicuramente irriducibile ai noti fenomeni emergenti<sup>2</sup>.

Raramente ci siamo potuti attribuire la scoperta di alcuni di loro (per certi

epidermica, spesso stereotipata, del teatro sudamericano – alla scena prodotta e diffusa quasi unicamente nella Capitale, Buenos Aires. Qui, del resto, si concentra buona parte della popolazione nazionale e si registra un'effervescenza artistica estremamente vitale e cangiante. In questo senso, anche il termine che si è soliti usare in riferimento al nuovo teatro argentino, "teatristi", dall'autoctono *teatristas*, affermatosi a partire dagli anni Novanta, si è ormai storicizzato. Nato per indicare in ambito teatrale i creatori che sommano e svolgono contemporaneamente, anche nello stesso spettacolo, vari ruoli ed esercizi scenici, quale autore, attore, regista, talora anche scenografo, alternando differenti forme di scrittura e composizione per la scena, solitaria o collettiva, a tavolino oppure basata sulle improvvisazioni attoriche, ecc., conosce oggi un'evoluzione nella più stringente denominazione di "artisti di teatro". Se nel teatro dei teatristi, la parola è connaturata all'azione e la drammaturgia ha valore non tanto o non esclusivamente come entità letteraria autonoma bensì piuttosto come potenzialità da vivificare in scena, come forma che porta iscritta la scrittura di scena senza per questo risultare prescrittiva o vincolante per le rappresentazioni future, nel lavoro degli artisti di teatro si riconoscono sconfinamenti nel performativo, nelle arti visive, nell'autofiction. Essi tuttavia si distinguono non tanto in ragione di componenti estetico-linguistiche quanto piuttosto per modalità produttive transnazionali, intergenerazionali, interetniche, multidisciplinari, toccando temi politici, identitari e contenuti storici non meramente locali. Con tutta evidenza, il discrimine tra teatristi e artisti di teatro non è netto, tantomeno risponde a parametri di qualità o a filoni estetici. Esso riflette, se vogliamo, categorie storico-critiche oggetto di dibattito nel mondo accademico. Sull'avvento della generazione dei teatristi e sul teatro post-dittatura argentino, rimando alle ricognizioni storiche e gli studi comparatisti, molto diversi tra loro, dei due padri fondatori degli studi teatrali in Argentina, Osvaldo Pellettieri e Jorge Dubatti. Nello specifico, si vedano, tra gli altri, le due raccolte: O. Pellettieri (editor), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires 1992; e J. Dubatti (editor), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires 2000.

2. Lo stato dell'arte è rimasto complessivamente invariato – a parte due pubblicazioni, entrambe del 2014, legate alla traduzione di testi e saggi di Rafael Spregelburd – rispetto alla compilazione bibliografica che ho fornito nel 2012, per cui cfr. il saggio introduttivo a *Claudio Tolcachir/Timbre 4. Una trilogia del living*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012, in part. la nota 9, pp. 25-26. Mi limito a rilevare che il noto dossier, anche perché primo e unico in l'Italia, *Nuova Hispanidad* del Patalogo 31 (a cura di D. Carnevali e M. Cherubini, Ubulibri, Milano 2008, pp. 293-407) è organizzatosi secondo una matrice linguistica unificante, e raccoglie sotto un unico cappello fenomeni emergenti della scena iberoamericana, quindi non esclusivamente argentina, molti dei quali affini e con differenti gradi di complicità, altri senza effettive connessioni. Seppur discutibili l'impostazione e i criteri di selezione, resta una raccolta preziosa per i materiali selezionati e tradotti al pubblico e agli addetti ai lavori italiani. La scena prodotta nella *Capital* è del resto bulimica di proposte, eventi, artisti, divisi tra più media e ingaggi; e notoriamente metamorfica, in continua evoluzione, basti guardare alle sovrapposizioni e ai "flirt" tra le sale ufficiali e le sale off, distinzione che sta vieppiù diventando nominale e legata essenzialmente alle modalità produttive e fruibili delle opere più che alle sovvenzioni statali. Stessa cosa vale per le sale e la ricca programmazione offerta settimanalmente. Difficile sarebbe rubricare questo panorama almeno quanto riduttivo sarebbe ricondurlo alle sue punte, che oggi rappresentano la storia recente del teatro di Buenos Aires e anche, ma non solo dell'Argentina.

versi abbiamo contribuito al successo continentale di Rafael Spregelburd, che del resto era già una star in Argentina e in tutto il Cono Sud, oltre che autore residente in prestigiosi teatri inglesi e tedeschi ben prima del boom italiano); perlopiù la loro fama è stata di ritorno d'Oltralpe, specie dalla Francia, dove in tempi passati molti *réfugés* hanno trovato un *ubi consistam* e una patria putativa (penso, tra gli altri, a Copi, ad Alfredo Arias, ma nomi più attuali quali Claudio Tolcachir e Lola Arias sono emersi dagli incensi transalpini).

Non occorre però andare troppo lontano nel tempo, e probabilmente non è necessario affrontare un discorso poco interessante sulle storie dei teatri nazionali, per quanto le si tirino inopportuno in ballo quando si tratta di dar conto di realtà “esotiche” per le quali non abbiamo conoscenze adeguate ad approcciarle. I contesti politici, le tradizioni locali, le ascendenze letterarie, ecc. diventano spesso un filtro e un alibi culturale che reitera cliché, pregiudizi, modelli dominanti. Leggere il “teatro argentino” alludendo costantemente alle crisi economiche del Paese, o rifacendosi ai modi autoctoni e popolari delle *telenovelas* d'esportazione, non produce conoscenze o curiosità sull'argomento, conferma quanto già sappiamo o pensiamo di sapere.

Come ebbe a notare, ormai dieci anni fa, Rafael Spregelburd, nell'interesse manifestato dal «Centro (la Vecchia Europa, il Nord)» verso certe aree del mondo (le ex-colonie) «regna un triste, inevitabile principio imperialista: ciò che i Centri desidererebbero è che le ex-colonie “informassero sul loro stato di crisi”, che le loro fiction funzionassero come notizie per stranieri, come allarmi sul percorso, mentre la Vecchia Europa continua ad arrogarsi il diritto universale ed esclusivo della costruzione dei miti a livello planetario»<sup>3</sup>. La citazione, sufficientemente schietta e tagliente, è tratta da un lungo saggio in cui il teatrista sta preparando il terreno, attraverso una lunga ma necessaria circonvoluzione, a una domanda cruciale – che cosa sia la realtà – ma, per dirimere la questione e non rischiare di essere frainteso, procede a snocciolare una serie di premesse sul diverso rapporto che europei e argentini intrattengono col mondo e con le sue rappresentazioni. Il “locale” (argentino) viene così opposto al “mondo” (europeo), ovvero a ciò che gode di un consenso universale: «se l'Europa riconosce in Borges, in Cortázar, scrittori di calibro mondiale è semplicemente perché li considera “del mondo”, prima che argentini. Perché li ha ospitati e coccolati. Perché è stato conferito loro un passaporto internazionale»<sup>4</sup>. Come dire, nelle ex-colonie regna il locale, il pittoresco, il popolare; nei Centri si irradia invece quanto è “classico” oppure “commerciale”, quale prodotto della cosiddetta “alta cultura” o cultura dominante: «[...] nelle

3. R. Spregelburd, *Non so ancora se il mio problema sia la realtà, la sua rappresentazione, o tutto il resto*, in *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, a cura di F. Arcuri e I. Godino, Titivillus, Corazzano 2011, pp. 23-24. Il saggio è stato riproposto all'interno della recente raccolta italiana di saggi, scritti e interviste del teatrista: *Il teatro, la vita e altre catastrofi. Domande, ipotesi, procedimenti*, a cura di M. Cherubini e G.I. Giannoli, Bulzoni, Roma 2014, pp. 79-93. Le citazioni e i riferimenti di pagina si riferiscono alla prima edizione del testo.

4. Ivi, p. 24.

Periferie il patto culturale è sigillato in ogni interstizio libero dagli ambiti consacrati: nella musica popolare, nel teatro indipendente e off, nella rozza telenovela del pomeriggio, nella satira politica televisiva. [...] Quindi le culture periferiche preferiscono l'ibrido [...], mentre nel Centro del mondo si coltiva il gusto per le Forme Pure»<sup>5</sup>.

La postura da cui Spregelburd – ricordiamolo: tra i più importanti uomini di teatro del terzo millennio – mette in guarda è quell'inclinazione etnocentrica che ancora oggi ragiona per stereotipi, “orientalismi”, à la Said, e che nell'accogliere e riconoscere manifestazioni *altre* tende piuttosto ad addomesticarle.

Esiste dunque un “teatro argentino” – come vorrebbero suggerire molti focus dedicati ancora oggi nelle nostre stagioni<sup>6</sup> – oppure è solo una questione di *clima*? Si può parlare di un confronto tra culture teatrali differenti o si tratta di politiche culturali nazionaliste? Esistono generi o tendenze nazionali oppure si può riconoscere una vocazione internazionale a determinate manifestazioni locali?

Le ragioni di tali domande, apparentemente poco significative, sono da ricondurre all'esposizione che il teatro di Buenos Aires ha conosciuto in Europa negli ultimi quindici anni; alla letteratura prodotta intorno alle sue manifestazioni continentali; al linguaggio critico e agli approcci con cui sono state lette e interpretate le performance proposte, nello specifico, al pubblico italiano. C'è poi una questione fondamentale, e che sta a monte: cosa c'è alle origini di tale fenomeno, cosa ha determinato e determina la presenza e il transito degli artisti “stranieri”, quali le ragioni della loro ricorrenza e fortuna in alcuni paesi piuttosto che in altri?

## 2. Le reti gloocali del teatro

Attraverso due eccellenze del teatro italiano (la Societas Raffaello Sanzio e il Workcenter di Pontedera), Marco De Marinis ha illustrato alcune tra le principali strategie interculturali e transculturali proprie della scena contemporanea<sup>7</sup>. Lo studioso offre tra l'altro un percorso storico volto a far emergere la vocazione internazionale, e significativamente transnazionale, che ha connotato storicamente il nostro teatro, dalla Commedia dell'Arte al Grande Attore, per arrivare agli spettacoli interculturali e agli *ensembles* multietnici che contraddistinguono la scena post-novecentesca. Al di là degli esempi specifici e astraendo certe tendenze, De Marinis ci invita a riconoscere, come propria della scena performativa attuale, quella particolare vocazione artistica che si concreta, per l'appunto, in strategie e progetti senza confini pur senza obliterare la propria identità originaria (da qui,

5. *Ibid.*

6. Tra gli ultimi, il Focus Argentina nella stagione 2019/2020 del Teatro Franco Parenti di Milano. Cfr. <https://www.teatrofrancoparenti.it/cartellone/focus-argentina> (ultima consultazione: 28/03/2020).

7. Cfr. M. De Marinis, *Strategie interculturali e transculturali nella scena italiana post-novecentesca: due esempi*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 387-399.

anche, la preferenza a parlare di interculturalismo piuttosto che di internazionalismo)<sup>8</sup>.

