

MANUELA FOX

## *I nuovi linguaggi teatrali in Spagna e l'indagine sulla contemporaneità*

### *1. Alcuni cenni al teatro in Spagna agli albori del XXI secolo*

Il teatro è un oggetto di studio affascinante e complesso, è crogiuolo di linguaggi, *trait d'union* tra letteratura, arti visive e *performance*. E la sua complessità aumenta se ci occupiamo di teatro contemporaneo, un campo espressivo dove nulla ormai sembra impossibile, dove ogni segno trova spazio. Nonostante i vari elementi che lo compongono, risulta evidente che il testo drammatico non può prescindere dalla scrittura che è però solo il punto di partenza, la base su cui si costruisce lo spettacolo. Conseguentemente, chi si occupa di teatro non può ignorare la messinscena, che è per sua natura, mutevole, sfuggente, costantemente in fieri. È complesso dunque proporre un'analisi che metta in luce le multiformi incarnazioni di un'opera teatrale. Ma l'estrema vitalità del panorama drammatico spagnolo degli ultimi anni costituisce uno stimolo a cui è difficile resistere ed una fonte inesauribile di proposte appassionanti<sup>1</sup>.

Uno degli elementi agglutinanti del teatro spagnolo a partire dall'anno 2000 è senz'altro l'attenzione ai problemi politici e sociali, non solo nazionali. La grave crisi economica, la bolla

immobiliare, l'instabilità politica, l'immigrazione, il terrorismo dell'ETA e quello internazionale, hanno creato un clima estremamente difficile e complesso a livello sociale ma, come spesso succede nei momenti di crisi, molto fecondo a livello artistico. La scena iberica si è riempita di perplessità e angosce e il teatro è nuovamente, come lo era stato prima della fine della dittatura franchista, testimone e specchio della vita e dei costumi, riflesso dei conflitti che invadono la realtà circostante. Se durante il regime i drammaturghi avevano proposto, pur con i limiti imposti dalla censura, un teatro davvero politico (nel senso più ampio del termine), con la morte del dittatore nel 1975 e la conseguente Transizione verso la democrazia, si era assistito a un progressivo impoverimento del potenziale politico dell'arte, che era ormai visto come tendenzioso, ed anche il teatro assunse toni meno aggressivi e più ornamentali. Ma nell'attualità, di fronte alla profonda crisi sociale, politica ed economica della Spagna e di fronte alla crescita esponenziale dell'informazione a cui ci troviamo esposti, il teatro si propone come luogo di elaborazione e riflessione e come voce alternativa a quelle più canoniche o ufficiali. Perché, oltre ai teatri nazionali (che pure negli ultimi anni hanno sensibilmente contribuito a lanciare autori giovani e che si sono fatti validi portavoce di questa nuova inquietudine artistica), non bisogna dimenticare il ruolo delle sale alternative e dei festival indipendenti, vera cartina tornasole delle nuove estetiche teatrali e delle tematiche più in voga, spesso ideologicamente schierate. Il comitato del festival Frinje di Madrid di quest'anno (2016), ad esempio, ha incluso il vincolo con l'attualità tra i criteri di selezione delle opere.

Orientato dunque con decisione verso tematiche sociali, il panorama teatrale spagnolo del nuovo millennio è estremamente variegato per quanto riguarda l'estetica. Si sono fatte spazio nuove concezioni dello spettacolo: ad esempio, centrato sul corpo dell'attore e sulle sue capacità espressive, oppure frutto di

una collaborazione stretta tra autore e attori, in cui si includono vari linguaggi, come registrazioni, proiezioni, musica, maschere. Si tratta quindi di messe in scena sempre più multidisciplinari, eclettiche e metateatrali, vere e proprie *performance*, come vedremo anche nelle due opere su cui ci concentreremo.

