

Work in Progress di Gianina Cărbunariu

Genesi di un *mockumentary* teatrale

Thea Dellavalle

Il percorso artistico di Gianina Cărbunariu, classe 1977, è emblematico di alcuni importanti cambiamenti che la scena rumena ha conosciuto nell'ultimo ventennio e il suo modo di fare teatro è radicato nella sperimentazione delle pratiche e nelle tendenze che si affermano in questo periodo.¹ Dopo il diploma all'Università Nazionale di Teatro e Cinema "I. L. Caragiale" di Bucarest, pur avendone la possibilità, rifiuta di inserirsi nel contesto dei teatri nazionali, che ritiene ambienti asfittici.² Collocarsi in un percorso di teatro indipendente è stata una scelta di campo precisa. Nel 2000, insieme ad alcuni compagni di corso fonda il collettivo dramAcum (traducibile con drammAdesso, per mantenere il gioco di parole)³ che, ispirato da un'idea di immediatezza e urgenza, pone al centro della propria attività la costruzione e la promozione di una nuova drammaturgia mediante la traduzione di testi stranieri e, soprattutto, l'ideazione di concorsi in cui si offre agli autori la rappresentazione dei testi. Il limite di età per la partecipazione è ventisei anni. Un teatro di giovani per i giovani, che colmi i vuoti lasciati dalla scena ufficiale, con testi che raccontino il presente, i suoi problemi reali e attuali, e che riguardino gli artisti e il pubblico come parte di una società in trasformazione. L'esperienza di dramAcum è di fatto il motore per un processo di rinnovamento molto vasto. Cambiano i temi, spesso legati all'espressione di un disagio generazionale e orien-

¹ Per un approfondimento si vedano: Cristina Modreanu, *Elements of Ethics and Aesthetics in New Romanian Theatre*, «The New Theatre Quarterly», 29, 4 (2013), pp. 385-393; e il dossier *La nuova scena romena*, a cura di Irina Wolf in partenariato con Aict.Ro (Associazione Internazionale dei Critici Teatrali - Romania), «Hystrio», xxx, 2 (2017), pp. 27-55; Laura Bilic, *The dialogue of arts in Romanian contemporary drama*, «Theatrical colloquia», 7, 1 (2017), pp. 207-213; Iulia Popovici, *Dramaturgs and playwrights. A short essay on fiction*, «Határutak/Border roads», (2015), pp. 140-148, pubblicazione del festival TESZT.

² Si vedano le dichiarazioni della regista in Francesco Brusa, *Il mio incontro con la realtà. Conversazione con Gianina Cărbunariu*, «Altrevelocità», <<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/388/il-mio-incontro-con-la-realta-conversazione-con-gianina-carbunariu.html>>, consultato il 10 settembre 2018.

³ Gli altri membri fondatori sono Nicolae Manda, Andreea Vălean, Radu Apostol e Alexandru Berceanu. Si veda il sito del collettivo: <<http://www.dramacum.org>>, consultato in data 10 settembre 2018. Direttamente ispirata a dramAcum è anche l'esperienza di poco successiva di tangaProject che muove da presupposti simili e in cui sono coinvolti artisti diplomatisi alla stessa Università nel corso successivo.

tati a rompere tabù e censure, si privilegiano questioni politiche e conflitti radicati nell'attualità. Cambia il linguaggio, che perde le risonanze letterarie e riproduce la lingua contaminata del quotidiano: gergo, inglesismi e volgarità compresi. Cambiano le modalità di creazione e cambiano i ruoli: si promuove una forma di autorialità collettiva in cui la separazione tra le figure del drammaturgo e del regista e, più in generale, tra i ruoli artistici diventa fluida. Cambiano i teatri: si usano spazi non convenzionali, intrisi di realtà, locali o luoghi di aggregazione normalmente frequentati dai giovani. Il movimento nasce in opposizione al modello ufficiale, ma è più impegnato a costruire che a distruggere, e mantiene il suo focus sulla necessità di confronto e comunicazione col pubblico; l'intento è politico: riportare il teatro a essere agorà in cui il presente si rispecchia, un terreno di critica e di crescita per la società.

Nel tempo queste esperienze si consolidano anche grazie a una nuova forma di finanziamento attraverso bandi che permette alle compagnie non statali di lavorare su progetti, al di fuori dal sistema. Il nascente teatro indipendente trova altre alleanze, entra in rete con analoghe realtà europee. A oggi, i percorsi si sono diversificati e si sono definite le personalità artistiche, ma possiamo evidenziare alcuni tratti che accomunano le prime esperienze a quelle più recenti: un'istanza etica e politica di rinnovamento rivolta alla società e al presente che trova nella realtà la matrice per costruire testi e azioni semplici e dirette che cercano diverse vie per trasporre la contemporaneità nelle forme della scena; *documentary theatre*, *verbatim theatre*, *ethnodrama* sono alcune delle metodologie applicate, ma non sempre i confini sono ben distinti.⁴ Cărbunariu si muove in questo contesto, che lei stessa contribuisce a creare e che è radicato nella società rumena, ma la sua esperienza si arricchisce presto di una dimensione più ampia: il primo spettacolo *Stop the Tempo* (2003) la inserisce nel circuito della drammaturgia europea. Vince una borsa di studio per la drammaturgia al Royal Court di Londra. Nasce *Mady-baby.edu* (2004), poi rinominato *Kebab*, il primo testo di Cărbunariu tradotto in Italia.⁵ Per le tematiche, l'inquietudine generazionale, il sesso, la violenza e il linguaggio, le sue opere vengono assimilate alla drammaturgia *in-yer-face* di matrice anglosassone anche se sono l'espressione della turbolenza del contesto rumeno.⁶ Nonostante il successo all'estero, in Romania sono al centro di molte polemiche. Per diverso tempo Cărbunariu incarna una doppia immagine: *enfant prodige* in Europa, *enfant terrible*

⁴ Si veda Mariana Starciuc, *Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenia universale la intersecția dintre secole*, «Arta», 2 (2015), pp. 115-124.

⁵ Gianina Carbuariu, *Kebab*, in Roberta Arcelloni, a cura di, *Tre metri sotto*, Editoria & Spettacolo, Roma 2008.

