



STORMI

#4

FAMI GLIA / BIB LIO TECA

«Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna». È Dante, nel primo canto del "Paradiso", a donarci una delle più celebri immagini librarie, simbolo di un ordine cosmico che l'amore rilega in pagine di splendore. Secoli dopo quel cosmo diverrà, grazie a Jorge Luis Borges, una biblioteca infinita e metamorfica, nella quale ogni libro possibile esiste già, ma quasi nessuno sa trovarlo. Un solo volume che tiene insieme il mondo, e un labirinto che lo frantuma in segni incomprensibili: sono questi i due poli tra i quali si muove, ora fiduciosa ora disperata, la spola dell'intelligenza umana e soprattutto delle nostre società, tanto nelle loro forme più elementari e archetipiche quanto in quelle liquide del nuovo millennio. Cosa scegliamo di conservare? Quali storie decidiamo di tramandare? Anche la famiglia, come la biblioteca, agisce come un dispositivo di archiviazione. Nomi, gesti, segreti, fotografie: ogni nucleo familiare costruisce il proprio catalogo, di volta in volta evidenziando talune componenti o censurandone altre. Se la biblioteca promette un ordine del sapere, la famiglia custodisce – o dissimula – un ordine degli affetti e dei poteri: ma è attraverso i libri letti e le parole ascoltate a tavola – quelle "malagrazie" e quegli "sbrodeghezzi" cari a Natalia Ginzburg – così come ai classici studiati a scuola e alle storie della buonanotte, che edificiamo, come individui e come gruppo, un mondo.

FAMIGLIA/BIBLIOTECA è il titolo del quarto numero di “Stormi”, il magazine dedicato al racconto delle produzioni e coproduzioni del Piccolo Teatro in scena in questa stagione, e all’incontro con le artiste e gli artisti associati per il triennio 2025/2027. Ancora una volta, due parole apparentemente distanti si rivelano contigue se attraversate dallo sguardo del teatro: due archivi, due genealogie, due campi di conflitto. Ecco il confronto con il canone letterario dispiegato in “Tre modi per non morire” di Giuseppe Montesano, interrogazione poetica sulla possibilità di costruire un’umanità a partire dai classici. Ed ecco la famiglia che abita “Ritorno a casa” di Harold Pinter, nella regia di Massimo Popolizio: un archivio di violenza, un luogo in cui il linguaggio – ellittico, minaccioso, ambiguo – si fa strumento di dominio. Ma sul fondo, quasi a tenere insieme queste traiettorie, si staglia il teatro, al contempo biblioteca e famiglia: repertorio che si stratifica, scaffale di testi che attendono nuove letture, e comunità elettiva, attraversata da maestri e allievi, padri simbolici e figli ribelli. Ogni messinscena è una ricatalogazione del passato; ogni compagnia, una costellazione di legami che può farsi sostegno o conflitto. Se l’universo, come voleva Dante, può apparire «legato con amore in un volume», il teatro resta lo spazio in cui quel volume viene riaperto, sfogliato, talvolta strappato e ricucito. Qualsiasi comunità, per continuare a esistere, deve saper riscrivere i propri libri e interrogare le proprie famiglie.

Antologia**5****Conversazioni****13**

Dialogo tra Massimo Popolizio e Mariacristina Cavecchi 14

Scene**26**

Recensione di "Tre modi per non morire" 28

Recensione di "Ritorno a casa" 32

Artisti Associati**36**

Focus su Marco D'Agostin 37

Ricettario**48**

Sardegna in saor 50

Comic**52**

Un breve compendio di testi letterari utilizzati dalla redazione come materiali di studio e di ispirazione, per esplorare i lemmi del numero.

ANT OLOGIA

a cura di

Alessandra Capobianco

Angela Carbonara

Maddalena Politi

Sofia Zanardi

Ogni personalità è in qualche modo il risultato di due archivi. Uno è fatto di scaffali, volumi, frasi rimaste incastrate nella memoria; l'altro di voci, gesti ripetuti, silenzi ereditati, parole che si dicono da sempre senza ricordare più chi le abbia pronunciate per primo. La biblioteca e la famiglia – le due parole intorno a cui si articola questo numero di “Stormi” – sono dunque due dispositivi di formazione dell'identità o, talvolta, gabbie da cui tentare di fuggire.