Un altro aspetto da sottolineare è come il teatro spagnolo contemporaneo sia molto apprezzato all'estero ed in particolare in Italia: nomi come quello di Juan Mayorga<sup>2</sup> o Angélica Liddell<sup>3</sup> si sono imposti negli ultimi anni come dei veri e propri *habitué* delle sale nostrane, riuscendo a coinvolgere anche i palcoscenici più prestigiosi. Non dimentichiamo poi che dal 2010 al 2016 è stato proprio uno spagnolo, il catalano Álex Rigola, a dirigere la Biennale di teatro di Venezia. Ho quindi deciso di occuparmi di due opere che hanno avuto una certa eco in Italia, proprio grazie alla Biennale di Venezia; si tratta di *El régimen del pienso* di Eusebio Calonge e della compagnia La Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja), e di *A house in Asia* della Agrupación Señor Serrano.

## 2. El régimen del pienso, de La Zaranda

Lo spettacolo *El régimen del pienso* (2012) – il cui testo è inedito<sup>4</sup> – è stato presentato alla Biennale di Venezia del 2015. L'autore è Eusebio Calonge, che scrive per la compagnia andalusa La Zaranda<sup>5</sup> fin dalla sua fondazione, nel 1978. Si tratta sempre di testi ironici e polemici, i cui punti di forza sono la riflessione esistenziale a partire da radici tradizionali per svelare una simbologia universale, la ricerca di una poetica trascendente senza perdere di vista la quotidianità, l'uso simbolico degli oggetti, l'espressività visuale, la presenza di situazioni puramente teatrali che sfociano nella metateatralità, e un processo creativo collettivo. *El régimen del pienso*, opera dal carattere fortemente grottesco con evidenti riferimenti a Orwell, è ambientata in un allevamento di maiali che vengono decimati da una misterio-

sa epidemia. L'opera si apre con un'ossessiva ripetizione della parola *pienso*, che in spagnolo può essere prima persona singolare del verbo "pensar", oppure un sostantivo che significa "mangime per animali". Si crea quindi un gioco di parole con la frase "Pienso ¿Qué pienso?", che può essere intesa come: 'Penso. Cosa penso?', oppure come 'Mangime. Quale mangime?'. Allo stesso modo anche la parola *régimen* si presta a una doppia interpretazione: può essere inteso come 'dieta, regime alimentare', ma anche come 'regime' in senso politico.

I quattro personaggi presenti in scena sono alternativamente veterinari impegnati nel capire la causa dell'epidemia e impiegati che si occupano della gestione dell'allevamento. Sono schiavi della burocrazia, pedine cieche di un sistema kafkiano che loro stessi autoalimentano, un ingranaggio in cui ha valore solo ciò che riportano le circolari (rigorosamente timbrate e prodotte in triplice copia), come viene ripetuto più volte. I quattro uomini sono dunque vittime, ma anche artefici, di una trama di norme che impedisce qualsiasi possibilità di guarigione degli animali e quindi di salvataggio dell'azienda. Tutto viene classificato, schematizzato, archiviato e ciò che non rientra nelle categorie prestabilite viene eliminato. Non esistono relazioni umane, né empatia. Il personale comincia ad essere licenziato in base al rendimento e la lotta per mantenere un lavoro, che è comunque umile e indegno, in cui l'unica speranza è quella di una fine indolore, rende gli uomini simili ad animali da batteria. La vita dei maiali – paradossalmente curati e tenuti in vita per poi essere mandati al macello – diventa dunque metafora della vita arida e abitudinaria di questi individui, la cui coscienza è addormentata, la cui esistenza è un mero simulacro che, da quando si nasce a quando si muore, deve far parte di un sistema, di un ingranaggio. Sono ciechi a tal punto che descrivono l'apparato con queste parole: "Sepa usted que la empresa no se equivoca nunca, nos equivocamos nosotros. La empresa es algo más grande que usted, y que miles como usted. Su or-

ganización es infalible"<sup>6</sup>. L'allevamento suino è dunque come la società capitalista e i maiali vengono così descritti: "Todo lo que persiguen: el poder, los reconocimientos, los deseos... todo eso los empuja, uno contra otros, sin darse cuenta que resbalan al precipicio"<sup>7</sup>. In questo modo, la società attuale viene messa a nudo, in tutta la sua stupidità e vigliaccheria: la puzza dei maiali ammalati e dei loro corpi in putrefazione, che viene più volte nominata, è un'efficace immagine di questa decadenza.