⁶ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001. Si veda anche il saggio di Elena Iancu, *Trends in current Romanian drama. Cultural interactions*, «CCI» 3 (2014), pp. 1170-1176.

in Romania. Gradualmente il suo lavoro inizia a essere riconosciuto anche in patria, iniziano le collaborazioni e coproduzioni con i teatri nazionali; invece di rientrare in categorie preesistenti Cărbunariu preferisce crearne di nuove. È accaduto nel 2014 quando la giuria dei premi UNITER (Uniunea Teatrală din România), il più prestigioso riconoscimento per gli artisti teatrali rumeni, ha assegnato allo spettacolo *Tipografic Majuscul* il premio come miglior spettacolo di teatro documentario, un premio speciale fino ad allora inesistente.⁷ L'anno successivo, lo spettacolo *De vânzare/For Sale* vince come miglior spettacolo dell'anno e lo stesso accade nel 2017 ad *Artists Talk*. Dal settembre 2017 Cărbunariu ha assunto la direzione del teatro Tineretului⁸ di Piatra Neamț, sua città natale, dopo aver vinto il relativo bando pubblico. Dopo avere dimostrato che si può creare un'alternativa al sistema, sembra che abbia iniziato a lavorare per cambiare il sistema dall'interno, continuando a dedicarsi, da una nuova prospettiva, al ruolo che il teatro assume nella società di oggi. Ha svolto e continua a svolgere un ruolo pionieristico nel contesto teatrale rumeno; tra i diversi primati che le vengono attribuiti c'è l'affermazione della priorità dell'etica del gesto teatrale rispetto all'estetica.⁹

Cerchiamo di riassumere le linee principali della sua poetica e della sua metodologia prima di vederle applicate al caso specifico di *Work in Progress*, il recente percorso di indagine teatrale e scrittura scenica che ha concluso il corso di alta formazione ERT nel 2018, che ho potuto seguire nell'arco di tutta la sua durata in qualità di tutor alla didattica.¹⁰ Il percorso è sfociato in uno spettacolo dall'omonimo titolo, che ha debuttato il 17 maggio 2018 al teatro delle Passioni di Modena ed è stato in scena per 14 giorni.

Cărbunariu agisce come una *dramamiurg*: è al tempo stesso *dramaturg* e demiurga della scena. La sua componente autoriale partecipa di una doppia natura: a seconda dei progetti, scrittura e scrittura scenica trovano equilibri differenti. Questo dà origine a nuove forme testuali, scritture anomale che Kinga-Boros descrive come: «a more shattered, single-use text that cannot be interpreted through our knowledge of classical dramaturgy. In theatre a writer Cărbunariu cooperates with a stage director Cărbunariu, she can easily replace scenes reflecting quasi-realistic dialogues with those in which the text is important not because of its meaning but its performative strength».¹¹

⁷ Kinga-Boros, *In the ends. Social sensitivity in Romanian contemporary theatre*, «Határutak/Border Roads», 2015, pubblicazione del festival TESZT, pp. 186-201.

⁸ Cfr. <<http://www.teatrutineretului.ro/>>, consultato in data 10 settembre 2018.

⁹ Cristina Modreanu, *Prima e dopo Ceaușescu. Breve guida ai registi romeni*, «Hystrio», xxx, 2 (2017), pp. 35-38.

¹⁰ Il corso era intitolato *Perfezionamento: attore internazionale della comunità (Work in progress)*.

¹¹ Kinga-Boros, *In the ends* cit., p.195.

Cărbunariu lavora su progetti: ogni spettacolo è specifico, parte da un tema d'indagine ed è preceduto da una lunga fase di documentazione e ricerca che si attua sul campo e che prevede l'immersione nel luogo o nel contesto di cui vuole trattare. La fase di documentazione privilegia come strumento di lavoro le interviste, quindi l'incontro diretto con le persone e con comunità specifiche e può includere la ricerca d'archivio. I progetti nascono da un interesse personale verso aspetti della realtà che propongono questioni non risolte, conflittuali che possono dunque essere poste sul palcoscenico al centro del dibattito. A partire dall'indagine su una parte specifica di realtà conosciuta nei dettagli, Cărbunariu allarga la prospettiva dando ai suoi lavori una portata più generale. L'interesse per il reale definisce una metodologia coerente che comporta la derivazione dei testi da materiali concreti, quali interviste, fatti di cronaca o veri e propri documenti trattati come *ready-made*.¹² Per molti aspetti quindi la sua opera si inserisce nel filone del teatro documentario, una realtà variegata e molto presente nella scena contemporanea non solo del teatro rumeno ma occidentale in generale che indaga nuove forme per ristabilire un contatto diretto tra la scena e la realtà.¹³ È significativo che il primo punto del *Manifesto di Gand*, stilato dal regista Milo Rau come un nuovo decalogo per il fare teatro contemporaneo che riassume, e conseguentemente problematizza, molti dei nodi cruciali di questa tendenza nel momento storico che stiamo vivendo, reciti: «One: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real».¹⁴

¹² È il caso di *Tipografic Majuscule* (2013) e *X mm din Y km* (2010) in cui la regista ha rielaborato scenicamente materiali provenienti dai dossier della polizia segreta del regime di Ceaușescu, desecretati a partire dal 1999. Si veda Andrea Tompa, *Die Banalität des Bösen* «Theater Heute», 10, ottobre 2014.

¹³ Per una contestualizzazione del fenomeno del teatro documentario in Europa si vedano: Alison Forsyth, Chris Megson, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2009; Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2010; Gareth White, *Audience participation in theatre. Aesthetics of the invitations*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2013. Per quello che riguarda la riflessione su questi temi in Italia, si vedano i dossier *TEATRO E REALTÀ Linguaggi, percorsi, luoghi*, a cura di Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», 2 (2011), e *TEATRO CHE CRESCE Audience development, formazione, cultura del progetto*, a cura di Nicola Bonazzi, Gerardo Guccini, Fabio Mangolini, Micaela Casalboni, «Prove di drammaturgia», 1 (2017). Interessanti anche, per approfondire il teatro documentario di area russa e il panorama del teatro politico, il dossier *TEATR.DOC Report teatrali nella Russia d'oggi*, a cura di Erica Faccioli e Tania Moguilevskaia, «Prove di drammaturgia», 2 (2012) e l'articolo di Maria Shevtsova, *Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest 2004-2014*, «Mimesis Journal» VII, 1 (2018), pp. 5-23.

¹⁴ Milo Rau, *Ghent Manifesto*, <<https://www.ntgent.be/en/manifest>>, consultato in data 20 ottobre 2018. Per citare solo alcuni dei percorsi artistici che si collocano in questo filone, pur da presupposti estetici e di poetica differenti, si pensi al lavoro del lettone Alvis Hermanis, del collettivo tedesco She She Pop e del collettivo svizzero tedesco Rimini Protokoll, dell'argentina Lola Arias, dei portoghesi Ana Borralho e João Galante.