Fino agli anni Zero, la circolazione di artisti e di opere di teatro contemporaneo ha assecondato la temporalità e la geografia internazionale dei festival. La scoperta e il lancio di artisti emergenti oppure nuovi a certi emisferi e latitudini è stata tendenzialmente regolata dalla presenza in vetrine internazionali, complici agenti, produttori e direttori coraggiosi. Ancora oggi, buona parte delle co-produzioni artistiche tra fondazioni, enti e strutture (pubbliche e private) di paesi differenti rientrano a pieno titolo in questo tipo di modalità, più passiva, se vogliamo, poiché limitata a reperire fondi e contributi per produrre uno spettacolo da “esporre” e in cui i diversi apporti e identità continuano a rimanere marcati. Di altra natura è invece la progettualità messa in campo, soprattutto negli ultimi dieci anni, da compagnie o da singoli artisti oltre queste logiche, con lo scopo di promuovere – spesso per impulso personale, e non di produttori o agenti, e attraverso reti di soggetti generazionalmente affini – progetti transnazionali, flessibili ed esportabili in vari contesti e paesi. Si distinguono in questa direzione proprio gli artisti della scena bairnese che, pur conservando la loro particolarissima matrice locale, declinano su scala globale la questione identitaria e originaria del loro presente.

Jean Graham-Jones, ispanista statunitense specializzata in teatro latino-americano, ha posto in evidenza questo scarto, portando l'emblematico caso di Lola Arias (Buenos Aires, 1976) e di alcuni suoi particolari progetti. Secondo Graham-Jones, «L'attuale rapporto degli artisti di Buenos Aires con le molteplici scene artistiche internazionali si è sviluppato in modi che invitano a rivalutare come gli artisti di teatro delle Americhe latine sono posizionati e si posizionano all'interno delle reti sceniche transnazionali di oggi»<sup>9</sup>. Infatti le molteplici collaborazioni, specie di Arias, «se unite a processi creativi locali, personali e in continua evoluzione, offrono l'opportunità di riconsiderare il modo in cui gli artisti di teatro contemporaneo di Buenos Aires stanno intervenendo nelle reti d'arte performativa locali, nazionali, internazionali, transnazionali e globali»<sup>10</sup>.

Nel 2017, intervistato se esistesse un “teatro argentino” e un “teatro internazionale”, Claudio Tolcachir (Buenos Aires, 1975) risponde senza esitazioni:

Non penso assolutamente a un “teatro argentino”, penso ai temi che mi commuovono, a ciò che mi irrita o mi angoschia, e lo scrivo con un linguaggio che conosco e che trovo sia il migliore per quei precisi personaggi. [...] Mi piace sperare che non esista neppure quello [internazionale]. Credo che ciascuno faccia quello che può, che quando ci si

8. Rimando nello specifico sempre a De Marinis e al suo *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011.

9. J. Graham-Jones, *Buenos Aires Artists and Contemporary Transnational Performance Networks: Lola Arias Transports the Real*, in *Theatre and Cartographies of Power: Respositioning the Latino/a Americas*, edited by J.A. Noriega and A. Santana, Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois) 2018, pp. 231-232 (traduzione mia).

10. Ivi, p. 232 (traduzione mia).

direziona verso l'idea di una forma "internazionale" di teatro cominci a crearsi come del rumore nella testa<sup>11</sup>.

Cinque anni prima, in occasione dello showcase dedicatogli nel 2012 dal NTFI, Tolcachir aveva fornito una risposta forse più accomodante sulla presunta "creatività argentina" e infatti commentava: «Sì, in Argentina l'arte è sempre stata considerata una via di fuga dall'angoscia. [...] Quasi tutti gli argentini fanno teatro, dipingono, scrivono, suonano, è il nostro modo di fuggire dalla disperazione. E poi è forte il desiderio d'incontrarsi, di conoscersi, parlarsi. Il teatro è un luogo vivo»<sup>12</sup>. Se da una parte egli conferma l'anomalia porteña (l'eccezione che conferma la regola della pluralità della scena artistica della *Capital*), dall'altra mette in rilievo la forza universale di un teatro popolare e comunitario, *vivo* per l'appunto, e non pittoresco o autoreferenziale.

Poi nel 2014, ulteriormente stimolato, torna come a precisare:

Il nostro [di noi argentini] teatro racconta storie che commuovono e emozionano, tratte dalla vita di tutti i giorni nelle quali le persone si possono identificare. [...] Quella [la crisi] del 2002 è stato un momento di grande riflessione della società tutta, dalla quale sono uscite devastate le illusioni del Primo Mondo dell'Argentina. Siamo risorti nella nostra identità latino-americana, e anche noi autori abbiamo ricominciato a raccontare le nostre storie, la nostra vita. Ognuno di noi lo ha fatto a suo modo, ma tutti partendo da questo spirito, narrare l'Argentina. Poi ci siamo accorti che i nostri temi piacevano molto anche agli spettatori di altri Paesi. Credo appaiano molto sinceri, ruspani, anche se non ho mai scritto una riga se non pensando al mio pubblico, a come potrebbe piacere ai miei amici qui a Buenos Aires. Eppure funzionano: una volta a Dublino uno spettatore mi ha chiesto perché mi ero ispirato a una famiglia irlandese...<sup>13</sup>

### 3. L'irresistibile ascesa di Claudio Tolcachir

Il successo di Tolcachir scorre parallelo a quella della sua compagnia, Timbre 4, fondata nel 1998, da cui l'omonimo spazio, una casa-teatro-scuola, aperto nel 2001 in barrio Boedo a Buenos Aires. La vicenda e le tappe del suo percorso sono state rese note al pubblico italiano in varie cronache giornalistiche e in pubblicazioni dedicate, a partire dal volume che raccoglie la trilogia di testi originali destinati a segnare la prima stagione e il lancio internazionale di Tolcachir e Timbre 4<sup>14</sup>.

11. S. Lo Gatto, *Emilia e il teatro argentino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, in «Teatro e Critica», 27 marzo 2017.

12. Dall'intervista di Antonella Chini a Claudio Tolcachir per il settimanale «Il trucco e l'anima», GR1, 23 giugno 2012. Trascrizione a cura del NTFI, consultabile nella rassegna stampa giornaliera del Festival.

13. Cfr. R. Cotroneo, «Noi argentini, animali del palco. Così diamo un'estetica alla crisi», in «Corriere della Sera», 14 marzo 2014.

14. Rimando in particolare al mio *Questione d'interni. Home made, living room e storie simili*, che introduce la già citata raccolta *Una trilogia del living*, pp. 7-28.



Se *La omisión de la familia Coleman* (*L'omissione della famiglia Coleman*, 2005) ne sigla il debutto come autore e diffonde la fama della compagnia dal Sudamerica all'Europa, con le successive due pièce, *Tercer cuerpo* (*Terzo corpo*, 2008) e *El viento en un violín* (*Il vento in un violino*, 2010), Timbre 4 conquista pubblici di tutte le latitudini ma prima di tutto attrae il sostegno di solidi produttori, a partire dal prestigioso Festival Internacional Santiago a Mil in Cile, partner fisso dal 2008 (a partire cioè da *Tercer cuerpo*), a cui si aggiungono nel 2010 scenari europei, e prevalentemente francesi, come il Festival d'Automne di Parigi e la Maison des Arts de Créteil, dove ha luogo la prima rappresentazione della terza creazione, *El viento en un violín*, realizzata tra l'altro sotto gli auspici del Fondo Iberescena para la creación, noto programma di sostegno economico a significative proposte di innovazione linguistica della scena iberoamericana<sup>15</sup>.

A partire dalla prima della *Omisión*, nel 2005, che diventa subito un caso e apre in modo definitivo la via all'estero, l'ascesa di Tolcachir e compagni diventa irresistibile. Se nel 2008 il passaggio in Italia, a Vie Festival, fu poco preparato e si trattò di un'apparizione fugace, il 2012 (con la prima vetrina offerta dal Piccolo di Milano e poi l'antologica al NTFI) fu di scoperta e affermazione del fenomeno, determinando da quel momento in poi la presenza regolare di Timbre 4 nei nostri cartelloni. Nel 2013, poi, Tolcachir riceve una sorta di "investitura" con l'invito alla Biennale Teatro di Venezia (direzione del catalano Àlex Rigola), dove ripropone *El viento en un violín* mentre conduce nella sezione College un workshop di creazione collettiva.

È però tra il 2014 e 2015 che si colloca la "svolta" italiana, con futuri, gravidi sviluppi soprattutto nel 2015 quando, in aprile, egli torna al Piccolo di Milano con *Emilia*, quarta pièce originale del 2013<sup>16</sup>, la cui prima europea era stata programmata proprio in Italia (prima a Brindisi col TPP e poi al CSS di Udine); mentre in giugno è in programma al NTFI con *Dinamo*, creazione collettiva firmata con i compagni di squadra Lautaro Perotti e Melisa Hermida<sup>17</sup>, che aveva debuttato in primavera a Buenos Aires, e che registra una tournée tra i principali co-produttori europei (tra cui il Festival d'Avignon e lo stesso festival partenopeo<sup>18</sup>).

15. Cfr. la pagina web <http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena> (ultima consultazione: 28/03/2020).

16. La creazione debutta a Buenos Aires, Teatro Timbre 4, 11 aprile 2013, con Elena Boggan (*Emilia*), Carlos Portaluppi (*Walter*), Adriana Ferrer (*Caro*), Francisco Lumerman (*Leo*), Gabo Ferro (*Gabriel*). Il testo viene contestualmente pubblicato sul periodico «Funámbulos», n. 39, primavera 2013, pp. 47-95.

17. Lautaro Perotti è co-fondatore di Timbre 4 ma la sua conoscenza di Tolcachir risale a ben prima dell'impresa teatrale, erano infatti amici dai tempi del liceo. Perotti è tra gli interpreti più presenti negli allestimenti della Compagnia, attore-creatore dall'immaginazione "più delirante e assurda", come riconosce lo stesso Tolcachir, e a sua volta teatrante, autore e regista di pièce regolarmente programmate nelle sale di Avenida México a Buenos Aires. Melisa Hermida è anch'essa teatrante, attrice nelle produzioni di Timbre 4 e delle pièce di Tolcachir (è un'impareggiabile Sandra in *Tercer cuerpo*) oltre che spesso sua assistente alla regia.