È capitato almeno una volta a ognuno di noi di perdere la cognizione dello spazio e del tempo nel corridoio labirintico e poco illuminato di una vecchia biblioteca, di essere come stregati dal potere di quel semplice cumulo di carta e inchiostro. È proprio nella biblioteca del nonno che il giovane Sartre trascorre un'infanzia solitaria: sdraiato a pancia in giù compie i suoi unici viaggi e “vive” le avventure più disparate. Mette in atto una velata forma di perversione: riuscire a contenere l'universo intero nel perimetro ristretto delle pagine che ha a disposizione. Ma proprio perché la biblioteca ha la capacità di farsi mondo, può essere densa di pericoli e necessitare

di protezione e controllo: Umberto Eco, nel celebre “Il nome della rosa”, la immagina un cupo luogo di segreti e interdizioni, dispositivo di potere da difendere a ogni costo. Cosa resterebbe, del resto, della nostra storia una volta cancellato il prodotto dell’ingegno umano e la sua memoria?

Se una civiltà resiste finché resta in piedi anche una sola biblioteca, anche la famiglia continua a esistere finché qualcuno ne custodisce storia e parole. Lo mostra Natalia Ginzburg in “Lessico familiare”, mettendo in luce come l’identità non nasca solo dai legami di sangue, ma da un linguaggio intimo e singolare: parole che diventano un filo di Arianna capace di attraversare gli anni, resistere alla corrosione del tempo e ricreare, ogni volta che viene pronunciato, il nucleo originario degli affetti.

Ma il porto sicuro che dovrebbe fungere da scudo contro il mondo si trasforma spesso in una trappola, la più crudele. Jean-Luc Lagarce in “Giusto la fine del mondo” descrive (proprio come Pinter) il momento topico del ritorno a casa, quando ci accorgiamo che chi dovrebbe conoscerci da sempre ha perso cognizione

di ciò che siamo. In un toccante dialogo, il protagonista si rivolge con rassegnazione a un fratello «che non lo conosce più» o che, forse, non lo ha mai conosciuto davvero. Può capitare, talvolta, che autori che non abbiamo mai incontrato ci risultino più familiari dei nostri famigliari. E che i famigliari diventino, semplicemente, degli estranei.

TRATTO DA “LE PAROLE”

Ho cominciato la mia vita come senza dubbio la
terminerò: tra i libri. Nell'ufficio di mio nonno ce n'era
dappertutto; era fatto divieto di spolverarli, tranne una
volta all'anno. Non sapevo ancora leggere, ma già li
riverivo: ritti o inclinati, stretti come mattoni sui ripiani
della libreria o nobilmente spaziati come menhir.
Sentivo che la nostra prosperità dipendeva da esse.
Mi divertivo in un minuscolo santuario circondato
di monumenti tozzi e antichi, che mi avevano visto
nascere e che mi avrebbero visto morire; la loro
permanenza mi garantiva un avvenire calmo quanto
il passato. Li toccavo di nascosto per onorare le mie
mani con la loro polvere, senza sapere bene cosa
farne, e assistevo ogni giorno a un cerimoniale di cui
mi sfuggiva il significato.

Mio nonno maneggiava quei libri con una destrezza
da officiante: prendeva un volume senza esitazione,
lo apriva “alla pagina giusta”, facendolo crocchiare
come una scarpa. Io osservavo queste scatole
che si aprivano, scoprendo fogli pallidi e muffiti,
leggermente gonfi, attraversati da venuzze nere,
che assorbivano l'inchiostro e diffondevano un
sentore di fungo.

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Jean-Paul Sartre
Milano
1964
il Saggiatore

TRATTO DA “IL NOME DELLA ROSA”

«I mostri esistono perché fanno parte del disegno divino e nelle stesse orribili fattezze dei mostri si rivela la potenza del Creatore. Così esistono per disegno divino anche i libri dei maghi, le kabbale dei giudei, le favole dei poeti pagani, le menzogne degli infedeli.