L'intento di Cărbunariu non è esclusivamente documentario, il suo interesse si concentra sulle diverse articolazioni tra realtà e finzione che il teatro può mettere in campo come aumento di potenzialità espressive nella comunicazione dei contenuti e come leva per agire sul pubblico: il risultato della messinscena non è un puro rispecchiamento del reale ma l'esito di una rielaborazione artistica sulla realtà. La sua cifra stilistica si caratterizza per un uso sottile dell'ironia come strumento di straniamento.

Work in progress

Una "cattiva maestra" di caratura europea da cui si può, a tanti livelli, imparare. Così pensa il direttore di ERT, Claudio Longhi, che decide di affidare a Cărbunariu la conduzione di un percorso che vede sedici giovani interpreti, di diverse provenienze e scelti tramite selezione, chiamati a confrontarsi direttamente con il suo metodo al di fuori dei tempi limitati di una normale produzione. Lo spettacolo, esito di quest'esperienza, ha chiuso la stagione del Teatro delle Passioni di Modena collocandosi all'interno di una precisa linea di direzione artistica che rimette al centro la necessità del teatro come gesto politico, il suo rapporto con la contemporaneità e la comunità e la sperimentazione di modalità partecipative.¹⁵

L'interesse per il tema del lavoro non è nuovo per la regista che ne ha già trattato in maniera trasversale in alcuni dei suoi ultimi spettacoli, in particolare *Oameni obișnuiți* (2016), *Vorbiți tăcere?/Sprechen Sie Schweigen?* e *Artists Talk* (entrambi del 2017). Il tema è attuale e molto vasto, ed è forse l'aspetto della vita che più facilmente ricollega il quotidiano delle persone alla scala globale su cui le società si stanno riplasmando. Nella presentazione del corso, la regista dà una prima traccia della sua prospettiva: «Il titolo del corso, *Work in Progress*, deriva dal nostro intento di iniziare senza un testo già scritto, ma soltanto con un tema per riflettere e ricercare. Esso intende essere anche un invito a discutere, a cercare di indagare i differenti aspetti della percezione del lavoro nella nostra società: come mezzo di sostentamento, come fardello, come modo di soddisfare il nostro desiderio di essere e costruire qualcosa insieme? E, ancora, in quale modo il lavoro ci definisce come individui e anche come membri di un gruppo più ampio?». ¹⁶ Il lavoro programmaticamente "parte da zero". La regista ripete spesso: «We work with what we have». È un principio base. Per Cărbunariu il teatro si fa insieme, agisce qui e ora e dal qui e ora attinge continue suggestioni: tutto il processo che

¹⁵ Si veda l'intervista a Claudio Longhi realizzata da Francesca De Sanctis, *La classe operaia va in scena*, «Alias / il manifesto», 17 febbraio 2018.

¹⁶ Dalla nota di presentazione del progetto, a firma della regista, pubblicata sul sito della Scuola di Teatro Iolanda Gazerro <<http://scuola.emiliaromagnateatro.com/gianina-carbunariu/>>, consultato in data 10 settembre 2018.

porta allo spettacolo è materiale di spettacolo. La realtà è restituita attraverso il filtro del lavoro artistico, che è anche l'interazione *in progress* di questi ingredienti di partenza: un tema, il lavoro, un campo d'indagine, il territorio modenese, gli attori e gli artisti coinvolti, il pubblico per cui si costruisce lo spettacolo e il tempo necessario allo sviluppo del progetto. Normalmente la fase di ricerca è più breve, la regista se ne occupa in prima persona o con pochi collaboratori aprendo alla compagnia solo alcuni momenti del percorso. Il caso di *Work in Progress* è un'eccezione: per la durata (quattro mesi e mezzo), per l'intensità dei ritmi di lavoro, per il numero degli attori e per il loro coinvolgimento anche in tutta la fase di ricerca. Come primo approccio all'esplorazione del tema la regista chiede agli attori di condividere materiali sul lavoro che appartengano alla tradizione popolare (storie, proverbi, canzoni). Individuare "i luoghi comuni", i pregiudizi, gli stereotipi attorno al tema, è importante per definire un substrato collettivo, un retaggio identitario di una cultura che appartiene a tutti. È partendo da questo piano che si possono trovare punti di contatto col pubblico e si può pensare di proporre un rovesciamento degli stessi stereotipi con un approccio critico. Il lavoro procede alternando e integrando interviste, documentazione e discussioni collettive. Le interviste sono realizzate a partire da una lista di domande elaborate insieme: domande di presentazione, domande relative all'ambito della professione, al rapporto tra lavoro e vita privata, domande sulla città di Modena. Nell'esperienza della regista le domande sono chiavi d'accesso: non si può mai sapere quale sarà il dettaglio o la pausa di silenzio che offrirà l'occasione perché l'intervistato racconti. Cărbunariu manda gli attori a caccia di storie: è consapevole che le informazioni fornite dagli intervistati saranno sempre soggettive, parziali, filtrate dalla loro esperienza, dalla memoria e, dato non meno significativo, dalla situazione stessa dell'intervista. Ma l'obiettivo del lavoro è un'elaborazione artistica, non un'inchiesta giornalistica. Lunedì 6 marzo 2018, all'indomani delle elezioni politiche, la regista ritiene importante aggiungere alla lista una domanda: «Hai votato?». Capisce di essere in un momento importante per la vita del paese attorno al quale si condensano tensioni e aspettative. Le risposte aiuteranno a definire il contesto, a evidenziare contraddizioni, frustrazioni, diverse concezioni del vivere sociale. Il rapporto con la politica nello spettacolo diventa il tema della scena intitolata *Cara Speranza*:¹⁷ l'immaginaria lettera di una giovane imprenditrice (affiancata in scena da un coro di donne che vivono le stesse difficoltà e hanno gli stessi desideri e ne moltiplicano l'immagine in tante sfaccettature) che scrive ad un uomo politico appena arrivato al potere, nella speranza che le cose cambino. «Un minimo. Almeno per potermi permettere di costruirmi una famiglia con il mio compagno. Almeno questo. Per tutto quello che facciamo. Io lavoro

¹⁷ Gianina Cărbunariu, *Work in progress*, Luca Sossella editore, Milano 2018 (d'ora in poi, per comodità di citazione, abbreviato come WIP), pp. 21-24.

dodici ore al giorno, e lui – comunque – fa le ore che fa, anche lui quasi dodici. Senza straordinari pagati. Speriamo che almeno ci riescano a dare un appartamento. Un appartamento. Un minimo»¹⁸. Desideri piccoli, comuni – la casa, la famiglia – mentre la sfiducia nello stato è totale e ci si affida a un volto nuovo come a un «salvatore» sognando l'intimità di un rapporto personale. Nonostante la pluralità di voci i desideri restano individuali, non c'è la capacità di mettersi insieme, unirsi in un fronte comune e solidale; la preghiera si trasforma in richiesta, la richiesta in un sinistro imperativo: «Devi pensare a me!» la cui eco moltiplicata dal coro risuona sinistra...