18. La creazione debutta a Buenos Aires, Teatro Timbre 4, 10 aprile 2015, con Marta Lubos (*Ada*), Daniela Pal (*Marisa*), Paula Ransenberg (*Harima*), musica dal vivo di Joaquín Segade. Il parterre

Sempre nell'estate 2015 arriva una commissione importante da parte dello Stabile romano, riconosciuto nel frattempo Teatro Nazionale, allora diretto da Antonio Calbi, e destinata a realizzarsi nel 2017. Si tratta di una produzione anomala, non tanto per Tolcachir o per l'Italia, ma per i due termini messi insieme. Fino al 2017 Tolcachir era stato proposto al pubblico nostrano unicamente nelle produzioni di Timbre 4<sup>19</sup>. Malgrado il successo registrato nel 2012 e le molte richieste dei diritti d'autore dei suoi drammi da parte di realtà teatrali italiane, la Compagnia ha sempre fermamente respinto le concessioni. Questa restrizione alla circolazione delle opere non è valsa solo per l'Italia ed è essenzialmente determinata dal contrasto tra due differenti sistemi organizzativi e distributivi, uno tarato sul modello del repertorio e della lunga tenuta in cartellone, l'altro sulle sempre nuove produzioni e il circuito stagionale. Per la compagnia era (e rimane ancora oggi) più "naturale" e vantaggioso esaurire le piazze disponibili con i propri spettacoli che cedere i diritti, seppur con un rapido quanto fruttuoso guadagno, ma col rischio di non essere più programmati nel Paese<sup>20</sup>.

In questo senso l'ingaggio del Teatro di Roma risulta inedito, almeno per l'Italia, e costituisce una proposta alternativa: Tolcachir avrebbe diretto l'allestimento del suo *Emilia* con un cast tutto italiano. Interprete nel ruolo del titolo, un'attrice monumento del nostro teatro di ritorno alle scene: Giulia Lazzarini.

#### **4. A ciascuno la sua *Emilia***

L'opera *Emilia* nasce nel segno dell'anomalia. Lo spettacolo debutta infatti a Buenos Aires nella sala grande (Sala México) di Timbre 4, benché co-prodotto dal partner ormai fisso del FITAM, l'importante impresa privata Fundación Te-

di co-produttori per questa creazione è significativo per l'entrata in campo di altri partner oltre al FITAM - Fundación Teatro a Mil cileno e al Centro Cultural San Martín di Buenos Aires: Teatro La Palza (Perù), SESC - San Paolo (Brazile) e Théâtre National de Bordeaux (che figura per l'appoggio produttivo).

19. Timbre 4 nasce come luogo di lavoro co-fondato da teatranti di differente provenienza e formazione accomunati da un progetto comune. La compagnia di fatto non è costituita da attori e attrici "stabili", sebbene ricorrano spesso negli elenchi medesimi interpreti. Molti di loro sono ingaggiati a progetto e possono cambiare nel corso delle repliche in base alle disponibilità di ciascuno. L'attore argentino del resto non è specializzato in un ambito specifico e si muove con disinvoltura tra teatro, cinema, serie televisive, da qui la mobilità dei cast e la flessibilità delle compagnie, che possono spesso condividere attori e attrici in produzioni differenti e parallele.

20. È il caso ad esempio di Rafael Spregelburd che ha goduto nel nostro Paese di una sovraesposizione tra il 2010 e il 2014 grazie agli allestimenti italiani delle sue pièce (firmati in primo luogo da Luca Ronconi, Manuela Cherubini, Roberto Rustioni, Alessio Nardin). La cessione dei diritti d'autore ha comportato una minor presenza nelle nostre piazze della compagnia di Spregelburd, cioè delle produzioni originali (presentate in sole due circostanze: a Torino nel 2010 e a Roma nel 2011). La conoscenza del suo teatro è passata quindi, in Italia, principalmente attraverso la diffusione dei suoi testi e dei suoi scritti di poetica. Anche se direttore dell'École des Maîtres (2012) e conduttore di alcuni laboratori pratici, la dimensione materiale delle sue creazioni rimane poco nota nello stivale, a parte le due regie "italiane" con cast locali o europei/internazionali di SPAM (2013), *Furia avicola* (2014) e la co-produzione italo-belga-francese *Fine dell'Europa* (2017).



atro a Mil di Santiago del Cile. È una significativa eccezione alla norma, destinata a segnare anche le successive produzioni e a far seguire altre pratiche non-standard<sup>21</sup>.

In realtà la prima vera anomalia è a monte, nella creazione stessa dell'opera, o meglio nella redazione del testo. «*Emilia* – dichiara Tolcachir – possiede varie particolarità, la prima è che l'ho scritta da solo, senza passare per il lavoro di prova e di improvvisazione con gli attori. Volevo giocare a essere uno scrittore e rinchiudermi con il mio computer»<sup>22</sup>. Rispetto alla trilogia iniziale – nata attraverso procedure simili benché non elette a sistema: sia a partire dalle improvvisazioni degli attori, sia per stratificazioni e progressivi tagli – *Emilia* nasce a tavolino, dettata da una necessità personale<sup>23</sup>, e questa genesi è determinante per i vari esiti scenici che andrà registrando come per le creazioni a seguire<sup>24</sup>. Diversi ancora saranno infatti i procedimenti compositivi di *Dínamo* (2015) e dell'ultimo, per ora, *Próximo* (2017)<sup>25</sup>, pur nei ricorsi creativi propri del lavoro collettivo con cui opera tendenzialmente Tolcachir<sup>26</sup>.

*Emilia* marca però un passo differente anche rispetto alla struttura e allo stile delle precedenti pièce, contraddistinte da un ritmo vertiginoso e dal meccanismo a incastro. Il paragone è inevitabile per lo stesso autore:

21. Lo rileva anche Graham-Jones, per cui cfr. il già citato *Buenos Aires Artists and Contemporary Transnational Performance Networks*, p. 231.

22. S. Lo Gatto, *Emilia e il teatro argentino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, cit.

23. Lo dichiara in una intervista del 2014, per cui cfr. R. Canziani, *Claudio Tolcachir e Timbre 4: il teatro come desiderio e non come missione*, in «Hystrio», XXVII, 2014, 3, p. 13.

24. Cfr. in *ibid.*: «[...] ho fortemente voluto fare questa esperienza [*Emilia*], così come sento ora forte il desiderio di generare, appena si presenterà l'occasione, un ambito di improvvisazioni dalle quali partire assieme [che sarà *Dínamo*]. Si tratta di aprire nuove porte per ciascun progetto. È il lavoro dell'alchimista che sperimenta ogni volta formule diverse per conquistare un mistero che [...] non potrà mai essere svelato».

25. La creazione ha debuttato a Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires (Teatro Sarmiento), 8 giugno 2017, con Lautaro Perotti (*Pablo*) e Santi Marín (*Elian*). Il testo originale è stato pubblicato nel 2019 da Ediciones Antígona (Buenos Aires).

26. Segnatamente in *Dínamo*, il processo di lavoro è stato difforme e articolato in più tempi e cambi di marcia a partire dal lavoro congiunto con le attrici. Il risultato ha infatti portato a una scrittura di scena, perlopiù fisica, con un testo ridotto a battute, una storia sfilacciata, senza un principio né una conclusione. Ne riferisce in dettaglio Tolcachir, durante un incontro al Festival d'Avignon, dove viene presentata la nuova creazione nel luglio 2015: «Ho avanzato l'idea di partire da tre personaggi solitari. Successivamente il lavoro si è sviluppato unitariamente. Trattandosi di un'opera con poco testo, il processo è stato prevalentemente orale, a partire da numerose conversazioni tra di noi. Condividevamo fotografie di Cartier-Bresson, dipinti di Hopper, immagini di Patti Smith o di Nina Hagen, di vicende di immigrati dell'Est, del Sudamerica e dell'America centrale e immagini di Martina Navrátilová. Le attrici hanno anch'esse contribuito allo sviluppo della storia che si è strutturata a partire dalle loro improvvisazioni. Avevamo definito delle situazioni tipo poi, nel momento in cui le attrici sono arrivate, tutto ha preso una forma differente. Quando non ci sono parole, ogni movimento, ogni istante, sguardo, luce diventano fondamentali. Di tutti gli spettacoli che ho fatto fino ad oggi, *Dínamo* è quello in cui le attrici hanno preso più spazio. Sono state il nostro punto di partenza» (traduzione mia). Si veda la trascrizione parziale nel libretto di sala realizzato per la tournée francese e scaricabile online dal sito [www.lignedirect.net](http://www.lignedirect.net), casa di produzione e distribuzione dell'imprenditrice Judith Martin, che rappresenta *Timbre 4* in Francia.

Negli altri miei testi le cose succedono e le circostanze sovrastano i personaggi, mentre nel caso di *Emilia* tutti sono consapevoli del gioco che stanno giocando. Credo che questo la renda un'opera più cupa, perché non c'è spazio per una certa innocenza che io amo molto [...]. Questi personaggi, invece, si rendono complici della propria storia e di quella collettiva, processo che li rende complessi<sup>27</sup>.

Se la particolare caratteristica della loro coscienza rende differenti i personaggi, è proprio tale consapevolezza una conseguenza dell'ignoto creativo con cui l'opera viene concepita e che pone l'autore nelle condizioni di mettere, almeno loro, interamente a conoscenza dei fatti: «*Emilia* [...] è stata scritta senza pensare che l'avrei diretta io. [...] Non ho immaginato corpi o uno spazio preciso. E però ci sono alcune caratteristiche che, come in musiche diverse tra loro, hanno a che fare con un certo modo di sentire o di agire»<sup>28</sup>. Tale condizione nuova e "aperta" induce in un certo senso l'autore a una forma di controllo totale seppur trasferita sui personaggi:

Prima di iniziare *Emilia*, sono stato quasi un anno e mezzo senza scrivere una parola. Prendevo qualche nota, costruivo la linea dei personaggi, pensavo a qualche possibile sviluppo di azione drammatica... Uno dei miei problemi era: come posso raccontare questa storia? Adotto il punto di vista di Emilia o quello di Gabriel? Lo racconto in tempo reale? Procedo cronologicamente? A un certo punto ho capito che questa materia poteva diventare la base per un thriller<sup>29</sup>.

Nell'opera di Tolcachir il thriller è sicuramente un tema (da intendersi in senso musicale) che contribuisce all'atmosfera sospesa e rarefatta, incerta e pericolante, di cui sono intrise le sue opere. Il termine non è dunque da riferirsi al genere, è piuttosto un espediente che giustifica dettagli apparentemente irrilevanti ma indiziari di un ignoto cui lo spettatore cerca di attribuire un senso (il proprio). In altri termini, il thriller produce un'andatura drammatica che permette di percorrere piste diverse e di lasciarle sospese, addirittura di interromperle senza darne seguito. È, almeno in Tolcachir, quanto permette di rendere plausibile l'imprevisto, l'irrazionale, l'incomprensibile per ricombinarlo nel montaggio mentale dello spettatore<sup>30</sup>. In *Emilia*, ad esempio, diventa un modo per distribuire le informazioni e per conferire una piega *noir* alla storia. Tuttavia qui le modalità narrative determinano anche la distanza, "letteraria", dai corpi e dall'impronta assegnata dagli atto-

27. S. Lo Gatto, *Emilia e il teatro argentino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, cit.

28. C. Hopkins, "Me duelen todos los personajes que escribo", in «La Nación», 18 aprile 2013 (traduzione mia).

29. K. Ippaso, *Conversazione con Claudio Tolcachir*, in *Emilia*, quaderno di sala, Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Argentina, 25 marzo-23 aprile 2017, p. 9.