È stata ferma e santa convinzione di coloro che hanno voluto e sostenuto questa abbazia nei secoli, che anche nei libri menzogneri possa trasparire, agli occhi del lettore sagace, una pallida luce della sapienza divina.

E perciò anche di essi la biblioteca è scrigno. Ma proprio per questo, capite, essa non può essere penetrata da chiunque. E inoltre,» aggiunse l'Abate quasi a scusarsi della pochezza di quest'ultimo argomento, «il libro è creatura fragile, soffre l'usura del tempo, teme i roditori, le intemperie, le mani inabili. Se per cento e cento anni ciascuno avesse potuto liberamente toccare i nostri codici, la maggior parte di essi non esisterebbe più. Il bibliotecario li difende dunque non solo dagli uomini ma anche dalla natura, e dedica la sua vita a questa guerra contro le forze dell'oblio, nemico della verità».

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Umberto Eco
Milano
1980
Bompiani

TRATTO DA “LESSICO FAMIGLIARE”

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. [...] Una di quelle frasi o parole ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra.

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Natalia Ginzburg
Torino
1963
Einaudi

TRATTO DA “GIUSTO LA FINE DEL MONDO”

Tu non dicevi niente perché non mi conosci,
credi di conoscermi ma non mi conosci,
mi conosceresti perché sono tuo fratello?
Sono altre sciocchezze,
tu non mi conosci più, è da molto che non mi conosci più,
non sai chi sono, non l'hai mai saputo,
non è colpa tua e nemmeno mia,
nemmeno mia, io non ti conosco.
(Ma io non pretendo niente),
non ci conosciamo
e non ci si immagina di dire questo o quello a qualcuno
che non si conosce
Pure quel che si vuol dire a qualcuno che si immagina,
ce lo si immagina,
delle storie e nient'altro.

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Jean-Luc Lagarce
Milano
2009
Ubulibri

Incontri tra artiste, artisti, esperte ed esperti di discipline non teatrali per far risuonare i lemmi del numero in dialoghi trasversali.

CONVER SAZIONI NI

dialogo tra

Massimo Popolizio e
Mariacristina Cavecchi

DIALOGO TRA MASSIMO POPOLIZIO E MARIACRISTINA CAVECCHI

Per riflettere sulla parola “famiglia” abbiamo invitato il regista e attore Massimo Popolizio e la studiosa Mariacristina Cavecchi a dialogare attorno a “The Homecoming” di Harold Pinter. A più di sessant’anni dalla sua prima rappresentazione, il testo continua a esercitare una forza destabilizzante, mettendo in discussione l’idea stessa di nucleo familiare. Nell’ultimo allestimento di Popolizio, la casa immaginata da Pinter si rivela un dispositivo grottesco e feroce, in cui la parola copre, manipola e tradisce. In questa conversazione abbiamo dunque cercato di indagare non solo la persistenza della scrittura pinteriana sulla scena contemporanea, ma anche il modo in cui essa continua a parlare al nostro presente.

A CURA DI CHIARA EMMA, MARTINA FAIS, PIETRO GALLOTTI, CARLO PAROLI

MASSIMO POPOLIZIO

è attore e regista teatrale. Formatosi sotto la guida di Luca Ronconi, ha attraversato un vasto repertorio che spazia dai classici alla drammaturgia contemporanea, con un'attenzione particolare al ritmo della parola e alla costruzione del conflitto scenico. È attualmente in scena al Piccolo Teatro con "Ritorno a casa" di Harold Pinter, di cui firma la regia e in cui interpreta il ruolo del patriarca Max.

MARIACRISTINA CAVECCHI

insegna Letteratura inglese e Storia del teatro inglese all'Università degli Studi di Milano. Studiosa della drammaturgia britannica del Novecento e contemporanea, si occupa dei rapporti tra testo, performance e contesto culturale, con particolare attenzione alle scritture sceniche anglofone.



In “Ritorno a casa” metti in risalto una dimensione comica che consideri fondamentale nella drammaturgia pinteriana. Quali elementi del testo ti hanno spinto a privilegiare questa lettura?