Dopo le prime interviste di prova, il focus della ricerca si chiarifica, la fascia d'età degli intervistati viene ristretta tra i 20 e i 35 anni. Cărbunariu sceglie di concentrarsi su una categoria di cittadini, i giovani, per disporre di un materiale più vicino all'età degli interpreti (tra i 21 e i 33); vuole evitare di ricorrere alla caratterizzazione o al trucco: la recitazione degli attori deve essere naturale, i ruoli credibili. Tutte le interviste (almeno 4 per ogni attore per un totale di 96)¹⁹ vengono trascritte, lette e discusse dal gruppo. È certamente l'aspetto del lavoro che risulta più nuovo per gli attori, a tratti ostico: richiede, infatti, uno sforzo di concentrazione e di attenzione per molte ore consecutive, usando una lingua di mediazione, l'inglese. Per la regista è fondamentale: è la fase in cui si pensa insieme, in cui il gruppo si appropria del materiale a più livelli. Le idee e i commenti che emergono nella discussione tracciano nuove strade, aprono possibili collegamenti, sollevano interrogativi. Ogni intervista è un mondo che ne contiene altri; occorre verificare i dati, fare chiarezza su tecnicismi, meccanismi e procedure. Solo con una conoscenza accurata degli elementi reali è possibile impostare correttamente la loro rielaborazione attraverso la finzione, mantenendo un pieno controllo sul senso. L'insieme dei materiali si arricchisce in modo eterogeneo: studi scientifici, statistiche, fatti di cronaca, video, musiche. Tutto questo produce un deposito comune rielaborato collettivamente dal gruppo. Per la regista, tale fase è il corrispettivo delle tradizionali prove a tavolino, in cui si affrontano l'analisi del testo e la costruzione dei personaggi. Insieme si sviscerano i “perché?” e si costruisce l'immaginario dello spettacolo. Al momento del passaggio in palcoscenico, gli attori saranno già pienamente consapevoli delle implicazioni di senso che le scene scritte presentano, potranno riconoscere le matrici dei personaggi.

Al termine del lavoro di raccolta occorre operare una selezione e una sintesi: la regista si confronta con gli attori su temi, situazioni drammaturgiche e meccanismi che il gruppo ritiene rilevanti. Si evidenzia una differenza di prospettiva: mentre

¹⁸ WIP, p. 24.

¹⁹ Il numero delle persone coinvolte nelle interviste, alcune delle quali sono state collettive, ha superato il centinaio.

gli attori prediligono situazioni che li hanno colpiti emotivamente (spesso le storie emerse da interviste che hanno realizzato in prima persona) o per le possibilità di teatralizzazione che hanno intravisto, considerando gli intervistati come potenziali personaggi, Cărbunariu dà risalto agli aspetti più trasversali, riferiti cioè a dinamiche che, indipendentemente dagli ambiti lavorativi, riguardano, o meglio più spesso affliggono, gruppi più ampi di lavoratori in cui a volte rientrano gli stessi attori. Il pubblico deve potersi riconoscere e questo è più difficile se le storie scelte sono troppo particolari o troppo drammatiche, lontane dall'esperienza quotidiana. Non si cercano eroi, ma uomini comuni. Il tema si declina attraverso nodi conflittuali: i rapporti di potere, i casi di mobbing, di discriminazione o abuso, la mancanza di tutele contrattuali o di sicurezza nei luoghi di lavoro, i lavoratori invisibili, quelli chiusi in case private o nelle grandi fabbriche alle periferie delle città, dove non ci sono testimoni né garanzie sindacali. Emergono anche aspetti esistenziali: la difficoltà di proiettarsi nel futuro, un generale senso di solitudine e d'incertezza, l'assenza di tempo libero o l'incapacità di trascorrerlo in attività appaganti slegate dalla dimensione lavorativa.

La scrittura e il concept: il sogno è la tigre

Scrivere è un lavoro che Cărbunariu fa da sola, distillando tutti i materiali raccolti: è dal suo punto di vista, con il suo stile, il suo gusto e la sua misura che prende forma il copione di *Work in progress*. Dopo la fase di condivisione, rivendica la propria autorialità nella veste duplice di drammaturga e regista. La scrittura del testo non è separabile da un'idea di messinscena e il testo potrà essere modificato fino all'ultimo giorno di prove proprio in funzione dell'apporto che il passaggio al palcoscenico potrà dare.²⁰

Per Cărbunariu, come per molti altri creatori e creatrici della scena contemporanea, il testo è funzione di un *concept*, cioè di una struttura che possa determinare la drammaturgia, le funzioni della scena e i termini che stabiliscono il rapporto tra attori e spettatori. Non ci sono formule fisse né elementi dati a priori, ogni spettacolo deve trovare lo schema migliore per rivolgersi a un certo tipo di pubblico. Perché l'obiettivo del lavoro è il pubblico. Cărbunariu cerca di focalizzarsi sui modenesi, o meglio su quella parte di modenesi che frequentano il teatro: si definisce così il

²⁰ Il testo pubblicato non corrisponde alla versione definitiva del copione, poiché è andato in stampa prima del debutto e non ha potuto accogliere le ultime aggiunte e modifiche. Il testo edito e il copione coincidono dall'*Introduzione* al sogno *Praticantato a Milano*. Nella versione scenica seguono: *Via Baccelliera* (non presente nell'edizione a stampa), *Scena madre* (wip, pp. 55-57), *I prodotti del territorio* (wip, pp. 48-51, modificato nel testo e nella struttura nella versione per la scena), *Sogno esclusivo* (wip, pp. 52-54), *Pegaso* (wip, pp. 60-64) e i due sogni in sequenza *Sono una forza della natura* e *In caduta libera* (wip, pp. 58-60). Lo spettacolo si chiude con *Il museo dello Sfruttamento*, non presente nel testo a stampa.

profilo di uno spettatore di classe medio-alta, colto e integrato nel tessuto sociale, ma con una visione parziale della città. Le interviste raccontano che nella città ci sono più città, tra loro estranee, e che la comunità cittadina sta ridefinendo la propria identità. Il pubblico è informato sulla genesi del progetto: gli spettatori sanno, cioè, che quello che vedranno in scena nasce da una serie d'interviste realizzate in città, che i personaggi rappresentati, in una certa misura, sono loro. Lo spettacolo, però, non metterà in scena un rassicurante ritratto delle loro virtù civiche. La regista vuole essere libera di affrontare gli aspetti scomodi del tema senza interrompere la comunicazione col pubblico. Si tratta di trovare un modo per non generare nel pubblico una reazione di rifiuto o di distacco.