30. Questa procedura di disseminazione di indizi è evidente fin dalla *Omisión de la familia Coleman* e particolarmente marcata in *Tercer cuerpo*. Per *El viento en un violín*, invece, l'atmosfera thriller si registra maggiormente nella versione cinematografica ispirata al dramma e realizzata col medesimo cast d'attori dello spettacolo, *Mater* (regia di Pablo D'Alo Abba, 2017), più che nella creazione scenica.

ri-creatori ai personaggi, contribuendo in tal modo a rendere l'opera molto più incline a curvature esterne.

C'è infatti da notare a tal proposito che il valore universale e l'adattabilità a vari contesti e culture teatrali della drammaturgia di Tolcachir non consiste banalmente nell'ambientazione imprecisata e senza tempo, o nella multidimensionalità dei personaggi, o ancora nella malleabilità di registro e intonazione che può assumere la parola drammatica. Parte della sua forza sta nella distribuzione unitaria delle parti, nella coralità delle voci degli attori-personaggi. Non ci sono personaggi che prevalgono su altri, tantomeno rispondono a una gerarchia di ruoli. Ciascuno è ugualmente complice e necessario, anche se silenzioso o non presente in scena<sup>31</sup>. Pare quasi inevitabile ricondurre questo tipo di impianto alla drammaturgia cechoviana, anche in riferimento al viluppo di fatti e situazioni disseminati in un tempo fermo e ripetitivo, finché l'irruzione di un imprevisto o il precipitare degli eventi non scuotono un equilibrio precario e i suoi abitanti possono così manifestare una natura complessa e sfaccettata.

Tutto in qualche modo riposa, nascosto, nel testo; spetta agli attori costruire le relazioni di senso che giustificano il loro stare in scena, l'indispensabilità di quanto lì accade e sta accadendo nell'atto performativo.

Anche per queste ragioni *Emilia* ha potuto conoscere tre differenti edizioni sceniche, sempre dirette da Tolcachir, che hanno permesso di inaugurare nuove progettualità, confronti e scambi tra culture e tradizioni teatrali<sup>32</sup>. A seconda infatti del contesto e del cast selezionato, gli esiti spettacolari, sebbene firmati da un'unica mano e malgrado alcune costanti legate all'allestimento, risultano profondamente diversi. E ciò dipende non solo dell'interpretazione della vicenda, da come viene letta rispetto al contesto sociale e culturale di ciascun paese<sup>33</sup>, ma anche e

31. Possiamo altrimenti dire che un conto è il personaggio, un altro è la "centralità" che questi assume in funzione del suo interprete e del rilievo impressogli. È il caso di Marito nella *Omisión de la familia Coleman*, cui ha dato vita Lautaro Perotti. Marito è centrale nel dramma da diversi punti di vista: perché sempre presente e seduto sul divano, posto in mezzo alla scena, quindi, di conseguenza, costantemente al centro della visione ed esposto all'azione. È tra l'altro anche il personaggio più divertente e "di carattere" della pièce, per questo di difficile intonazione per un attore, poiché rifiuta la caratterizzazione. Pur tuttavia la sua parte non è maggiore rispetto alle altre né più importante, al di là dell'inaspettato finale che lo rende vittima di una delle tante omissioni dei Coleman.

32. La versione spagnola ha debuttato ad Avilés, Teatro Palacio Valdés, 4 ottobre 2013, con Gloria Muñoz (*Emilia*), Alfonso Lara (*Walter*), Malena Alterio (*Caro*), David Castillo (*Leo*), Daniel Grao (*Gabriel*); la versione italiana ha debuttato a Roma, Teatro di Roma (Teatro Argentina), 27 marzo 2017 (i programmi indicano il debutto il 25 marzo, data annullata per motivi di sicurezza legati alla celebrazione dei 60 anni dalla firma dei Trattati di Roma), con Giulia Lazzarini (*Emilia*), Sergio Romano (*Walter*), Pia Lanciotti (*Caro*), Josafat Vagni (*Leo*), Paolo Mazzarelli (*Gabriel*).

33. In Italia, ad esempio, la letteratura critica ha cercato di valorizzarne la drammaturgia, riconosciuta come "intimista", e l'impianto realista dello spettacolo, in contrasto col registro grottesco e la situazione assurda, quindi ha guardato alla coerenza dei personaggi e alle prove d'attore dell'apprezzato cast. Non sono mancate, ma limitate a pochi interventi, letture dell'opera rispetto all'attualità e alla cronaca, con riferimenti al femminicidio e alla violenza di genere, che la vicenda non tratta apertamente ma che il drammatico finale suggerisce in modo inequivocabile.

soprattutto dalla tradizione attorica dei vari cast, capaci di approntare differenti schemi e approcci al testo<sup>34</sup>.

Se l'edizione originale è stata recepita dalla critica come lo spaccato di una tipica famiglia argentina traslato nel duetto tra Emilia, la vecchia bambinaia, e il ritrovato Gabriel, che aveva accudito vent'anni prima; nella versione spagnola sono emersi maggiormente l'alta complicità tra gli attori e l'esito corale. Lo riconosce anche Tolcachir in occasione del debutto ad Avilés, nelle Asturie: «Attori differenti ti spingono a esplorare zone altre, per questo ho incontrato personaggi diversissimi da quelli che ho messo in piedi a Buenos Aires. Sia gli uni che gli altri hanno molta umanità, ma anche energie molto distinte. È stato magico vedere come si combinano qui...»<sup>35</sup>. Diversa ancora è l'edizione italiana imperniata sulla centralità del personaggio del titolo – come rileva in modo unitario la critica –, dovuta fondamentalmente alla scelta di Giulia Lazzarini, testimone e suscitatrice di tutta la vicenda, dove si distingue per quel suo modo dimesso e fragile di accarezzare la scena e di animare le fragili e impaurite figure che le si aggirano intorno.

## 5. La condanna della famiglia

Il successo dell'opera prima di Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, ha portato una tale popolarità e fama mondiale a Timbre 4 da diventare un vero e proprio caso<sup>36</sup>. Le vicende dell'assurdo e strampalato interno familiare, destinato a sgretolarsi grazie al concorso dei suoi stessi irresponsabili componenti, ha fin da subito prodotto una sorta di schema interpretativo fisso della sua opera a venire, nella quale si è cercato perlopiù di verificare le attese e ritrovare situazioni e temi riconosciuti propri dell'autore. Primo fra tutti, la famiglia.

D'altronde *La omisión* è considerata ispiratrice di una serie di opere, diffuse nei cartelloni del teatro alternativo, rappresentative della cosiddetta “famiglia disfunzionale”, «piena di figli e padri disorientati e immaturi, alla disperata ricerca di sé, nel tentativo di capire dove rivolgere i propri sentimenti»<sup>37</sup>. Il fenomeno, che come una moda ha investito la programmazione off bairnese, ha generato malgrado i successi al botteghino, qualche rimostranza, soprattutto da parte di quanti volevano smarcarsi dal filone “disfunzionale” – e soprattutto dalle sue derive commerciali – per rivendicare una propria originalità e autonomia<sup>38</sup>.

34. Nel copione italiano mancano, rispetto all'edizione a stampa del testo originale, numerosi riferimenti didascalici, volti perlopiù a indicare azioni o movimenti che hanno talvolta trovato nella traduzione scenica italiana adattamenti o soluzioni altre.

35. R. Torres, *Dos 'emilias' para Claudio Tolcachir*, in «El País», 10 ottobre 2013 (traduzione mia).

36. Mi riferisco al caso – oltre a quello di studio – nel titolo della traduzione francese dell'opera: *Le Cas de la famille Coleman* (trad. fr. di A.K. Lombardi, Voix Navigables, L'Île-Saint-Denis 2010), che ha assunto in sé il successo dello spettacolo rimuovendo però l'essenza del dramma, ovvero l'omissione.

37. C. Hopkins, *“Me duelen todos los personajes que escribo”*, cit. (traduzione mia).

38. Mi riferisco a Spregelburd e alle puntualizzazioni intorno al suo *Lucido*, testo scritto in catalano e in argentino, per il quale rileva da un lato la dimensione “astorica” della vicenda, dall'altra la presenza di dettagli da non considerare localismi limitanti nella comprensione dell'opera: «A Buenos Aires pare

Con le opere successive (che compongono una trilogia, ma riconosciuta come tale solo a posteriori), Tolcachir non ha smesso di entusiasmare il pubblico, sempre più affezionato anche in ragione di una sorta di narrazione ininterrotta rispetto alle vicende dei Coleman. Una “trilogia della famiglia”, si è spesso detto, anche se il teatrista non si è mai espressamente pronunciato in questa direzione, malgrado le insistenze della critica, tornata sull’argomento al debutto di *Emilia*.

La quarta pièce di Tolcachir è in effetti un ritratto di famiglia in un interno dove l’irruzione di Emilia innesca un irrimediabile processo di destrutturazione dei componenti e dei loro deboli legami. Si tratta di una famiglia allargata, composta da Walter, maldestro *pater* vulnerabile e insicuro, e anche per questo iperprotettivo seppur privo di garbo nei confronti della moglie Caro, catatonica e svagata, e del figlio di lei, Leo, avuto dalla precedente relazione con Gabriel, l’ex che incombe e si aggira intorno al precario nucleo per riprendersi quanto è suo. E così Emilia, la bambinaia di Walter, ritrovata casualmente dopo vent’anni, irrompe nel loro presente incerto come una mina, venuta da un passato apparentemente rimosso ma subito pronto a riemergere per suscitare in Walter terribili sentimenti di abbandono fino a scatenare il drammatico finale. Gabriel tornerà a prendersi Carolina e questa non potrà mentire di fronte ai suoi veri sentimenti. Walter, rifiutato, potrà opporsi nell’unico modo che gli è connaturato, impedendole di uscire dalla casa-prigione che si era fortificato, ovvero uccidendola. Emilia è allora giunta, quasi provvidenzialmente, a salvarlo, e si accollerà la responsabilità del tragico gesto.

Come in *La omisión* e in *El viento*, anche in *Emilia* l’ambiente familiare riunito intorno al focolare domestico è il set principale, la cornice all’azione drammatica. La famiglia è però solo in apparenza un tema ricorrente, perché non viene realmente tematizzata o attualizzata nei drammi di Tolcachir. Neanche, se vogliamo, in *El viento*, dove le famiglie “disfunzionali” sono alla fine tre, tra il morboso rapporto che lega Mecha a suo figlio Darío, il legame omosessuale tra Celeste e Lena in cerca di un figlio, e l’utopia finale di un nucleo composto da due giovani madri, un ragazzo-padre impreparato e un neonato.

La famiglia ricorre casomai come proiezione di un habitat, che è in primo luogo uno spazio living, dove i suoi membri si raccolgono; ma soprattutto viene convocata come idea (quando la si desidera) oppure come simulacro, finché gli eventi non precipitano e l’immagine di felicità e normalità iniziale viene smentita.