MP

Per me “Ritorno a casa” è una commedia, non un dramma. E se è una commedia, allora deve avere i tempi, i ritmi, la scansione e il tono della commedia. Questa scelta ci ha permesso di affrontare scene che altrimenti non sarebbero sostenibili. Il comico – o, meglio, il grottesco – ti consente di pronunciare cose orrende, producendo quello scarto che suscita la risata. Nella scrittura di Pinter abbiamo inoltre scoperto che, apparentemente, non esiste un filo psicologico coerente che tenga insieme tutti i personaggi. È impossibile trovarlo. Si pensi alle prime battute di Max: dice di essere una delle facce più note in città perché passa il tempo alle corse dei cavalli e, poco dopo, afferma di lavorare ventiquattr’ore su ventiquattro in macelleria. Qual è la verità? Chi è davvero questo personaggio? Dov’è il vero e dov’è il falso? Forse la domanda giusta non è quale sia la verità, ma quale sia il suo punto di vista. E poi Pinter fa ridere: in Inghilterra ridono. In Italia, invece, è diffusa l’idea che i suoi testi siano qualcosa di oscuro e incomprensibile.

MC

Sono d'accordo, questa peculiare capacità di suscitare il riso è un tratto comune a molta drammaturgia inglese. La maggior parte dei testi teatrali britannici, quando vengono messi in scena in Inghilterra, suscitano il riso. Beckett fa certamente ridere, ma persino autrici come Sarah Kane o Alice Birch con "Anatomia di un suicidio" producono lo stesso effetto. Ciò che accade nel contesto britannico – e che in Italia si vede molto più raramente – è questa costante sospensione tra il riso e l'abisso, un equilibrio instabile che permette alla comicità di convivere con la vertigine tragica.

“

Le opere di Pinter attribuiscono un valore strutturale alle pause e ai silenzi. In questo allestimento il ritmo appare particolarmente serrato e incalzante. Come dialoga questa scelta con la drammaturgia pinteriana?

MP

Spesso, quando ci si confronta con Pinter, si tende ad attribuire chissà quale significato alle pause. In realtà, nel lavoro concreto di costruzione scenica, la pausa ha una funzione precisa: avviene perché ci si ferma, perché è necessario compiere un movimento, oppure perché si raggiunge un acme della recitazione e la tensione, per un attimo, si attenua. Non è un enigma metafisico: è teatro. Va poi considerato che il testo inglese, nella sua durata, è più breve della traduzione italiana, per

ragioni strettamente linguistiche: l'italiano ha una diversa organizzazione degli accenti e richiede frasi mediamente più lunghe, mentre l'inglese è per natura più diretto. Per me questo spettacolo è una sorta di spartito, per cui il ritmo non è determinato da una scelta formale, ma sostanziale: la battuta, come quando si recita in versi, deve avere un tempo preciso, che non potrà mai coincidere con quello del testo originale. Detto ciò, rappresentare un'opera è sempre, in un certo senso, un tradimento: ogni volta che lo si mette in scena ci si allontana dalla stesura di partenza. Inoltre, noi non recitiamo nemmeno il testo Pinter, ma la traduzione che ne fa Alessandra Serra. E, come si sa, anche la traduzione è un tradimento.



Quale percorso hai seguito con gli attori per esasperare certe tipizzazioni dei personaggi maschili, modellando stereotipi che virano al grottesco?

MP

La mia formazione di attore è teatrale e profondamente ronconiana: una tradizione in cui la battuta viene spinta all'estremo per acquisire forza e incisività. In particolare, però, per ciascun personaggio ho cercato riferimenti visivi di matrice cinematografica. Un esempio è Lenny che richiama l'immaginario di "Trainspotting" e della Scozia degli anni Novanta. La sfida è stata tradurre quella

suggerzione in teatro. Richiamare un immaginario cinematografico sulla scena significa infatti recitare a un livello di energia superiore a quella del grande schermo, e tutti i personaggi maschili si muovono in questa direzione. Ruth, invece, è l'elemento esterno che irrompe nel "ritorno a casa". Non è caratterizzata come gli altri. Alla fine della pièce decide di prostituirsi, ma alle proprie condizioni: esercita una libertà così radicale da apparire quasi folle, riuscendo a mettere sotto scacco proprio coloro che volevano manipolarla.