La regista riprende un *concept* già usato in uno spettacolo precedente, ma, in un certo senso, ne inverte la struttura. *Tigrul Sibian*²¹ è uno spettacolo del 2012 con una genesi simile a quella di *Work in progress*, pensato e realizzato nella cittadina di Sibiu in Transilvania, a partire da una raccolta di interviste con gli abitanti. La regista lo definisce un *mockumentary* teatrale. *Mockumentary* è un neologismo che unisce i due termini *to mock* e *documentary*, nasce nel campo degli audiovisivi all'inizio degli anni Ottanta per indicare opere che si presentano nella forma e nei linguaggi come documentari, ma che hanno contenuti fittizi, di fantasia.²² Alla base della componente di finzione c'è un intento di gioco semiotico e linguistico, mirato a un distanziamento ironico e a una riflessione sui linguaggi e sulle estetiche del documentario.²³ Nel campo degli audiovisivi il *mockumentary* si è affermato come vero e proprio genere, per Cărbunariu la sua trasposizione in teatro si appoggia a questo riferimento: lo spettacolo si presentava come un documentario e ne ricalcava la forma e gli stilemi rivelando progressivamente la prevalenza della componente di finzione. Nella prima scena di *Tigrul Sibian* tre giornalisti si davano il compito di ricostruire un fatto di cronaca, la fuga di una tigre dallo zoo cittadino, intervistando varie persone che erano entrate in contatto con l'animale. Sul palco-

²¹ Lo spettacolo ha debuttato in Romania nel 2012 con il titolo originale *Tigrul Sibian* come produzione di dramAcum in partenariato con Teatrul de Comedie, Sala Nouă di Sibiu. Pubblicato in diverse lingue, il titolo presenta delle varianti: *La tigresse. Un documenteur*, (Actes Sud, Parigi, 2014); *Mihaela, the Tiger of our Town. A Mockumentary Play*, («PAJ A Journal of Performance and Art», 38 (2016), pp.89-111. Nel 2016 è stato rappresentato dal teatro Matei Vișniec di Suceava con il titolo *Mihaela, tigrul din orașul nostru*, per la regia di Bobi Pricop. L'edizione rumena del 2017 riporta il titolo *Tigrul. A mockumentary play*, Editura LiterNet, 2017: <<https://editura.liternet.ro/carte/339/Gianina-Carbutariu/Tigrul.html>>, consultato il 10 settembre 2018.

²² Cfr. Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano 2013.

²³ In Italia, una riflessione simile sul rapporto realtà e finzione trasposto in teatro in riferimento al genere del *mockumentary* si ritrova nella proposta del *docuteatro* del giovane collettivo La ballata dei Lenna, fondato nel 2012 da Nicola Di Chio, Paola Di Mitri e Miriam Fieno. La ricerca sul *docuteatro* è sviluppata negli spettacoli *REALITALY* (2014) e *Human Animal* (2017). Per approfondimenti si rimanda al sito della compagnia <<https://laballatadeilenna.com>>, consultato il 20 ottobre 2018.

scenico si faceva uso di videocamere e proiezioni in diretta. Nel corso dell'azione, con l'ingresso in scena di personaggi non realistici, tra cui gli animali dello zoo e addirittura l'edificio di una scuola, la finzione veniva dichiarata, provocando una rinegoziazione del patto comunicativo con il pubblico e della veridicità dedotta a priori dall'impianto documentario. In questo senso *Tigrul Sibian* era un *mockumentary* puro; la tigre in fuga usata come metafora dello straniero.

Work in progress è preceduto invece da un'introduzione in cui la natura documentaria dello spettacolo, data per certa – così è scritto nel programma di sala –,²⁴ è subito rinegoziata chiedendo al pubblico di accettare come vero un paradosso di base, cioè che i materiali raccolti tramite interviste siano stati abbandonati e sostituiti da un nuovo metodo di documentazione che permette di sintonizzarsi con i sogni dei modenesi. L'introduzione, tutta giocata sull'ambiguità tra realtà e finzione, richiede un'esecuzione molto precisa. Il pubblico è accolto da due attori che, in italiano e in inglese, danno le raccomandazioni per la visione dello spettacolo: spegnere i cellulari, non scattare fotografie... Poi dichiarano di essere due attori di *Work in progress*, si presentano con i loro veri nomi e introducono lo spettacolo. Il tono è lieve, e in chiave ironica si gioca anche il primo approccio al tema del lavoro: gli spettatori sono invitati a sincronizzare gli orologi per poter verificare che la durata dello spettacolo sia quella dichiarata. C'è un motivo ben preciso: «ATTORE 2 Se dovesse durare di più ... Tutte le persone che abbiamo intervistato ci hanno detto che qui è tradizione pagare gli straordinari, quindi siamo sicuri che, per rispetto del nostro lavoro, ci pagherete i minuti extra».²⁵ Nella presentazione si mescolano in continuazione gli elementi reali che hanno caratterizzato il progetto e le invenzioni drammaturgiche. Con *understatement* autoironico, la regista previene i pregiudizi del pubblico; una regista rumena può avere della città una visione parziale: l'ATTORE1 raccomanda alla produzione di rivolgersi d'ora in poi solo a registi che parlino bene l'italiano.²⁶ I confini tra vero e falso si assottigliano. Il pubblico entra nella finzione e Cărbunariu lo rimanda al reale e viceversa: il pubblico accoglie come vera l'informazione e Cărbunariu la smentisce. Questo meccanismo è spiazzante e crea una condizione di incertezza e dubbio diversa dalla sospensione dell'incredulità a cui il pubblico è abituato: a partire dalla sua quotidianità, gli permette l'accesso in un mondo altro, che subisce continui cambi di prospettiva. Il teatro diventa uno spazio-soglia, che allena a mettere in discussione la realtà e spinge a continuare a interrogarsi. Alla fine della scena, il pubblico è confuso, ma bendisposto ed è pronto ad accettare il gioco teatrale che inizia sotto i suoi occhi.