Emerge in questo modo l'idea che un essere vivente è merce, ed è utile finché rende; se smette di farlo esce dal sistema produttivo e dalla società stessa. Questo concetto ci viene mostrato in scena tramite l'epurazione del personaggio di Martín, ormai anziano, di cui i colleghi dicono: "La vejez no tiene salida, ya no se tienen deseos ni ambiciones... Ni el cansancio sirve para dormir ni el sueño para descansar... Su vida ya no merece ser vivida"<sup>8</sup>. I suoi compagni ritengono dunque che non valga più la pena mantenerlo in vita e si procede alla sua soppressione, tutt'altro che metaforica.

La Zaranda ci mostra questo abisso dei valori, con uno humor nero che provoca durante la messinscena più di una risata e qui risiede uno dei tratti stilistici di questa compagnia, elemento che senza dubbio ha contribuito a siglare il suo successo. Un altro punto di forza della loro estetica è la metatetralità che in quest'opera viene introdotta nel momento in cui Martín protesta debolmente per il suo licenziamento e uno dei suoi ex colleghi lo mette cinicamente a tacere dicendogli: "¡Hágame caso, debe aceptar su expulsión como consecuencia de un proceso histórico irreversible. [...] Y váyase tranquilo, ha tenido suerte, haremos una obra que denuncie su situación"<sup>9</sup>. E più avanti, si chiarisce anche che tipo di opera sarà:

el romanticismo ya no trasmite al gran público ese fuego que su tragedia necesita expresar. Necesitamos algo de ahora. Algo post-vanguardista, impactante. [...] Imagínese esto

con una gran pantalla detrás, y en la pantalla una montaña e archivos donde los cerdos se ven agónicos... descuartizados... sangrantes... imágenes impactantes... ¿fuerte no? Y con efectos de sonido chirriantes, angustiantes, espeluznantes, ¡Qué fuerte! Será una gran producción, con una piara de veinte actores<sup>10</sup>.

Se la vita di Martín è meschina, a quanto pare non sarà così la sua rappresentazione, che assumerà invece toni epici. Ma il pubblico sa che gli stanno mentendo, che lo stanno prendendo in giro, che si tratta dunque dell'ennesimo cinico scherno.

Grazie a queste battute, emerge anche una riflessione sulla funzione del teatro, che è simmetrica a quella di Martín e dunque rischia di cadere nello stesso meccanismo capitalista: se smette di essere produttivo, redditizio, ha ancora senso? Deve piegarsi ai meccanismi commerciali e seguire i gusti del pubblico, per quanto siano gretti e culturalmente limitati? L'esplicitazione di questo meccanismo speculare avviene alla conclusione dell'opera quando uno dei personaggi palesa il carattere *ficcional* e rituale di ciò che il pubblico sta vedendo, leggendo direttamente agli spettatori l'ultima didascalìa: "Salen los oficinistas y forenses y entran los personajes de los cerdos... Tras el final de la simulación, llega el final de la representación. Trasladan a Martín del frigorífico al incinerador... Todo está consumado"<sup>11</sup>. E con queste parole, che rompono definitivamente l'illusione della quarta parete, si chiude lo spettacolo.

In *El régimen del pienso*, la fine non risolve, non c'è evoluzione, non c'è speranza di un mondo migliore, sappiamo che tutto si ripeterà allo stesso modo, che Martín è solo un individuo di un'immensa moltitudine. La sua morte non dà senso all'opera: nonostante le sue dichiarazioni mitemente provocatorie durante tutta l'opera e nonostante complichino un po' il lavoro dei suoi ex colleghi cercando di rifiutarsi di morire, alla fine seguirà la sua sorte, che è quella di milioni di individui prima e dopo di lui, all'interno di un sistema inflessibile e disumano.