MC

È vero che nel testo Ruth manda all'aria il proprio ruolo di moglie e madre e sceglie di non tornare a casa con il marito. Tuttavia, la questione è se si possa davvero parlare di affermazione di libertà e identità all'interno di un sistema che continua a oggettificarla. Anche se si tratta di una sua decisione, resta condizionata da una struttura che la riduce a oggetto. In questo senso Ruth diventa l'incarnazione del desiderio represso di questi uomini, che finiscono per ricostruire la propria realtà attraverso le loro fantasie.

“

Nell'opera la casa non è solo una serie di ambienti, ma un vero dispositivo di potere: uno spazio chiuso, polveroso e gerarchico. Nel tuo spettacolo hai scelto un impianto marcatamente

naturalistico ma attraversato da elementi simbolici – dalla poltrona del padre alla testa di maiale nel frigorifero. Quale idea dello spazio e dei rapporti tra i personaggi ti ha guidato in questa direzione?

MP

Con lo scenografo Maurizio Balò ci siamo interrogati a lungo su come costruire lo spazio: replicare il consueto sottoscala dipinto di bianco oppure cercare un'altra strada. Rileggendo il testo, la casa dove è ambientato mi ha ricordato un vecchio albergo, o meglio una casa di appuntamenti. L'immagine mi rimandava a un film di Totò e Peppino ["Arrangiatevi" di Mauro Bolognini del 1959, N.d.R.] in cui i due, cercando un alloggio, si imbattono in un'ex casa chiusa: l'edificio diventa motivo di imbarazzo per Peppino, mentre il nonno, interpretato da Totò, ha il sospetto di averla frequentata in gioventù. Quella vergogna nascosta mi ha incuriosito. Bisogna poi considerare che il testo di Pinter è insieme macabro e disseminato di segni umoristici. La testa di maiale ne è un esempio: in realtà proveniva da un altro spettacolo e ho deciso di riutilizzarla. La cito anche per dirvi che non tutto deve necessariamente avere un significato programmatico: non faccio regia per spiegare qualcosa al pubblico che guarda il mio spettacolo. Il mio spettacolo è, invece, una possibilità, tra le tante, di trovare ciò che l'autore non sapeva di aver scritto, ma non è "la soluzione" del testo.

MC

È vero che molte cose sembrano nascere quasi casualmente, ma poi, a ben guardare, un senso emerge – o lo si costruisce. Max, ad esempio, è “il re della macelleria”, quindi è plausibile che abbia una testa di maiale nel frigorifero; allo stesso tempo, però, quell’immagine evoca un universo animale che attraversa tutto il testo: i cavalli, i maiali, i personaggi affamati come lupi, il padre che cucina cibo per i cani. Anche se la scelta è nata per caso, funziona perfettamente.

MP

Proprio così. L’interpretazione di uno spettacolo è sempre stratificata, come una lasagna: ciascuno si colloca su un livello diverso. C’è chi resta in superficie, chi scende più in profondità, chi conosce tutto di Pinter e si muove ancora più a fondo.

“

In questa stratificazione entra in gioco anche una caratteristica peculiare del teatro di Pinter in cui ciò che viene affermato non coincide quasi mai del tutto con ciò che i personaggi pensano o provano. Come viene interpretata e come viene tradotta in scena questa distanza tra parola e verità?

MC

Pinter è interessante perché è sempre in bilico tra dimensioni e linguaggi diversi che appartengono alla sua epoca. A Londra è la stagione del teatro

della crudeltà di Peter Brook e Charles Marowitz, quando nasce l'idea di un corpo "che parla" e che diventa così una componente importante della recitazione dell'attore. Ruth a un certo punto dice qualcosa come: «Guardate le mie gambe, guardate le mie labbra, sono più importanti delle parole che dico». C'è qui un tipo di sperimentazione che va al di là del linguaggio. Poi il linguaggio diventa certamente anche un modo per esplicitare delle tensioni e dei "non detti", tra corpo fisico e parola: è uno strumento affilatissimo. E questo essere sempre in bilico prevede degli attori eccezionalmente bravi che sappiano dosare la loro recitazione, che sappiano utilizzare il loro corpo.