²⁴ Si veda WIP, p. 8.

²⁵ WIP, p. 8.

²⁶ Si rimanda a WIP, p. 10.

Il sogno è il secondo elemento decisivo del *concept*: è la metafora che protegge da uno sguardo troppo diretto e da un rispecchiamento nei contenuti scomodi del testo, perché rende impossibile stabilire a priori la percentuale di verità documentaria alla base delle scene. La scena *I prodotti del territorio* affronta, in una prospettiva non banale, il rapporto tra lavoro e identità. Un giovane ventenne, maglietta polo rosa e pallone da calcio, illustra al pubblico il suo sogno per l'azienda di famiglia, azienda moderna che esporta qualità e valori tradizionali in tutto il mondo. Un ecumenismo del marketing, che allude alle eccellenze del territorio (in questo caso il riferimento al modenese è quasi automatico) per «una grande famiglia», dipendenti compresi. «Si è messo la tuta per andare a potare, ed è andato là in mezzo, con 37-38 gradi, a potare con la motosega tutte 'ste piante. Cioè un animale, un animale».²⁷ Il ragazzo parla di un dipendente, un giovane albanese regolarizzato, ne parla con ammirazione, ma come parlerebbe di un cavallo di razza, una proprietà le cui doti riflettono ed esaltano la lungimiranza del padrone: «Non abbiamo mai licenziato nessuno, perché abbiamo sempre scelto con cura».²⁸ Poi con grande tranquillità e altrettanta serietà dice di essere pronto a uccidere chiunque minacci il suo sogno. Esce a sinistra e da destra entra un altro ragazzo, polo rosa e pallone da calcio, che riprende il monologo da metà, fino all'inquietante finale. L'effetto per il pubblico è straniante. C'è una variante, però: il secondo ragazzo pronuncia alcune frasi in una lingua straniera. È lui «il "ragazzo albanese" che la famiglia ha accolto nel suo sogno».²⁹ Nell'ultima battuta, la chiave per comprendere questo strano "sogno ricorrente": «È così che il mio padrone sogna, e il suo sogno diventa anche il mio».³⁰ Il lavoratore straniero si è totalmente adeguato, fino a riprodurre in maniera acritica un modello che non ne riconosce in pieno la dignità di essere umano e in cui si avverte una profonda violenza latente.

Lo spettacolo si sviluppa in una sequenza di sedici scene che scivolano l'una nell'altra, come i diversi momenti di un sogno o i diversi sogni di un'unica notte. Il *concept* influenza la scenografia: una pedana e una parete di fondo, che imitano un marmo nero screziato di bianco, costituiscono uno sfondo neutro che cambia significato di volta in volta: può evocare una freddezza cimiteriale, ma anche gli ambienti del lusso più esclusivo.³¹ In sogno i lavoratori possono esprimersi in libertà, porre domande, esaudire desideri, risolvere conflitti inaffrontabili, sperimentare

²⁷ WIP, p. 50.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ WIP, p. 49.

³⁰ In questo caso il testo è citato direttamente dal copione dello spettacolo perché la scena, che inizialmente prevedeva la compresenza dei due personaggi e in cui mancava la ripetizione, è stata modificata nel corso delle prove in palcoscenico.

³¹ Si rimanda al sito dello scenografo e artista visivo Mihai Păcurar responsabile della scena, dei costumi e delle luci dello spettacolo <<https://mihaipacurar.com/work-in-progress>>, consultato il 10 settembre 2018.

poteri magici, trasformarsi, giocare in chiave metateatrale con la doppia opposizione di piani sogno/realtà e realtà/rappresentazione. Il linguaggio onirico in questo caso accoglie l'intervento di trasfigurazione drammaturgica che la regista mette in atto sui materiali di partenza: l'assurdo, l'iperbole, il rovesciamento intervengono nelle storie raccolte. Il teatro esprime il suo potenziale di trasformazione. Ogni sogno ha un titolo e contiene in sé una soluzione scenica che per la regista è chiara e che completa il senso del testo. Sono testi brevi, alcuni in forma di dialogo, altri monologhi, ma sulla scena si articolano in forme diverse d'interazione tra il singolo e il gruppo, di volta in volta antagonista o coro.

I sogni hanno diverse matrici nel materiale documentario, in ognuno è riconoscibile il riferimento ad almeno una delle interviste, ma in molti vengono operate delle sintesi, in altri alcuni dettagli acquistano in scena un peso notevole. Nella stesura del testo confluiscono intere frasi, modi di dire degli intervistati, che la regista riporta direttamente dall'italiano per restituire un linguaggio il più possibile aderente alla vivacità del parlato, ma anche parti testuali estratte da altri materiali reali di contesti specifici (testi di pubblicità, articoli di giornale), elementi presi dal mondo del pubblico. L'elemento dell'assurdo s'inserisce in ambiti ricostruiti nel modo più realistico possibile. Il giovane rider che porta pasti a domicilio in bicicletta in *Pegaso* vorrebbe mollare tutto: è stufo di essere in ritardo; non regge i ritmi di lavoro che lo costringono a mantenere uno standard che non tiene conto di pioggia, malanni, incidenti. Ma all'improvviso, potere del sogno, le sue gambe si moltiplicano, diventano 4, 6, 8, 20, 50, 100, 1000, 100.000. Ecco che il suo lavoro acquista senso; gli slogan reali che promuovono on-line i nuovi lavori della *gig economy* in espansione, come esempi di autonomia e flessibilità, si spiegano, finalmente: «Qui non ci sono gerarchie, sei il padrone del tuo tempo! Sei l'unico responsabile del tuo lavoro, delle tue attrezzature, del modo in cui ti comporti con i clienti! Sei il capo di te stesso! Decidi tu se vuoi lavorare, quando e quanto!».³² Con 100.000 gambe sì, si può fare, si può stare nei tempi e, arrivando a sommare ai 4 euro e 70 centesimi l'ora, 1 euro e 20 per ogni consegna, si possono pagare tutti i debiti, anche quello dello stato italiano: «Pedalo pedalo pedalo, quei 2.300 miliardi di euro li pago io, li pago, guarda, con la forza di un miliardo di gambe, con la mia bici e il mio smartphone». ³³ Tutti i dati citati, trasfigurati in chiave grottesca dalla scrittura, sono dati oggettivi e attinti dalla realtà. Tuttavia, questo ideale sogno di rivincita, per una delle categorie più fragili e precarie del mondo del lavoro di oggi, è solo un sogno. E il pubblico lo sa.