In *Tercer cuerpo*, ad esempio, troviamo un gruppo di impiegati che, per l’apparente complicità e vicinanza, rappresenta un’estensione della famiglia, mentre quella vera o ideale o vagheggiata aleggia intorno ai vari personaggi della pièce: Sandra è una single alla ricerca disperata di un figlio ma senza un compagno; Mo-

siano diventati “di moda” drammi su famiglie disfunzionali, oppure con una struttura da poliziesco truce, ambientati nella pittoresca *casa chorizo*. Non penso che sia un male. Il problema è quando quel modello generale impedisce di vedere le specificità di ciascun singolo caso» (R. Spregelburd, *Los verbos irregulares*, Colihue, Buenos Aires 2008, p. 294, traduzione mia). Il riferimento a Tolcachir è chiaro nel riferimento alla tradizionale *casa chorizo* (letteralmente “casa salciccia”) in cui ha sede Timbre 4, per cui cfr. la mia introduzione a *Una trilogia del living*, cit., in part. la nota 12, p. 26.

ni non ha più nessuno ed è costretta a dormire in ufficio per far fronte alla crisi economica; Héctor ha appena perso l'anziana madre e tenta, ormai incanutito, di rifarsi una vita con un giovane, Manuel, irrequieto e tenebroso, ma fidanzato con l'innamoratissima Sofia.

Anche in *Dinamo* la famiglia non è rappresentata in scena ma è sempre presente, come qualcosa di "osceno", anche perché sta fuori scena, lontano dallo spazio del dramma: Ada è una outsider, rifugiata nei suoi tormenti d'artista e afflitta dalla perdita, tra le altre cose, della sua giovinezza; il passato l'ha come risucchiata in un tempo parallelo e neanche si accorge dell'arrivo della nipote Marisa, appena uscita dall'ospedale psichiatrico, la quale ha drammaticamente perso (ben trent'anni prima) i genitori e necessita di un tetto ospitale; c'è poi Harima, profuga e clandestina, nascosta nella credenza di Ada, che porta con sé i segni di una maternità tenuta viva a distanza con telefonate e videochat.

Al debutto di *Emilia* Tolcachir è dovuto comunque tornare sul tema. Felicamente sorpreso di essere considerato uno «specialista in famiglie»<sup>39</sup>, ha precisato in varie circostanze che la struttura familiare è un pretesto per sviluppare trame parallele e sottotrame che coinvolgono tutti i personaggi:

Per me mettere in scena una famiglia è la scusa per parlare d'altro. Mi stimola meno il tema familiare, che è generico e poco rilevante, di quanto avviene tra le persone, degli intrecci secondari, che sono la cosa più interessante. Quello cioè che succede con l'individualismo e l'egoismo nel caso di *La omisión*, quello che si può fare per giustificare l'amore nel caso di *El viento* oppure quello che genera la sconessione in *Emilia*<sup>40</sup>.

E continua a precisarlo in più sedi, a partire dalle riprese della *Omisión*: «La famiglia è un modo di mostrare il mondo. Attraverso la famiglia possiamo rappresentare tutti i tipi di socialità. La famiglia è il nucleo dove un individuo genera angosce, vive traumi e sentimenti. È il bene e il male»<sup>41</sup>.

Poi, nel 2014, ne commenta in termini più generali la sua centralità nel teatro:

Certo in quel tema millenario ci sono ancora oggi domande antiche, che ci inquietano e da cui nasce la nostra necessità di abitare l'universo teatrale. Ma al centro delle mie preoccupazioni, più che la famiglia, metto le relazioni umane. I patetici tentativi che facciamo per raggiungere la felicità. Per far fronte alla nostra immaturità. Le nostre piccole vite. La famiglia, il luogo in cui si svolgono queste storie non è poi che una scusa<sup>42</sup>.

Sono concetti che ribadisce ogniqualvolta ricompare lo spettro della famiglia nelle numerose interviste:

39. Cfr. C. Hopkins, "Me duelen todos los personajes que escribo", cit.

40. *Ibid.* (traduzione mia).

41. *Il caso della famiglia Coleman*, foglio di sala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro Grassi, 17-22 aprile 2012.

42. R. Canziani, *Claudio Tolcachir e Timbre 4: il teatro come una necessità non come una missione*, cit., p. 13.



Mi interessano principalmente i legami tra le persone, come si sviluppano, i loro errori, desideri, le loro meschinità. L'insuperabile incapacità di vivere che affligge i miei personaggi. Questo è il terreno fertile in cui mi piace affondare. E ovviamente la famiglia è un'ottima scusa perché probabilmente è lì che ci mostriamo più nudi, più veri, dove i nostri incubi si manifestano senza trucchi. La famiglia è un piccolo saggio del nostro comportamento sociale. Come paese, come generazione. E sicuramente quando raccontiamo queste storie possiamo pensare a molte altre cose che trascendono la famiglia e diventano universali. Nel caso di *Emilia*, ha a che fare con i diversi modi in cui lo stesso gruppo sociale intende l'amore. Dal possesso all'arresa totale, dal senso di colpa alla gratitudine. Il tema è l'amore, anche se non parliamo quasi mai della stessa cosa<sup>43</sup>.

## 6. Questione di living

Le opere di Tolcachir dispongono vari livelli di lettura, sebbene gli intrecci da *mélo*, «fra sit-com e fogliettone contemporaneo»<sup>44</sup>, tendano sulle prime a prevalere sul principio/tema ispiratore dell'opera. Come è stato giustamente osservato, Tolcachir è «un drammaturgo capace di parlare al nostro tempo in [un] linguaggio immediato ma non povero, innescando anzi cortocircuiti della mente e del cuore acquattati sotto la quotidianità»<sup>45</sup>. Tale immediatezza non è con tutta evidenza solo una questione di linguaggio parlato/scritto, è piuttosto connessa alla capacità di narrare storie «semplici» che non richiedono al pubblico un investimento cognitivo importante quanto invece un abbandono immedesimativo nella vicenda rappresentata.

Il teatro di Tolcachir racconta storie di vita in cui potersi identificare senza scadere nella melassa da telenovela o nella ferialità divertente e agile, ma anche moraleggiante, della *situation comedy*. Quando guida i suoi attori Tolcachir è solito ripetere «Non pensare di dover parlare a un pubblico, ma libera il tuo personaggio e fa' in modo che sia lo spettatore a venirti incontro»<sup>46</sup>. Questo è del resto un suo fondamento poetico forte, legato a una idea di teatro quale «progetto comune e non individuale»<sup>47</sup> capace di cambiare le persone, a partire da quelle che ci lavorano: «Il teatro – afferma – è uno scatenatore di energie che ti mette di fronte ai tuoi stessi pregiudizi e ti costringe a metterti nei panni dell'altro. Se questo non accade, allora non c'è teatro»<sup>48</sup>. E ancora: «A me interessa un teatro che ci

43. È la risposta scritta alle domande per le colonne di «la Repubblica», che annunciava la prima europea di *Emilia* a Brindisi, e che nell'articolo a stampa è stata parzialmente tradotta. Cfr. A. Di Giacomo, *Fenomeno Tolcachir*, in «la Repubblica. Bari», 16 marzo 2014 (traduzione mia).

44. S. de Stefano, *Tolcachir, una trilogia verso il primo Almodovar*, in «Corriere del Mezzogiorno. Napoli e Campania», 17 giugno 2012.

45. L. Lombardi, *Una grande Giulia Lazzarini è Emilia*, in «Il Tempo», 2 aprile 2017.

46. Sono le parole dell'attrice Elena Boggan, interprete argentina di *Emilia*, citate in occasione della prima europea a Brindisi, per cui cfr. M. Ventrella, *Argentina chiama Puglia*, in «Corriere del Mezzogiorno. Bari e Puglia», 18 marzo 2014.

47. K. Ippaso, *Conversazione con Claudio Tolcachir*, cit., p. 11.

48. *Ibid.*

muove e ci commuove. E se ciò succede – come davvero succede – è perché ci tira in ballo, ci spinge a identificarci con le nostre imperfezioni. Le nostre miserie. Credo che sia un mezzo molto potente, il teatro, per aprirci la testa, per togliere i pregiudizi»<sup>49</sup>.

Non trattandosi di rompicapi o di intrecci complessi, quanto invece di storie “lineari”, intrise, nella restituzione scenica, di naturalismo recitativo e di forte realtà, il teatro di Tolcachir sollecita lo spettatore a emozionarsi, a immedesimarsi, a identificarsi. La *letteralità* della vicenda, con i suoi personaggi scombinati, borderline, assurdi nel loro modo di comportarsi, tenderebbe tuttavia a prevalere sugli altri livelli, se non fosse il principale magnete di attrazione dentro la spirale di rovesciamenti e disattese avvitate dalla drammaturgia. Tolcachir parla di «sentimento di scomodità» e di «identificazione con l’equivoco»<sup>50</sup> provocato dal personaggio attraverso la fisarmonica di effetti comici e tragici, zampate di follia esilarante e venature di humour nero che rompono il clima di apparente “familiarità” intrattenuto col pubblico. Si pensi ad esempio al personaggio di Marito nella *Omisión* e alle sue allarmanti battute riferite ai gemelli della sorella Verónica. L’esito è di forte impatto comico tuttavia quelle battute aprono su scenari inquietanti e terribili: possibili pedinamenti e ossessioni di vendetta di Marito, confermati in parte dall’esplosione di aggressività contro la stessa Verónica. E dunque un personaggio simpatico, apparentemente inoffensivo, può sconfinare nel suo contrario attraverso un progressivo affastellamento drammaturgico che attraversa i livelli e intreccia le storie. Il pubblico viene in un certo qual modo messo in guardia da chi agisce in scena, a contatto con le sue (di sé e di chi ha di fronte) parti più scure.

Tolcachir è sollecitato dalla necessità di interrogare l’umano, di parlare di temi universali come l’amore, la solitudine, la prossimità, l’indifferenza, l’egoismo, la forza del desiderio, la ricerca di sé, la connessione tra gli esseri viventi. E lo fa attraverso rappresentazioni semplici in cui lo spunto autobiografico, il contesto storico-sociale di partenza o l’ambientazione locale tendono a evaporare per assumere nel testo un carattere asintomatico, astorico<sup>51</sup>. È così che indeterminatezza, sospensione e ordinarietà, proprie della sua opera, si traducono in un tempo e in

49. R. Canziani, *Claudio Tolcachir e Timbre 4: il teatro come una necessità non come una missione*, cit., p. 13.

50. Cfr. C. Hopkins, “*Me duelen todos los personajes que escribo*”, cit.

51. Emilia scaturisce da un evento familiare del teatrista, rielaborato in chiave drammatica ed epurato da riferimenti diretti. Nel foglio di sala della versione italiana, Tolcachir ne chiarisce la genesi e i temi: «*Emilia* nasce il giorno del quarantunesimo compleanno di mio fratello: ero andato a prendere in macchina la donna che per tutta la nostra infanzia era stata la mia tata. Non la vedevo da anni. In quel viaggio ha tirato fuori molte storie, aneddoti, memorie e ricordi che mi parlavano di un amore intatto, immenso. Sembrava che ai suoi occhi tutte quelle cose fossero successe pochi giorni prima. Iniziai a pensare a quanto certe relazioni siano sbilanciate; a cosa succede a tutte quelle persone che dedicano la loro vita a prendersi cura di una famiglia nel momento in cui non c’è più bisogno di loro; a cosa resta nelle loro vite, a quale sia la responsabilità nei loro confronti. Emilia parla di loro, dello “staccamento” tra le persone che a volte cerchiamo di placare con uno smalto di solidarietà sociale». Cfr. anche *Emilia*, quaderno di sala, cit., p. 8.

uno spazio diegetici fortemente connessi, espressione di quel realismo assurdo ma «non magico»<sup>52</sup> che accoglie e spiazza lo spettatore.