### 3. A house in Asia, della Agrupación Señor Serrano

La seconda opera oggetto di analisi è *A house in Asia*, della Agrupación Señor Serrano, vincitori del Leone d'Argento alla Biennale di Venezia nel 2015, proprio con questo spettacolo<sup>12</sup>. Per descriverla, cito le parole presenti sul loro sito web:

a través de su lenguaje marca registrada (maquetas, video-proyecciones, manipulación de video en tiempo real y voluntariosos performers) la Agrupación Señor Serrano presenta un western escénico donde la realidad y sus copias se mezclan, dibujando un retrato despiadadamente pop de la década que siguió al 11-S y dio paso al siglo XXI<sup>13</sup>.

*A house in Asia* rientra dunque maggiormente nell'ambito della *performance* o addirittura dell'installazione, più che in quello del teatro tradizionalmente concepito, ed è un eccellente esempio della vivacità del panorama scenico iberico degli ultimi anni. Gli attori praticamente non recitano, non parlano, sono in scena per muovere gli oggetti e le telecamere, che poi proiettano le immagini su uno schermo. La voce che il pubblico sente è registrata, in inglese, e accompagnata da sottotitoli che la traducono nella lingua del paese in cui la *pièce* viene presentata (per ora Spagna e Catalogna, Italia, Repubblica Ceca, Polonia e Francia).

Nella prima parte, si ripercorre rapidamente, grazie a sottotitoli e proiezioni, la storia degli scontri tra Oriente e Occidente: si parte con l'invasione araba della penisola iberica, passando per le crociate, fino ad arrivare a quello che gli autori definiscono l'anno zero, ossia quello della costruzione della "casa" del titolo, alla periferia di Islamabad: la casa dove Osama bin Laden morì il 2 maggio 2011. Egli non viene mai chiamato con il suo vero nome, ma con il nome in codice "Geronimo", come è spiegato nella cartella stampa che accompagna l'allestimento dell'opera:

En el marco de la Operación Neptune Spear, el ejército de Estados Unidos eligió el nombre del líder de los Apaches para referirse a OBL durante la intervención. Este hecho va mucho más allá de la anécdota, puesto que refleja una dinámica mental que domina el brazo armado y mediático de EEUU: la dinámica de indios y vaqueros. Por eso, en *A House in Asia* esta línea argumental está interpretada, precisamente, por indios y vaqueros, y contada a modo de western<sup>14</sup>.

Ciò avviene tramite la proiezione di un vecchio film sugli scontri tra gli americani e gli apache, che rende evidente come i soldati "americani" per primi abbiano invaso i territori e attaccato i nativi, descritti nei vecchi film con le stesse modalità con cui oggi si descrivono i terroristi. Emerge dunque l'idea che il male, la paura, la percezione della minaccia, lo scontro tra la cosiddetta civiltà e i "selvaggi", siano concetti assolutamente relativi e destinati a ripetersi in continuazione: un gioco delle parti, che si sussegue senza fine e che mette in dubbio i concetti, radicati in ogni comunità, di buono e cattivo, giusto e sbagliato. In quest'ottica può essere interpretata anche l'immagine dell'impronta del primo uomo sulla luna che viene mostrata ad un certo punto: quello che era il simbolo della conquista, della smania di onnipotenza dell'uomo, è stato completamente smentito dai recenti eventi mondiali, che hanno dimostrato come le ambizioni di progresso siano destinate a fallire. In un'altra scena, sentiamo la voce del presidente Obama che annuncia la morte di bin Laden, ma i sottotitoli riportano invece il nome di Geronimo, capo degli Apache. Le sue parole danno voce all'immagine muta dello sceriffo del film. Dopodiché la voce narrante spiega che gli Stati Uniti si sentono giusti e potenti e festeggiano il nuovo ordine mondiale ma, aggiunge, "until when?". Non c'è niente di finito, tutto si ripete. Morto un nemico, ce ne sono subito altri che si moltiplicano esponenzialmente, costringendoci a vivere sempre nelle stesse dinamiche di paura e senso di minaccia.