³² WIP, p. 62.

³³ WIP, p. 64.

Il lavoro con gli attori

Anche se non sono coinvolti direttamente nella scrittura, gli attori influenzano la stesura del testo a vari livelli.³⁴ Cărbunariu è abituata a scrivere pensando anche a chi dovrà interpretare lo spettacolo, e l'obiettivo è quello di dedicare uno spazio a ciascuno. Nel concepire il passaggio alla messinscena, la regista tiene conto delle specificità degli attori come singoli e come gruppo. La scelta di usare solo canzoni corali dal vivo per scandire il passaggio tra alcune scene, per esempio, è un elemento non previsto frutto di una scoperta sul potenziale del gruppo avvenuta durante la fase di ricerca.³⁵

Nel passaggio al palcoscenico, Cărbunariu lavora con gli attori lasciando loro un margine di autonomia, a partire dalla situazione, implicita o esplicita, che il testo propone. Infatti, è nella situazione l'indicazione registica più importante: definisce il contesto, gli interlocutori, la dinamica della scena.³⁶ Quando interviene più nel dettaglio, con indicazioni di ritmo o mimico-gestuali, è per la necessità di chiarire la situazione: tutto è mosso da ragioni di logica interna. Un altro tipo di intervento è volto a definire la misura del linguaggio, a suggerire le sfumature che consentano alla scena di mantenersi in equilibrio tra ironia e contenuti pensosi, tra consapevolezza della dimensione onirica e interpretazione realistica.

Molti degli attori si trovano così a dover rispondere a richieste nuove rispetto alla loro abitudine e alla loro formazione, come per esempio adottare una recitazione realistica in uno spazio gestito in modo non realistico. La quarta parete non c'è, i dialoghi scambiati in scena devono dare sempre un rimando all'esterno per includere il pubblico che guarda. Bisogna lavorare in apertura, mantenere la frontalità al pubblico, cercare una misura di naturalezza e fluidità, concentrarsi su piccoli dettagli.³⁷ Oltița Cîntec scrive che nei lavori di Cărbunariu «the audience is always

³⁴ Costituisce un'eccezione il sogno *Strada Baccelliera* scritto a partire da un'improvvisazione collettiva sulla situazione di un colloquio di assunzione in cui una condizione identitaria, quindi immodificabile, in questo caso l'essere sinti e vivere in un campo, diventa un ostacolo rispetto alla possibilità di ottenere un lavoro. Il dialogo, inventato spontaneamente nell'improvvisazione, viene trascritto poi integrato, tagliato, rimontato e riverificato sulla scena prima di essere fissato nella forma definitiva.

³⁵ Un altro elemento incluso nello spettacolo, a partire da ciò che gli attori portano, non solo come artisti ma anche come persone, è la presenza di lingue diverse e l'uso dei dialetti di provenienza, in particolare nei sogni *Un giro per la città e I prodotti del territorio*.

³⁶ Cfr. la registrazione di un incontro col pubblico realizzato durante la 70° edizione del festival di Avignone in occasione della rappresentazione di *Tigresse*, messo in scena dalla svedese Sofia Jupither, in cui Cărbunariu interviene per ribadire che proprio la situazione implicita nella scrittura, in questo caso il fatto di parlare in pubblico in un'intervista, plasma il linguaggio dei personaggi e i personaggi stessi, li rivela e li espone, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Tigern/videos/media/Sofia-Jupither-pour-Tigern-et-20-November-70e-Festival-d-Avignon?autostart#videos_spectacle>, consultato il 10 settembre 2018.

³⁷ Per allenare gli attori a questo tipo di relazione e di presenza, la regista ha proposto esercizi di *storytelling* da eseguire a piccoli gruppi a partire da storie o ricordi personali legati al tema del lavoro.

a “character” in the show». ³⁸ Anche gli interpreti devono abituarsi a considerare il pubblico come un partner in scena, a volte l'unico, comunque il più importante. Sul pubblico si concentrano le parole, gli sguardi, gli obiettivi, le azioni degli attori: convincere, sedurre, coinvolgere, stupire hanno come referente l'insieme degli spettatori. Un altro aspetto importante per gli interpreti è sviluppare la consapevolezza del montaggio interno della scena: per evitare cadute di ritmo, gli attori devono essere sempre in ascolto e devono conoscere la successione precisa di tutti gli accadimenti scenici, le proprie battute e quelle degli altri, ma anche i movimenti, le pause di silenzio o i cambi luce che contribuiscono a creare il significato della scena.

Il coinvolgimento finale degli attori nello spettacolo ha una qualità particolare per la natura stessa del progetto. La partecipazione alla fase di ricerca, l'incontro personale con gli intervistati, la frequentazione dei luoghi e la documentazione di prima mano e anche l'essersi confrontati sulla propria personale condizione di giovani lavoratori, sono esperienze concrete che aggiungono un livello di consapevolezza e un senso di responsabilità nell'affrontare la restituzione al pubblico. Gli attori sanno di affrontare argomenti reali, che hanno una rilevanza nel presente, problemi che incidono sulla vita delle persone e alla fine del percorso di allestimento condividono con la regista un desiderio di confronto con gli spettatori, il desiderio di suscitare reazioni.

Il pubblico

Come detto, lo spettacolo è costruito in modo tale che gli spettatori siano inclusi da subito nell'azione scenica. L'inclusione avviene a più livelli: sono i testimoni dell'esito di questa strana ricerca condotta sui sogni e rappresentano la comunità cui si fa riferimento, “i modenesi”, “la gente”, diventano un personaggio collettivo. Nel ruolo di pubblico cambiano situazione: sono il parterre elegantemente vestito per la cerimonia dei premi Nobel, oppure il pubblico che assiste all'esibizione di due ballerine in una competizione internazionale, un potenziale gruppo di turisti/clienti, il pubblico di uno spettacolo in cui la scena madre non ha luogo, il pubblico che, per poter accedere al *Sogno esclusivo*, deve seguire una sequenza fisica di rilassamento e dimostrare di avere un conto in banca «di più di 10 milioni di dollari, euro, sterline». ³⁹ Senza obbligarlo a una reale interazione, questa impostazione mette il pubblico in una disposizione attiva per tutta la durata dello spettacolo: restando seduto al suo posto attraversa i sogni insieme agli attori.