Questo tempo e questo spazio precipitano in un set ricorrente: il living room.

Nella teatrografia di Tolcachir il living è la principale scenografia dell'azione, l'ambiente in cui si svolge la storia, ovvero le varie storie che si intrecciano tra loro, si accavallano o si svolgono simultaneamente. Il soggiorno di casa in cui troneggia il divano a tre/quattro posti, circondato da tavoli da pranzo, da lavoro, un letto, sedie e pochi indispensabili accessori, è quanto basta per restituire l'appartenenza, sociale in primo luogo, dei suoi abitanti. Il living è anche uno spazio comune di socialità, di riposo, d'intimità. È la stanza di casa in cui si accoglie l'ospite così come lo spettatore, il quale, per la prossimità all'azione – tipica delle sale argentine e di Timbre 4 in particolare – si trova in qualche modo dentro la scena e, letteralmente, “a casa”<sup>53</sup>.

Il soggiorno è un luogo di convivenza, non solo di persone e personaggi, e nel teatro di Tolcachir assume l'aspetto di un open space, in cui convivono vari ambienti, a volte intercambiabili: luoghi diversi che esistono contemporaneamente l'uno all'altro e l'uno dentro l'altro. Come in *Tercer cuerpo*, la cui didascalia iniziale recita:

Lo spazio è aperto, senza divisioni né pareti. Al centro, si delinea un piccolo ufficio labirintico, riempito di carte, schedari e materiali di lavoro. Lo spazio funge da diversi luoghi, a volte simultaneamente: l'ufficio, la casa di Sofía e Manuel, vari bar, un locale, uno studio medico, etc. Gli attori sono sempre in scena<sup>54</sup>.

Tale contestualità spiazza lo spettatore e lo rende attivo. Sembra una soluzione prestatata dal cinema (alla Robert Altman) per rendere teatralmente la concatenazione e la simultaneità, ma anche in funzione prolettica, perché anticipa gradualmente la connessione fra le trame della pièce e i loro personaggi. Sempre in *Tercer cuerpo* l'incastro è iperbolico e vertiginoso, e prevede scene in cui i vari luoghi coesistono e i rispettivi personaggi parlano contemporaneamente alternandosi l'un l'altro. Nell'ultima creazione invece, *Próximo*, simile effetto è

52. Cfr. N. Viesti, *Interno familiare, tra spietata realtà e ritmi da telenovela*, in «Hystrio», XXVII, 2014, 3, p. 13.

53. In nota alla seconda edizione dell'*Omisión*, Macarena Trigo, allora assistente alla regia, commenta le circostanze in cui l'opera dovette essere rappresentata al di fuori di Timbre 4, spazio per cui era stata pensata, e degli accorgimenti necessari per adattarla a luoghi deputati. La sala Boedo, una delle due di Teatro Timbre 4, è stata ricavata dai locali all'interno di un tipico immobile di quartiere, strutturato per piccoli appartamenti disposti in orizzontale e collegati da un corridoio con patio centrale. Lo spettatore, ancora oggi, deve percorrere tutti questi ambienti per raggiungere la sala e, una volta entrato, è costretto ad attraversare la scena per raggiungere il proprio posto in una platea di appena 50 sedute. Il pubblico gode così di una visuale privilegiata, quasi fosse un intruso in casa Coleman, nella quale non mancano elementi di realtà concreta, poiché la scena assume in sé strutture esistenti quali una porta interna, la finestra, la stessa vista sul patio. Cfr. M. Trigo, *Nota a la segunda edición*, in Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, s.e., Buenos Aires 2010, pp. 28-29.

54. C. Tolcachir, *Terzo corpo (la storia di un intento assurdo)*, in *Una trilogia del living*, cit., p. 121.

potenziato dalla vicenda che ruota intorno alla relazione di due giovani adulti conosciutisi in chat e il cui rapporto si consuma a distanza, mediato, tra la Spagna e l'Australia. L'intera opera è un lungo interminabile scambio telefonico che vede i due attori convivere in scena, nello stesso spazio, senza divisori. Tanto vicini quanto lontani, ma non per questo meno legati che in una relazione *face-to-face*. A proposito delle ragioni che lo hanno spinto a scrivere *Próximo*, Tolcachir dichiara:

All'inizio è apparsa l'immagine di due attori in uno stesso spazio che, nonostante la vicinanza, comunicano tra loro attraverso internet, cosa che genera una contraddizione tra la realtà e la magia per cui credi che stiano a migliaia di chilometri di distanza, sebbene siano in scena l'uno accanto all'altro. È stato interessante indagare teatralmente quell'inganno e quella menzogna che realizziamo con lo spettatore, perché tale fede è necessaria affinché lo spettacolo funzioni. [...] Mi è sembrato che questa sfida potesse portarci a un nuovo linguaggio, dato che i due attori non si guardano mai negli occhi e la comunicazione avviene in modo diverso<sup>55</sup>.

Anche in *Emilia* lo spazio è apparentemente uno, ingombro di casse, pacchi di abiti, pile di coperte organizzati a forma di ring, che isolano l'interno (che è anche un inferno) familiare da un esterno sconosciuto. In fondo, al centro, una porta. Essa è l'ingresso all'abitazione ma anche una soglia tra i tempi della narrazione (passato, presente e futuro), tra il dentro e il fuori del ring (intorno a cui si aggira Gabriel, anima in pena "fuori scena" per tutto il tempo); porta di casa ma più similmente di una cella (la prigionia finale di Emilia ma anche la camera di tortura di Gabriel, Caro e Leo). Si pone così tra gli spazi narrativi, simbolici e mentali di Emilia, la quale pare rievocare fatti già accaduti, oppure li sta solo immaginando in un delirio di solitudine.

Malgrado l'alternarsi di spazi e di tempi, la precarietà delle condizioni di vita dei personaggi e i ritmi ipertesi che assume spesso l'azione, le pièce di Tolcachir sono caratterizzate da una inequivocabile staticità. I suoi personaggi sono come costretti in un tempo circolare e ripetitivo, statico per l'appunto, che consuma e non spinge innanzi. L'azione spesso è vana, l'iniziativa inane. A parte *El viento*, l'opera più positiva e "progressista", nelle altre l'attesa, la speranza, la rassegnazione, la paura stabiliscono un tempo fermo. Emblematica è l'opera collettiva *Dinamo* i cui personaggi, ad eccezione della straniera Harima, sono bloccati a livello fisico e psicologico. Il loro isolamento è la conseguenza della dissociazione da se stessi e dal resto del mondo. La roulotte in cui avviene l'azione è in questo caso un luogo ideale per rappresentare la precarietà delle singole esistenze, la proiezione verso un futuro cangiante, ma è anche l'emblema dell'emarginato sociale. Di fatto questa roulotte è isolata, bloccata in un campo abbandonato, così come immobili, da anni, sono la proprietaria Ada e la nipote Marisa, preoccupate per loro stesse

55. Dall'intervista all'autore di C. Liponetzky, *Hay teatro más allá de la familia disfuncional*, in «Ámbito», 21 settembre 2017 (traduzione mia).

quanto incapaci di recepire quanto avviene intorno a loro (Marisa arriva a pensare che Harima sia frutto della sua immaginazione).

D'altronde tutti, o quasi tutti i personaggi di Tolcachir sono degli emarginati, dei paria, degli outsider, originali per la loro stravaganza – la stessa Emilia allude a un disagio, forse è stata una barbona e adesso una detenuta – e in tutte, o quasi tutte le sue pièce lo spazio della drammaturgia non è mai soltanto uno spazio narrativo reale ma anche uno spazio-mondo, simbolico, vale a dire dell'umanità tutta. Un'umanità non senza speranza e prevalentemente femminile, perlopiù sterile, con padri e uomini assenti, scomparsi, oppure insicuri e violenti. È un'umanità che ama come può – per recuperare Tolcachir a proposito di *Emilia* – e non come deve. E così ugualmente vive.

### 7. *Emilia* alla prova dell'Italia

Nell'aprile 2014 *Emilia* sbarca in Europa. La prima europea è italiana, presso il Teatro Verdi di Brindisi del circuito del TPP.

Ci sono varie ragioni che determinano questa piazza e che possiamo connettere alle nuove politiche culturali della Regione Puglia e alla serie di legami e consulenze volte al rilancio delle attività di spettacolo del territorio<sup>56</sup>. Tra i soggetti coinvolti vi è una figura chiave, l'imprenditore privato e produttore di svariati progetti d'arte e spettacolo dal vivo Aldo Miguel Grompone. La sua attività investe anche la promozione artistica, la distribuzione di spettacoli, la cura e produzione esecutiva di tournée, tanto di compagnie e registi italiani di punta (Emma Dante, Pippo Delbono, Romeo Castellucci), quanto di artisti "stranieri", ovvero internazionali, tra cui Claudio Tolcachir, per il quale segue in Italia il tour della *Omisión*, di *Emilia* e di *Dínamo*<sup>57</sup>. A partire dal 2011 Grompone ha anche svolto l'importante ruolo di consulente alla programmazione di prestigiosi contesti e programmazioni festivaliere, come il NTFI e il Teatro Olimpico di Vicenza, mentre diventa nel frattempo consulente per i rapporti internazionali del TPP.

E così la prima europea di *Emilia* diventa l'evento di punta del progetto "PugliAmerica del Sud" del Teatro Pubblico Pugliese<sup>58</sup>. Costruito a supporto della *première*, discendeva da un altro ben più ampio progetto di "Internazionalizzazio-

56. Sull'anomalo e originale contesto della Regione Puglia e dei suoi nuovi dispositivi culturali agli inizi del Duemila, rimando a C. Veronico, *Puglia anni X*, in «Culture Teatrali», <XVII>, 2015, 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei), pp. 54-68.

57. Cfr. la pagina web [http://www.aldogrompone.com/Aldo\\_Miguel\\_Grompone/?p=244](http://www.aldogrompone.com/Aldo_Miguel_Grompone/?p=244) (ultima consultazione: 02/04/2020).