MP

Pinter dissemina nel testo una grande quantità di cose sottese. Per me il lavoro consiste proprio nel concentrarsi sulla distanza tra ciò che si dice e ciò che si vive. Normalmente i testi anglosassoni costruiscono personaggi che hanno un passato e l'attore deve cercare questo vissuto attingendo alle informazioni del testo e alla propria immaginazione. Ad esempio una felicità affermata può essere sintomo di un'infelicità vissuta: se Teddy e Ruth dichiarano di essere una famiglia felice, con tutto ciò che occorre, io mi chiedo subito che cosa stiano coprendo con quella affermazione. Magari hanno davvero una casa perfetta in America, dotata degli elettrodomestici degli anni Sessanta – il tostapane, il frigorifero nuovo – tutto quello che serve per apparire felici. Ma proprio quell'apparenza può diventare una maschera.

In prova ho insistito su questo: l'asserzione pura è di una noia mortale. Nella realtà puoi dire «ti amo» dicendo «ti odio». C'è sempre uno scarto tra ciò che pronunci e ciò che pensi. Ed è uno scarto che conosco bene anche per altre esperienze: ricordo “Strano interludio” di O'Neill con la regia di Ronconi, uno spettacolo in nove atti in cui si alternavano battute e pensieri dei personaggi. Ronconi ci aveva dato un'indicazione geniale: la vera necessità è il pensiero, la battuta serve solo a coprirlo. In Pinter vale più o meno la stessa cosa: non importa stabilire che cosa sia vero o falso; importa come me lo racconti. E spero che questa tensione, che noi percepiamo in scena, arrivi fino alla platea.



Se ciò che conta è ciò che si nasconde dietro le parole, in “The Homecoming” questo meccanismo sembra agire in primo luogo all'interno della famiglia. Che idea ne emerge dal suo allestimento e dall'opera di Pinter?

MP

In “Ritorno a casa” la famiglia non è un luogo protettivo ma un sistema di potere. È una casa di “orchì”, un organismo che ingloba, mette alla prova, manipola, e in cui i rapporti affettivi diventano immediatamente rapporti di forza. In questo senso, Pinter nel suo testo racconta l'orrore della famiglia: per lui parole come “amore” e “famiglia” non

significano nulla, sono il paravento di un'ipocrisia. Questa idea, nel mio spettacolo, passa anche dalla necessità di rendere percepibile la provocazione di Ruth. Nel testo lei destabilizza il gruppo maschile non perché "spiega" qualcosa, ma perché introduce una libertà che li manda fuori asse. Quando Teddy le dice che devono andare via perché lì non sta bene, lei ribalta la prospettiva e chiede perché non dovrebbe piacerle quella famiglia. È una sfida diretta al sistema patriarcale che la vorrebbe contenere. Bisogna però considerare anche il contesto. Nel 1964 bastava un gesto, un'allusione – una donna che bacia un fratello e poi l'altro – per risultare dirompente. Oggi quella stessa provocazione non scandalizza più nessuno. Per questo abbiamo dovuto calcare la mano: non per forzare il testo, ma per restituire alla scena la carica destabilizzante che aveva allora. C'è poi un dato generazionale. Negli anni Settanta la famiglia era un luogo da cui si voleva fuggire; oggi, per molti giovani, è uno spazio in cui restare. Io ho lottato contro la mia famiglia, voi ci convivete [rivolto a noi intervistatori effettivamente under 30, N.d.R.]. Pinter lavora proprio sulla distruzione dell'idea "buona" della famiglia, quella che si presume tale per definizione. Così il pubblico può anche ridere, ma resta turbato, perché riconosce, sotto al grottesco, un meccanismo feroce e profondamente umano. Detto questo, non metto in scena Pinter per provocare né per cambiare il mondo. Il teatro non è la vita: serve piuttosto ad aprire, se ci si riesce, una finestra nella mente di chi guarda, per un'ora e mezza.