La ripetizione degli eventi è resa efficacemente in scena grazie alla moltiplicazione delle immagini attraverso la TV e il computer, meccanismo che contribuisce ad amplificare le paure della gente. Ogni evento è un'eco, un riflesso di un altro evento. Per presentare all'estremo quest'idea vengono proposte sullo schermo delle immagini tramite proiezioni caleidoscopiche. E viene anche sottolineato come le esercitazioni per uccidere bin Laden si siano ripetute allo sfinimento, con queste ridondanti parole: "repeat and repeat, repeat it all again and again, and then keep repeating it, over and over again. Time after time [...] We are just imperfect reflections of each other, killing each other"<sup>15</sup>. Ad un certo punto notiamo che si moltiplicano anche le case del titolo: oltre alla prima, in cui venne ucciso Bin Laden, ne compare una seconda in Pakistan, che servì ai Navy Seals per esercitarsi, e una terza in North Carolina, che è quella del set di *Zero dark thirty*, film del 2012 di Kathryn Bigelow, basato sull'attività dei servizi segreti che ha portato all'individuazione e all'uccisione di Osama bin Laden. Ad un certo punto, il narratore ci informa anche che le case in Pakistan e North Carolina sono state distrutte dalle autorità, ma parti della seconda sono state riutilizzate per costruire altri campi di addestramento, confermando quindi la percezione che si tratti di un gioco di specchi infinito, che fa apparire la casa del titolo come una sorta di Frankenstein in muratura. Emerge anche prepotentemente l'idea della spettacolarizzazione della cronaca, ancora di più se ha a che vedere con episodi particolarmente cruenti. Il terrorismo moderno, e soprattutto quello islamico, ha usato a suo beneficio la dipendenza della società contemporanea dagli schermi. L'efficacia dei loro attentati si è vista moltiplicata dal gran teatro di internet e delle catene televisive in diretta, come aveva brillantemente evidenziato Baudrillard (2002), parlando di "pornografia della violenza". Alcuni critici, ad esempio Wessendorf (2006) e, in ambito ispanico, Sanchez (2007), hanno messo in evidenza le somiglianze tra la preparazione e la rea-

lizzazione di un attentato e l'allestimento di un'opera teatrale: preparazione, divisione dei ruoli, presenza di un pubblico, effetto sorpresa.

Anche in *A house in Asia*, come in *El régimen del pienso*, appare una riflessione sull'efficacia e sulla funzione del teatro:

A movie is a movie. If you want to take life seriously, switch to theatre. Search for a company of allegedly cool creators, those guys who believe to be essential artists, but all they really want is to pick up all the chicks in the theatre all and party until dawn. That kind of guys in their forties who still plays with action figures with ridiculously low incomes<sup>16</sup>.

Si tratta apparentemente di un'ironica autocritica, in uno dei rari momenti in cui gli attori presenti in scena effettivamente recitano, ma ha, a mio avviso, un significato più profondo, in quanto suggerisce che il teatro è un mezzo più consono del cinema per presentare la vita, la realtà. La citazione termina, inoltre, con una velata polemica sui meccanismi economici che vincolano l'arte teatrale e i suoi creatori, esattamente come succedeva nell'opera analizzata precedentemente. Ma tornando all'efficacia del teatro come strumento di rappresentazione del reale, si nota come uno degli obiettivi di *A house in Asia* è quello di creare, paradossalmente, un nuovo racconto a proposito delle operazioni militari americane in Pakistan; un racconto che costituirà un ulteriore "strato" negli intrecci di simulacri del reale, verso cui l'opera lancia il suo grido d'accusa.