58. Oltre agli incontri di formazione del pubblico, con focus sul teatro argentino e interviste a Tolcachir, gli eventi collaterali erano esclusivamente legati al tango, con esibizioni, milonghe, azioni urbane, proiezioni e mostre fotografiche. Il genere di danza, molto diffuso in Italia, non ha uno specifico legame col teatrista o con la pièce *Emilia*, a parte la medesima provenienza, cosa che però lo rende un traino coerente per l'allargamento e la condivisione di pubblici diversi. Simili accostamenti, al pari delle letture di autori argentini come Borges e Cortázar, la dicono lunga sugli stereotipi culturali e sulle basi su cui vengono avviate le politiche di internazionalizzazione nostrane.

ne della scena”, che la Regione aveva affidato al Circuito Regionale Multidisciplinare del TPP. Nel quadro della *vision* europea impressa dal nuovo Assessorato al Mediterraneo, Pace e Attività Culturali, il Circuito aveva avviato alcune iniziative mettendo ben a frutto i fondi FESR (Fondo Europeo di Sviluppo Regionale) volti a «creare un nuovo orizzonte nel panorama teatrale regionale»<sup>59</sup>. All’interno di questo quadro, e proprio alla vigilia di *Emilia*, viene siglato un protocollo d’intenti tra il TPP e la Fundación Teatro a Mil, al fine di favorire la cooperazione, circolazione e promozione di spettacoli di eccellenza prodotti nelle rispettive città e territori. E Tolcachir, con Timbre 4, rientra a pieno titolo tra gli artisti e i prodotti d’eccellenza della Fondazione cilena, principale co-produttore del teatrista argentino, così come gravita nell’orbita di Grompone.

Malgrado la cifra internazionale di cui viene investito l’evento, l’*Emilia* argentina conosce un debutto defilato e non raccoglie particolare attenzione dalla critica nazionale. La rassegna stampa è perlopiù locale con rare eccezioni. Del resto la cornice in cui resta incastrata tende a occupare molto spazio. Tra le più significative testimonianze si distingue però la penna di Nicola Viesti, che firma due articoli quasi gemelli, uno per il «Corriere del Mezzogiorno» e l’altro sul trimestrale di teatro e spettacolo «Hystrio»<sup>60</sup>. I rapporti familiari configurano la lente con cui presentare l’opera ma la parte più interessante resta la stretta finale:

Ci ha molto interessato, più che emozionarci, per la singolare commistione tra [l’] implacabile, inesorabile scavo psicologico operato sui personaggi e un contesto realista. Un realismo non magico – che pure è patrimonio del paese da cui proviene – ma mutuato dai cliché delle *soap opera* che sembrano, culturalmente, aver preso piede. Ciò dona alla messinscena la particolarità di essere percepita come un inquieto thriller del quotidiano ma anche una distanza, uno straniamento. Esito tutt’altro che facile reso possibile anche dalla grande bravura di tutto il cast<sup>61</sup>.

La trama *mélo* e la condizione dei personaggi onniscienti – da cui la distanza e lo straniamento percepiti – non concorrono, probabilmente, a emozionare uno spettatore attrezzato, mentre sembrano gravare sulla valutazione finale tutta una serie di stereotipi (il realismo magico, lo stile *soap*, ecc.) destinati a ripetersi a partire dall’antologica napoletana del 2012. Stona del resto quell’*implacabile, inesorabile scavo psicologico*, decisamente fuorviante, e da leggersi più come una diretta conseguenza del realismo scenico che come una proprietà della scrittura di Tolcachir.

Quello del realismo si profila infatti come un leitmotiv a partire dalla ricezione della trilogia al NTFI, dove è presente in buona rappresentanza la critica teatrale italiana. Sembrò quasi inevitabile allora, nel 2012, approssimare il caotico, salace e

59. V. Maggiore, *Passa dal “Verdi” l’accordo teatrale tra Puglia e Cile*, in «Nuovo Quotidiano di Puglia. Brindisi», 18 marzo 2014.

60. N. Viesti, «*Emilia*, il teatro argentino tra scavo psicologico e cliché da soap opera», in «Corriere del Mezzogiorno. Bari e Puglia», 19 marzo 2014; e *Interno familiare, tra spietata realtà e ritmi da telenovela*, cit.

61. Id., *Interno familiare, tra spietata realtà e ritmi da telenovela*, cit.



divertente mondo familiare di Tolcachir agli interni di Eduardo, oppure alla vita di strada di Viviani, seppur non immune dagli inferni di Strindberg e prossimo alla follia surreale e al parossismo del cinema del primo Almodóvar. Colpì il ritmo ipertensivo della costruzione drammaturgica, il realismo intimista sfociante nel grottesco, il cinico umorismo. Pochi i rilievi sul lavoro degli attori, si guardò piuttosto ai personaggi-caratteri, mentre colpiva la soluzione scenica dell'open space, che racchiude più ambienti e che parve una novità. Qualcuno azzardò a osservare che le trame non sono originalissime ma che il pubblico apprezza in fin dei conti «scritture lineari in cui quello che predomina è una storia da raccontare»<sup>62</sup>.

Grottesco, surreale, assurdo, realista... sono – e restano a tutt'oggi, in buona sostanza – le parole chiave della (prima) ricezione di Tolcachir in Italia.

## 8. Un'Emilia di nome Giulia

La vera “fortuna” italiana di *Emilia* inizia tuttavia un anno dopo la prima pugliese, nel 2015, col rapido passaggio dello spettacolo argentino al Piccolo di Milano. Tra gli spettatori più illustri del Grassi siede Giulia Lazzarini che, con l'allora direttore del Teatro di Roma, Antonio Calbi, e su impulso di quest'ultimo, stava valutando un “ritorno” alle scene in uno spettacolo prodotto dallo stabile capitolino. Ne ripercorre le vicende, con rievocazioni che rendono conto delle ragioni e dei sentimenti della scelta, lo stesso Calbi nel “piccolo diario” che apre il quaderno di sala dell'*Emilia* italiana:

Era l'estate 2015 quando *Emilia* è promosso a copione perfetto per il nostro comune progetto. Giulia ne vede l'edizione argentina [...] mi chiama la sera stessa e mi comunica che, forse, il copione che cercavamo era proprio quello di *Emilia*. Mi precipito a leggerlo. Sì, era quello giusto, per lei e per il nostro Teatro.

Nell'agosto dello stesso anno, pochi mesi dopo, in un piccolo viaggio in Argentina, faccio una breve tappa a Buenos Aires per conoscere Timbre4, [...] e, segno del destino, assisto anche a una replica di *Emilia*. [...]

La decisione è presa: è questo il copione per un nuovo spettacolo *con e per* Giulia Lazzarini; ma mi è pure subito chiaro che non può che essere lo stesso autore-regista a dirigere lei, e gli altri quattro coprotagonisti, nella versione italiana che stiamo immaginando<sup>63</sup>.

Lazzarini è apparsa nel frattempo sul grande schermo con *Mia madre* di Nanni Moretti, uscito nelle sale nel 2015, e che le vale il David di Donatello, un Ciak d'oro come Attrice non protagonista e un Nastro d'argento speciale; poi anticipa il “rientro” con una lettura, *Le parole di Rita*, ospitata in prima nazionale dallo stesso Teatro di Roma<sup>64</sup>.

La stampa prepara diversi giorni prima il debutto di *Emilia* all'Argentina. Si

62. A. Di Maso, *Tolcachir racconta, l'Argentina ringrazia*, in «Roma», 17 giugno 2012.

63. A. Calbi, *Piccolo diario di un desiderio divenuto realtà*, in *Emilia*, quaderno di sala, cit., pp. 3-4.

64. *Le parole di Rita*, racconto teatrale per voce, immagini e musica, dalle lettere e dalla vita di

tratta in effetti di una delle produzioni di punta della stagione 2016/2017 del Teatro Nazionale romano, con una tournée nelle principali piazze italiane alla ripresa della stagione, mentre all'Argentina avrebbe aperto il programma 2017/2018 *L'omisión de la familia Coleman* originale. I riflettori però sono tutti puntati su Lazzarini, che avrebbe compiuto a breve 83 anni e ricevuto in occasione della prima il prestigioso premio nazionale Enriquez 2016 alla carriera<sup>65</sup>. Inevitabile allora vederla come la protagonista indiscussa, e di conseguenza come il centro gravitazionale della scena e del dramma. D'altronde il calibro dell'attrice pesa nell'economia dello spettacolo, malgrado il buon cast che Tolcachir, per la prima volta alla direzione di attori italiani, paragona a una Ferrari<sup>66</sup>.

Passando in rassegna le uscite a ridosso del debutto, la *mater dolorosa* Emilia-Lazzarini dà il titolo alla maggior parte degli interventi, e le si concede naturalmente molto spazio:

Quasi uscita da una tela fiamminga, o da un ritratto di governante dedita di Cechov, l'ottuagenaria Giulia Lazzarini ha una carisma straordinario e impresta un fil rouge umanissimo a *Emilia*, scritto e diretto dall'argentino Claudio Tolcachir [...]. E la Lazzarini, magnifica testimone di tutto, depositaria di monologhi bellissimi, già dotata dall'autore di qualche vocazione al sacrificio, si prende la responsabilità di quella morte. Un epilogo tragico. Con interpreti che vanno avanti di buon umore, di petto, di cuore. Esempiar<sup>67</sup>.

Restano la tenerezza e i ricordi di cui è depositaria Emilia, una Giulia Lazzarini dolente, fragile e trasparente come un vetro di Murano, si direbbe che quel ruolo sia stato scritto apposta per lei<sup>68</sup>.

In questa lunga visita/veglia la recitazione della Lazzarini davvero prende al cuore, alla testa: con le sue piccole evoluzioni di registro, la sua voce ora flebile ora più possente, le mani strofinate sugli occhi, ci racconta un sacrificio umano che la pone al di sopra di ogni tensione e però la condanna ad una complicità pagata a caro prezzo. Per certi versi mi ricorda la splendida governante di casa Samsa interpretata da Giuliana Lojodice ne *Le conversazioni di Anna K* di Chiti (era il 2009) o la logorroica inserviente/Annamaria Guarnieri di *Memorie di una cameriera* di Dacia Maraini (regia di Ronconi, 1997)<sup>69</sup>.

Infine [...] poche parole sulla prova straordinaria di Giulia Lazzarini: la sua Emilia trasuda, letteralmente, tutta la tenerezza ma anche tutta la perfidia che sono in quel

Rita Levi-Montalcini, regia e installazione scenica Valeria Patera, Produzione Centro Cultura Mobilità delle Arti e TIMOS Teatro Eventi Associazione, 1<sup>a</sup> rappr.: Roma, Teatro India, 27 gennaio 2016.

65. Per la motivazione, cfr. T. de Matteis, *Il viaggio della Lazzarini in Emilia alla scoperta di un passato al buio*, in «Il Tempo», 26 marzo 2017.

66. Cfr. E. Costantini, «*Il mio teatro necessario*», in «Corriere della Sera. Roma», 25 marzo 2017.

67. R. di Giammarco, *Giulia Lazzarini grande testimone dei dolori familiari*, in «la Repubblica - Robinson», 2 aprile 2017.

68. R. Cirio, *Ritratto di famiglia*, in «L'Espresso», 16 aprile 2017.

69. L. Novelli, *Quanta forza nella minuta Emilia di Giulia Lazzarini!*, in «PaneAcquaCulture», 5 aprile 2017.

personaggio; e che le sue controcene sono senz'alcun dubbio da collocare in un'ideale antologia delle prove d'attrice: per circa metà dello spettacolo non ha (o quasi) la battuta, e tuttavia riesce a mettere in campo – pure con un semplice sguardo, con un minimo gesto, con un impercettibile movimento – quella che appare una presenza incomparabilmente *necessaria*<sup>70</sup>.