³⁸ Oltița Cîntec, *Gianina Cărbunariu's theatre, a form of memory in recent history*, «STUDIA UBB DRAMMATICA», LXII, 2 (2017), p. 135.

³⁹ WIP, p. 54.

Nella scena che chiude lo spettacolo, gli spettatori da osservatori diventano osservati. È il 2068, lo sfruttamento dei lavoratori è ormai solo un ricordo, a Modena è stato realizzato un museo che ripercorre le tappe di quello che è un fenomeno storico superato dall'avanzare del cammino della civiltà.⁴⁰ Lo spazio scenico viene agito come se fosse l'ultima sala del "Museo dello sfruttamento", tutto ciò che si trova in scena fa parte di un'installazione, gli oggetti e i costumi rimasti appesi ai lati del palco sono reperti legati al lavoro nel passato. Una guida invita i visitatori a guardare in direzione del pubblico, a guardare e eventualmente a scattare fotografie ma senza toccare niente e senza avvicinarsi. La linea del palcoscenico diventa una barriera invisibile, il pubblico diventa "il diorama di se stesso": una riproduzione, a grandezza naturale, dei modenesi del 2018. È oggetto degli sguardi curiosi degli attori, come è stato, in fondo, oggetto della ricerca. Solo in questa scena Cărbunariu fa diretto riferimento ad una realtà precisa incontrata durante la fase di documentazione: la protesta di alcuni operai della ditta Castelfrigo, lavoratori invisibili dell'industria della carne.⁴¹ Cinesi, albanesi e ghanesi, nuovi italiani sottoposti a condizioni di lavoro durissime, portano avanti da mesi, a pochi chilometri dal centro di Modena, una lotta per i diritti di tutti i lavoratori. Cărbunariu vuole fare un omaggio a questa comunità che la regista vede come un segno di speranza: i loro nomi vengono proiettati a grandi lettere bianche sul fondo della scena. La loro lotta, ci racconta la guida del Museo, fu uno dei primi episodi che diedero vita al "Cambiamento", una rivoluzione globale dell'assetto sociale e produttivo che ha ristabilito in tutto il mondo i valori di equità e giustizia. Nella finzione la lotta raggiunge il suo scopo; nella realtà dello spettacolo la scena è un augurio, è far vivere una possibilità. La visita al museo è finita, resta una ragazza, seduta in prosenio. La sveglia di un telefono inizia a suonare, la ragazza spegne il dispositivo e pronuncia l'ultima battuta dello spettacolo: «È venerdì, 18 maggio 2018, la città comincia a svegliarsi».⁴² Il pubblico esce dalla finzione, liberato dall'incantesimo, torna a essere pubblico, si prepara per gli applausi. È la chiusa dello spettacolo che riporta alla realtà del qui e ora ed è anche la chiusa circolare del *concept*, la fine della lunga notte dei sogni. Ma ancora, fino all'ultimo, c'è uno scollamento tra realtà e finzione. L'ultima battuta proietta gli spettatori nel futuro. La data cambia a ogni rappresentazione e corrisponde alla mattina del giorno successivo alla replica,

⁴⁰ Il meccanismo è ispirato forse a un altro spettacolo della regista, *Poimaine alaltäeri* (2008), una raccolta di situazioni utopiche o distopiche che proiettavano in un futuro immaginario le conseguenze paradossali di alcuni comportamenti o tendenze di oggi.

⁴¹ Rimandiamo al reportage di Giulia Zaccariello *Castelfrigo, il distretto delle carni: finte coop, stranieri "sotto ricatto". E l'imprenditore dice: "Scegliete il sindacato giusto"*, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/01/24/castelfrigo-il-distretto-delle-carni-finte-coop-stranieri-sotto-ricatto-e-limprenditore-dice-scegliete-il-sindacato-giusto-reportage/4107733/>>, consultato il 13 settembre 2018.

⁴² Anche qui citiamo dal copione poiché la scena non è presente nella versione edita.

un momento che deve ancora essere vissuto. Gli spettatori hanno ancora una notte davanti, hanno tempo per sognare o forse per pensare, per riflettere e decidere come agire, quale significato dare al risveglio del giorno successivo. È l'ultima allusione che sottintende una domanda. Senza gridare, ma giocando ancora con i diversi piani della realtà e della finzione, usando il meccanismo che lei stessa ha costruito, Gianina Cărbunariu ci dice che è tempo di svegliarsi.

È questa istanza etica alla base del lavoro della regista l'aspetto che emerge con più forza dall'intero percorso, che resta aperto alle contaminazioni e allo scambio con il reale fino all'ultimo, un aspetto che anche la critica, a debutto avvenuto, non può fare a meno di rilevare: «In conclusione, questo *Work in progress* rappresenta un esempio persuasivo di che cosa può (e deve, pena la sua morte) fare oggi il teatro: mettersi in contatto con la società e ritrovare la sua natura di assemblea civile».⁴³

Riferimenti

WORK IN PROGRESS Uno spettacolo di Gianina Cărbunariu, traduzione di Roberto Merlo, scena, luci e costumi di Mihai Păcurar, movimenti di scena di Alessandro Sciaroni, preparazione al canto di Cristina Renzetti, con: Francesca Camurri, Enrico Caroli Costantini, Roberta De Stefano, Vladimir Doda, Luigi Feroletto, Michele Galasso, Mattia Giordano, Leo Merati, Federica Ombrato, Giulia Quadrelli, Chiara Sarcona, Maria Vittoria Scarlattei, Giacomo Stallone, Marco Trotta, Valentina Vandelli, Maria Luisa Zaltron. Direttore di scena Marco Palermo; capo elettricista Vincenzo De Angelis; suono e tecnico video Alberto Irrera; sarta Elena Dal Pozzo; tutor Thea Dellavalle. Produzione EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE, nata dall'esito del corso Perfezionamento: attore internazionale della comunità (*Work in Progress*), approvato dalla Regione Emilia-Romagna e cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo con il sostegno di Fondazione Cassa di Risparmio di Modena.

⁴³ Enrico Fiore, *Il lavoro? È un «Work in progress» smarrito fra i sogni*, «Controscena», <<http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=4216>>, consultato il 12 settembre 2018.