Ci troviamo in un periodo storico in cui la Storia letteralmente si fa davanti ai nostri occhi, gli occhi di un pubblico globale, che vede il mondo cambiare in diretta, attraverso uno schermo, in modo collettivo e simultaneo. Ciò farebbe pensare a un'univocità delle informazioni che ci vengono fornite. Ma invece gli schermi si moltiplicano, le immagini si sovrappongono, la cronaca si confonde con la *fiction*, la realtà scivola nella rappre-

sentazione. In infinite rappresentazioni. Una rete di rappresentazioni che è, di fatto, l'unica realtà possibile. *A house in Asia* ci mostra dunque come la realtà venga continuamente moltiplicata, riflessa e anche capovolta, stravolta, resa sfuggente, lasciando il suo pubblico nel più completo disorientamento.

#### 4. Conclusioni

Frank Kermode, nel suo saggio del 1967, *The Sense of an Ending*, indaga sui modi in cui la *fiction* rappresenta la realtà, i dati umani e sociali, e dà loro un senso, permettendone un'interpretazione sulla base di modelli di vita, di strutture. La *fiction* è funzionale e necessaria all'interpretazione della realtà e, come essa, si svolge nel tempo e nello spazio, ma a differenza della realtà, la *fiction* ha un inizio e una fine, che ci permettono di comprenderla e di darle un significato. Ogni discorso che racconta il mondo ha bisogno di una fine, affinché il lettore ne possa percepire il senso. Il confronto con la fine è un dato assoluto, ma varia a seconda delle epoche, giacché con esse varia anche la percezione del mondo. E questo confronto si organizza in "forme", cioè nella disposizione armonica tra le parti, nel legame mutuo e organico tra i diversi elementi della *fiction*, che, secondo Kermode, hanno una "durata" e un "ordine", sempre in crisi e sempre contestato dai vari modelli letterari che si susseguono. Il postmodernismo, ad esempio, ha dato una sua interpretazione allo svolgersi del tempo e al senso della fine, descrivendo le narrazioni come "finzioni della fine", che si sovrappongono a una realtà confusa e sfuggente, sempre più incomprensibile e priva di senso. Narriamo o mettiamo in scena per cercare di dare un senso, di fissare, schematizzare, incasellare, comprendere, ma vi riusciamo sempre meno e ciò si riflette inevitabilmente sulla forma letteraria: non più narrazioni o messe in scena lineari e ordinate, ma frammentate, caotiche, disorganiche. A ciò si ricollega anche l'idea del teatro

postdrammatico di Lehmann (2006), un teatro che non rappresenta, ma presenta la realtà, con la sua mancanza di sintesi, la sua avversione alla compiutezza, l'inclinazione al paradosso, l'intrusione delle nuove tecnologie.

In questo breve saggio, abbiamo cercato di mostrare come, in entrambe le opere, il finale non faccia quadrare il cerchio. Non c'è soluzione, o fine né alle tragedie più evidenti, come le guerre o il terrorismo di *A house in Asia*, né a quelle più silenziose e infide, come la mercificazione della vita nella società contemporanea di *El régimen del pienso*. Pare prevalere, come affermava Kermode, l'idea che accettare acriticamente il mito della crisi, tende a "configurare un futuro che abbia funzione di conferma" (2004: 84), come una profezia che si (auto)avvera. Non c'è dunque via di uscita? Questi due testi ci mostrano un futuro senza speranza di riscatto di fronte alle crisi del nuovo millennio? Parrebbe proprio di sì... Ognuna delle due opere finisce, ma potrebbe perfettamente ricominciare daccapo nel momento in cui finisce. *El régimen del pienso* perché la storia di Martín che esce dal sistema produttivo è uguale a quella di milioni di altri individui che seguiranno la sua sorte. *A house in Asia* perché i nemici e le occasioni per combatterli si moltiplicano, la minaccia è viva e costante, così come è martellante l'informazione che ne riceviamo.