In “The Homecoming” la famiglia si muove in un impianto apparentemente naturalistico, quasi rassicurante, ma lentamente questa struttura si incrina e lascia intravedere l’incubo. È un movimento tipico di Pinter: si entra in una stanza domestica e ci si accorge che quella stanza non è affatto un rifugio, ma uno spazio attraversato da tensioni, squilibri e violenze latenti. In questo senso la famiglia non è solo un tema, ma un dispositivo: un luogo che mette in crisi l’idea stessa di stabilità. Pinter si trova in un momento di passaggio fra mondi diversi. Da un lato eredita qualcosa dal teatro dell’assurdo – l’ambiguità, il testo aperto, la richiesta allo spettatore di completare il senso – dall’altro anticipa molte traiettorie successive, fino al teatro postdrammatico. I suoi personaggi sono spesso contraddittori, inconsistenti, sfuggono a una psicologia compatta: è una frattura importante nella drammaturgia inglese, come si vedrà negli anni successivi. L’idea della stanza come luogo apparentemente rassicurante che viene sconvolto dall’arrivo dell’altro – pensiamo a Sarah Kane, a Martin Crimp, al teatro cosiddetto “In-yer-face” – nasce anche da lì. Pinter ha aperto la porta a una riflessione sulle relazioni tossiche e sugli equilibri di potere dentro lo spazio domestico e molto del suo teatro e dei suoi temi sono penetrati, più o meno consapevolmente, nella drammaturgia inglese che lo ha succeduto.

SCENE

testi di

Sara Buono
Bianca Ceccarelli



TRE MODI PER NON MORIRE DI GIUSEPPE MONTESANO

«La bellezza salverà il mondo» sentenza la celebre affermazione dostoevskiana, tanto cara a varie generazioni di artisti, esteti, giovani malinconici, velleitari. Bellezza come cura, bellezza come antidoto, bellezza come risoluzione ultima sono solo alcune delle formule che abitano le riflessioni di ogni tempo su questo tema, che pare non esaurire mai la sua forza propulsiva.

E quest'idea che la bellezza possa essere cosa viva, infestante e salvifica emerge anche nello spettacolo "Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i Greci", basato sul testo omonimo dello scrittore e studioso Giuseppe Montesano, e portato in scena con grande successo da Toni Servillo a partire dal 2023, anno di pubblicazione del libro.

Uno spettacolo che vede Servillo solo su un palco essenziale, davanti a uno scarno leggio, con il compito di instaurare un dialogo attivo tra la propria presenza (corpo, voce e racconto), esaltata dai giochi di luci alle sue spalle firmati da Claudio De Pace, e quella degli spettatori, intelligenze e fantasie mute in platea. La scenografia minimale contrasta con la ricchezza della materia evocata, con le innumerevoli voci provenienti da tre epoche e luoghi ben distinti, ma legati da un fuoco comune.

Il percorso attraverso questi tre snodi è tuttavia duplice: lineare nel raggiungimento di un apice identitario, ma anche cronologicamente circolare; si va a ritroso nel tempo finché il più remoto passato non balza abbacinante nel nostro presente abitato.

Da principio, Servillo inizia a guidarci nella bellezza della creazione umana, raccontando di Baudelaire, archetipo del poeta che attraversando tutto ciò che di sordido, ardentemente vivo e caotico il mondo ha da mostrare, approda infine alla bellezza e la disvela, restandone però osservatore solitario, a un tempo testimone e per sempre escluso. L'albatro di una delle sue poesie più note, insomma.

Con la "Commedia" dantesca, il viaggio per antonomasia, "Tre modi per morire" torna ad attraversare la marmaglia umana, questa volta disponendola nella rigida e insieme compassionevole topografia morale e gerarchica dei vari gironi e, soprattutto, sottoponendola alla volontà della letteratura, che altro non è che la volontà del bello. Capirlo assomiglia a una rivelazione.

Con la Grecia antica e le sue regole e usanze, in particolare quelle di un'Atene turchina e idealizzata, la bellezza si fa universale, criterio dominante del mondo e suo governo. Il pensiero razionale, l'intelligenza luminosa, le pratiche collettive della polis – dal confronto critico e dialogico delle assemblee alla catarsi offerta dal teatro – sono parte radicale del tessuto sociale e delle sue relazioni. Estetica, etica e politica coincidono, se non felicemente, perlomeno con efficacia, e la bellezza diventa architettura del vivere comune.