Ma poi capita che ci sia, a correre in questo fin troppo scontato canovaccio, il filo d'oro di Giulia Lazzarini, Emilia. Una figurina carica, equilibrata nel disequilibrio, che porta insieme testa e corpo con la delicatezza non volatile della voce, la cura e lo straziante dolore dei gesti delle mani, dei passi brevi ma sicuri. [...] Ma soprattutto, dolcemente, tanto nella ribalta della prima parte, quanto nell'attento silenzio della seconda, una lezione di semplicità e coerenza interpretativa, quell'ingrediente segreto del teatro che sa mescolare verità e bellezza senza che la bilancia del buon gusto senta il peso dell'aggiunta<sup>71</sup>.

Anche a distanza di mesi, con la ripresa in autunno, Lazzarini pare in qualche modo giustificare lo spettacolo, costruito, come scrive Maria Grazia Gregori, «intorno e per l'attrice»<sup>72</sup>. Non è forse un caso se la tournée, interrotta subito dopo le repliche milanesi per un malore di Lazzarini, non sia stata più ripresa, escludendo quasi fin da subito la possibilità di sostituire l'attrice.

La critica dunque approva unanime la regia “italiana” di Tolcachir ma trova inevitabile e necessario inquadrare il dramma, riconoscere somiglianze e ascendenze dalla drammaturgia mondiale. Per cui si scrive: «non manca di pirandellismo»<sup>73</sup>, «si porta dietro la lezione di Tennessee Williams o di certa drammaturgia scandinava passata e presente»<sup>74</sup>, «il teorema dell'autore-regista argentino rispecchia (assai bene) all'incontrario le forze in campo nella drammaturgia nord-europea, norvegese»<sup>75</sup>, «si pensa a Pinter in salsa sudamericana»<sup>76</sup>, «allora Emilia è tutto questo insieme: alla maniera di Ibsen, Čechov, Pirandello, Eduardo, Bergman, solo per fare pochi nomi»<sup>77</sup>.

Insomma, la drammaturgia di Tolcachir sembra un po' “alla maniera di tutti”, quasi la si volesse addomesticare, ma in cosa consista il suo *proprium* non trova una risposta soddisfacente. C'è di più: testo drammatico e spettacolo paiono scorrere nelle narrazioni della critica separati, come due corpi distinti che si incontrano ad altezza della trama. L'investimento attorico è letto in prevalenza secondo le cifre

70. E. Fiore, *Bambinaia per sempre, nel limbo fra passato e presente*, in «Controcene», 27 marzo 2017.

71. C. Lei, *Giulia Lazzarini è Emilia. La violenza impossibile dell'amore secondo Tolcachir*, in «Krapp's Last Post», 11 aprile 2017.

72. M.G. Gregori, *Applausi per Emilia*, in «Delteatro.it», 23 ottobre 2017.

73. C. Lei, *Giulia Lazzarini è Emilia. La violenza impossibile dell'amore secondo Tolcachir*, cit.

74. A. Porcheddu, *Giulia Lazzarini straordinaria Emilia (ma con qualche dubbio)*, in «Gli Stati Generali», 1 aprile 2017.

75. R. di Giammarco, *Giulia Lazzarini grande testimone dei dolori familiari*, cit.

76. C. Cannella, “*Emilia*”, *storia d'amore e di morte davanti agli occhi della vecchia tata*, in «Hystrio», XXX, 2017, 3, p. 84.

77. A. Calbi, *Piccolo diario di un desiderio divenuto realtà*, cit., pp. 4-5.

della tradizione all'antica italiana mentre il dispositivo scenico, costante nelle varie versioni dell'opera, è trattato, quando vi si accenna, come un'entità funzionale e non consustanziale al disegno scenico che Tolcachir ha disposto per il dramma. Calbi è forse l'unico a fornire una restituzione consonante alla continuità tra lo spazio del dramma e la drammaturgia dello spazio:

La scena abitazione è un quadrato fatto di pile, di coperte e di tessuti, uno spazio concreto ma anche metafisico, una prigione, quasi, dove alla bisogna si accucciano, e dove implodono i diversi "io" interiori, tic e nevrosi, segreti e rimozioni, l'impossibilità delle relazioni tra i diversi personaggi, l'inconciliabilità di aspirazioni differenti, l'inaccessibilità dell'amore pieno, la lotta alla sopravvivenza, i ricordi che affiorano, col loro carico di dolore, a partire da ferite che faticano a rimarginarsi<sup>78</sup>.

Probabilmente è proprio questo spazio *concreto ma anche metafisico* a creare un certo disagio e a farsi fonte di disturbo, perché inconciliabile, almeno a una visione superficiale, con il carattere prevalente del teatro di Tolcachir, intimista, e di conseguenza realista, oppure al contrario assurdo e quindi metafisico. Pare che le due cose insieme non trovino una corrispondenza o non abbiano continuità, eppure sta proprio in questa "stranezza" una delle specificità del teatro di Buenos Aires e che la sfida di un vero teatro interculturale, piuttosto che internazionale, sembra dover, ancora oggi, superare.

## 9. Verso nuovi inizi

La versione italiana di *Emilia* vale a Lazzarini un ennesimo riconoscimento, il premio Ubu 2017 come Migliore attrice, così come a Elena Boggan, superlativa interprete nella versione argentina, *Emilia* aveva valso i due prestigiosi premi "Florencio Sanchez" della Casa del Teatro e "Maria Guerrero" del Teatro Nacional Cervantes. Meriti incontestabili alle due attrici, di cifra maiuscola, cui ha concorso un testo che, pur nella sottile ed equilibrata orchestrazione delle voci e delle parti dei cinque personaggi in scena, mette in risalto soprattutto il ruolo del titolo. E difatti anche la pièce di Tolcachir riscuote la sua parte e, sempre nel 2017, riceve il premio Ubu come Miglior nuovo testo straniero.

Al di là della rilevanza e dell'interesse nazionale del riconoscimento, colpisce l'uso e la persistenza nel nostro lessico teatrale del termine "straniero". C'è qualcosa che stona nell'uso in generale e, specificamente, per questo testo e allestimento. Se poi guardiamo alle due menzioni Ubu, si confermano gli orientamenti e le posizioni critiche, un po' antiquate, emerse dalla rassegna della stampa: attenzione alla drammaturgia da una parte e agli attori/alle attrici dall'altra. Ovvero, quando la distanza tra testo e scena viene risolta dall'intonazione attorica. Oppure è la mano registica di Tolcachir a essere così leggera, praticamente trasparente da non vedersi affatto?

78. Ivi, p. 5.

Il punto però è un altro e riporta alle domande iniziali. Ancora oggi – o forse proprio oggi? – persiste una contraddizione di fondo tra ciò che è visto come “straniero” e ciò che non lo è perché riconosciuto come internazionale; tra ciò che è nazionale (e ciò che lo diventa) e quanto non è riconosciuto come tale per un semplice scarto, banalmente la produzione, il cast, la regia<sup>79</sup>.

Si parla di internazionalizzazione del panorama nazionale, vengono firmati protocolli d'intesa per lo scambio, la promozione e la circolazione di prodotti tra Paesi diversi ma sempre tutelando le identità (gli stereotipi) nazionali al di là del necessario scambio tra culture (l'interculturalità) che le pratiche del teatro di fatto realizzano da sempre, oltre le etichette, i patti diplomatici, i confini.

Quando Tolcachir giunse a Napoli non poté non riconoscere un'affinità, quasi elettiva, con la terra partenopea e sollecitato in merito rispose (era il 2012): «Proprio a Napoli lo scorso settembre passeggiavo da turista e pensavo: i miei personaggi abitano queste strade, non esiste un altro popolo che assomiglia di più agli argentini, dobbiamo [con Timbre 4] venire qui. Poco dopo arrivò l'invito del Festival [...]. E sono curiosissimo di capire se la mia iniziale sensazione di familiarità verso la città sia realmente reale»<sup>80</sup>.

Non ci sono dubbi in effetti sulla familiarità italo-argentina – lo provano i cognomi, suggerisce Tolcachir, del cast originale della stessa *Emilia* (Boggan, Portallupi...) – che non è meramente esteriore, climatica, o storica. È piuttosto un modo di sentire, di stare al mondo, di vivere:

Senza dubbio, appena mettiamo piede nel Sud d'Italia ci riconosciamo. Identifichiamo le nostre origini [...]. Però, al di là di questo aspetto, penso che ci sia qualcosa che ha a che fare con la lotta, con la resistenza in allegria, l'identità genuina che ci unisce, e che è distintiva. Una vibrazione intensa tutta da vivere, soffrire e odiare. Da amare. Senza dubbio quell'energia vitale ci apparenta e ci identifica<sup>81</sup>.

Non sarà forse un caso se l'imprinting teatrale di Tolcachir proviene da un monumento del nostro teatro, Nobel per la letteratura ma prima di tutto nobile istrione, mago del geroglifico fisico, narratore civile e verseggiatore in lingue inventate, capace di parlare a tutte le platee del mondo: «[...] la prima volta in cui sentii di voler lavorare nel teatro fu con *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo. Avevo dieci anni e ricordo di essere uscito da teatro con la febbre [...]»<sup>82</sup>.

79. Ad esempio *Lucido* di Spregelburd, Premio Ubu 2011 come Nuovo testo straniero, pur dovendo la sua diffusione all'allestimento dell'allora compagnia Costanzo/Rustioni, che tuttavia non ricevette menzioni.

80. Dal foglio di sala degli spettacoli in programma al NTFI, Napoli, Teatro Mercadante, 15-17 giugno 2012. Il brano è riportato anche in S. de Stefano, *Teatro Festival*, in «Corriere del Mezzogiorno. Napoli e Campania», 16 giugno 2012.

81. Risposta scritta all'intervista per l'articolo di A. Di Giacomo, *Fenomeno Tolcachir*, cit., dove viene parzialmente riportata e tradotta. Qui cito un passaggio la cui traduzione è mia.

82. S. Lo Gatto, *Emilia e il teatro argentino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, cit.

Pare decisamente un ottimo (nuovo) inizio, in Italia, per Claudio Tolcachir, a cui è stata assegnata la guida della XXIX edizione dell'École des Maîtres, il ben noto corso internazionale di perfezionamento teatrale itinerante, dall'altisonante titolo francese, ideato da un italiano cosmopolita (Franco Quadri) e oggi, a buon diritto, nelle mani di un artista *da* Buenos Aires<sup>83</sup>.

83. Nei giorni in cui viene consegnato (settembre 2020) il presente contributo, la XXIX edizione dell'École des Maîtres è annullata a causa dell'emergenza determinata dalla pandemia da Covid-19, mentre al Piccolo Teatro di Milano è in programma il debutto di *Edificio 3*, edizione italiana di *Tercer cuerpo*, con la regia di Claudio Tolcachir.