Il fatto che queste opere vertano su temi di attualità implica l'impossibilità di fare un bilancio, ma in esse non si percepisce neppure l'idea di un finale, men che meno apocalittico. Non notiamo l'idea, rifiutata peraltro da Kermode, che questa crisi sia "la" crisi, quella definitiva, quella che metterà fine alla nostra civiltà così come la conosciamo (ogni epoca ne è convinta). L'idea che emerge è piuttosto quella della perpetuazione della crisi. Inoltre, questi due testi praticamente non hanno trama, in essi non assistiamo alla rappresentazione di una storia che inizia e quindi finisce. Assistiamo a degli episodi senza ordine e senza tempo, che ci spingono in una spirale ossessiva di ri-

petizioni, di cui non intuiamo la fine né, per ora, il senso. Se la fiction ha il “compito” di rappresentare la realtà qui ci troviamo di fronte a testi enigmatici che non prospettano una fine o una soluzione ai grandi drammi contemporanei ma la loro perpetua ripetizione.

## NOTE

<sup>1</sup> Per una panoramica sulla situazione del teatro spagnolo contemporaneo, si veda il numero monografico di *Hystrio* (AA.VV., 2014), l'articolo di Fanjul (2016) e i volumi di Monti/Bellomi (2012) e Sánchez (2007).

<sup>2</sup> Juan Mayorga (Madrid, 1965), Premio Nacional de Literatura Dramática nel 2013, è considerato uno dei drammaturghi più rappresentativi della sua generazione ed uno dei più conosciuti all'estero. Tra le sue molte opere, ricordiamo *Animales nocturnos* (2003), sul tema dell'immigrazione, e *Hamelin* (2005), sul tema della pedofilia.

<sup>3</sup> Angélica Liddell (Figueras, 1966), Premio Nacional de Literatura Dramática 2012, ha vinto il Leone d'Argento nel 2013, con *El año de Ricardo* (2005). Inoltre è stata artista in residenza alla Biennale nel 2016.

<sup>4</sup> Le traduzioni sono mie, sulla base di una copia PDF del testo fornitami dagli autori.

<sup>5</sup> La compagnia è nata a Jaén nel 1978. Nel 2010 ha vinto il Premio Nacional de Literatura Dramática.

<sup>6</sup> 'L'azienda non si sbaglia mai, siamo noi a sbagliare. L'azienda è qualcosa di più grande di Lei e di migliaia di persona come Lei. La sua organizzazione è infallibile' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, inedito).

<sup>7</sup> 'Tutto ciò che inseguono, il potere, i riconoscimenti, i desideri... tutto questo li spinge gli uni contro gli altri, senza che si rendano conto di scivolare verso il baratro' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

<sup>8</sup> 'La vecchiaia non ha vie d'uscita, non si hanno più desideri né ambizioni... La stanchezza non permette di dormire e il sonno non fa riposare... La loro vita non merita più di essere vissuta' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

<sup>9</sup> 'Deve accettare la sua espulsione come conseguenza di un processo storico irreversibile. [...] Vada tranquillo, ha avuto fortuna, faremo un'opera di denuncia della sua situazione' (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

<sup>10</sup> ‘Il romanticismo ormai non trasmette più al grande pubblico questo fuoco che la sua tragedia ha bisogno di esprimere. Abbiamo bisogno di qualcosa di attuale. Qualcosa di post-avanguardista, qualcosa di impattante. [...] Si immagini un grande schermo alle sue spalle, e sullo schermo una montagna dove ci sono maiali agonizzanti, squartati, sanguinanti... immagini di forte impatto! Fantastico, no? E con effetti sonori striduli, angoscianti, raccapriccianti. Fantastico! Sarà una grande produzione con un cast di venti attori’ (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

<sup>11</sup> ‘Escono gli impiegati e gli addetti alle autopsie e entrano i personaggi dei maiali... Dopo la fine della simulazione, arriva la fine della rappresentazione. Trasportano Martín dalla cella frigorifera all’inceneritore. Tutto è consumato’ (E. Calonge/La Zaranda, *El régimen del pienso*, cit.).

<sup>12</sup> Questa la motivazione: “per la ricerca di un teatro personale dove il linguaggio delle immagini raggiunge una forma universale. Per la capacità di convertire i suoi spazi scenici in spazi installativi. Perché sa convertire la videocamera in protagonista di storie teatrali. Per aver assunto il linguaggio del cinema nel mondo delle arti sceniche senza perdere i valori insiti nella materializzazione viva delle storie. Il che significa un equilibrio perfetto tra ciò che si mostra e come lo si mostra. Per aver ottenuto un’attenzione internazionale rapida e di successo in pochissimo tempo. Per il senso, lo sforzo e il valore che comporta scommettere oggi su una compagnia del sud Europa e mantenersi saldi nelle proprie convinzioni etiche ed estetiche” (<<http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/festival-43/agrupacion.html?back=true>>).

<sup>13</sup> “Grazie ad un linguaggio che è il loro marchio di fabbrica (modellini, proiezioni, montaggio in tempo reale di video e volenterosi *performers*) la Agrupación Señor Serrano presenta un western teatrale in cui la realtà e le sue copie si mescolano e crea un ritratto spietatamente pop del decennio successivo all’11 settembre e che ha aperto il XXI secolo” (<<http://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>>).

<sup>14</sup> “All’interno dell’operazione Neptune Spear, l’esercito degli Stati Uniti scelse il nome del capo degli Apache per riferirsi a OBL durante l’intervento militare. Questo fatto è molto più di un aneddoto dato che riflette una dinamica mentale che guida il braccio armato e mediatico degli USA: la dinamica indiani-cowboy. Per questo motivo, in *A house in Asia* questa linea argomentativa è interpretata proprio da indiani e cowboy e raccontata a mo di western” (consultabile a questo indirizzo: <<http://www.teatroabadia.com/es/uploads/documentos/ahia-esp.pdf>>).

<sup>15</sup> ‘Ripeti e ripeti, ripeti tutto daccapo, e poi ripeti di nuovo, ancora e ancora. Una volta dopo l’altra. Siamo solo imperfetti riflessi l’uno dell’altro, e ci uccidiamo l’un l’altro’ (Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, inedito). Tutte le citazioni sono ricavate dalla registrazione di una messinscena avvenuta il 9 luglio 2014, al Festival Grec di Barcellona.

<sup>16</sup> 'Un film è un film. Se vuoi prendere la vita sul serio, passa al teatro. Cerca una compagnia di scrittori presumibilmente in gamba, quei tizi che credono di essere essenzialmente artisti, quando in realtà tutto ciò a cui aspirano è rimorchiare tutte le ragazze della sala e fare festa fino a tardi. Quel tipo di persone sulla quarantina che giocano ancora con i modellini e ottengono introiti ridicoli' (Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, cit.).

### BIBLIOGRAFIA CITATA

- AA.VV. (2014), "Teatro in Spagna oggi", *Hystrio*, 4: 29-56.
- Agrupación Señor Serrano, *A house in Asia*, inedito.
- Baudrillard, Jean (2002), "El espíritu del terrorismo", *Fractal* 24/VII: 53-57 (<<http://www.mxfractal.org/F24baudrillard.html>>).
- Calonge, Eusebio, *La Zaranda, El régimen del pienso*, inedito.
- Fanjul, Sergio (2016), "La actualidad sube a la escena", *El País*, 22/06/16 [16/02/2018], <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/06/18/madrid/1466209194\\_753895.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/06/18/madrid/1466209194_753895.html)>.
- Kermode, Frank (2004), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge.
- Monti, Silvia; Bellomi, Paola ed. (2012), *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Sánchez, José A. (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- Wessendorf, Markus (2006), "Culture of Fear: Uncomfortable Transactions between Performance, Theatre and Terrorism", *International Journal of Humanities*, 3/3: 217-28.