La traiettoria tracciata da Montesano e Servillo, alla fine, suggerisce questo: che il bello, nella sua accezione di creatività e celebrazione dell'umano, può ancora essere fenomenale principio nell'organizzazione del senso comune e della comunità. E con il suo bruciante carisma scenico l'attore regala autorità a questo sogno antico. Dopotutto, Servillo stesso è un personaggio familiare, noto agli italiani come qualcuno la cui carriera è fiorita intorno e dentro al bello. È credibile che sul palco indossi le vesti di un profeta di una bellezza meravigliosamente umana, e dunque conosciuta al pubblico (il materiale poetico e culturale che ispira e attraversa lo spettacolo appartiene già all'orizzonte degli spettatori), ma anche una bellezza fosca, dimenticata, sacrificata a un quotidiano di noie e fatiche da cui l'umanità sembra gocciolare via, istante dopo istante.

La sua relazione con il pubblico è quasi immediatamente dorata di fiducia: ci si affida all'uomo-attore perché pare offrirsi intermediario con un altrove luminoso, vitale e non triviale, dove il genio, il pensiero e l'estro umano sono saldi protagonisti, dove non si muore poco per volta, e raccontarsi storie, divagare e riflettere sono attività comuni. Un altrove che sembra così nostro, eppure distante. Un oggetto nostalgico. Ma che ancora possiamo aspirare a fare mondo. Sperare: che avvenga!

SARA BUONO



RITORNO A CASA DIRETTO DA E CON MASSIMO POPOLIZIO

È un microcosmo familiare quello che Harold Pinter mette in scena in “Ritorno a casa”: un universo tutto al maschile, claustrofobico e instabile, sorretto da un fragile equilibrio di parole affilate e silenzi carichi di tensione. Max, un padre cinico e anziano; Lenny e Joey, due figli adulti ma irrisolti; lo zio Sam, allusivo e reticente, convivono in una tipica casa inglese degli anni Sessanta che sembra ordinaria, ma cela inquietudini e ferocia. L'allestimento, a cura di Maurizio Balò, restituisce perfettamente l'atmosfera ambigua: il salotto è all'apparenza intimo e accogliente, ma nei dettagli dei vecchi giornali, delle bottiglie vuote e della tappezzeria ammuffita, si nasconde un'inesorabile e lenta decadenza, che fa ironicamente eco alla mediocrità di chi ci abita. Tutto cambia con l'arrivo del figlio maggiore Teddy, professore di filosofia emigrato negli Stati Uniti. Con lui c'è la moglie Ruth, una donna enigmatica e imprevedibile, che inizierà presto a incrinare il già precario equilibrio della famiglia. Mettere in scena Pinter è da sempre una sfida registica tra le più complesse: i suoi dialoghi sono partiture taglienti, composte da frasi spezzate e pause che pesano quanto macigni; la sua scrittura risultava fin troppo eccentrica già ai contemporanei.

E tra tutti i suoi lavori, “Ritorno a casa” è forse il più cupo: una storia di rapporti familiari sospesa tra una quotidianità esausta e un’angoscia latente. La regia di Massimo Popolizio sceglie di abitare la dimensione più distorta e deformata di questo universo familiare, accentuandone la vena stravagante e surreale. Popolizio lascia emergere il lato comico della drammaturgia, e per farlo adotta un registro grottesco: i toni sono caricaturali, le gestualità marcate e i personaggi incarnano quasi in modo archetipico un maschile intrappolato in sé stesso, competitivo e frustrato, che agli occhi dello spettatore risulta ridicolo e a tratti patetico. Gli interpreti si muovono coerentemente con il tono scelto dalla regia restituendo interpretazioni portate volutamente all’estremo. Christian La Rosa costruisce Lenny, uno scapolo scapestrato e dai modi volgari, in modo energico ed esuberante; Joey, pugile fallito dal cuore tenero e brutalmente ingenuo, è reso in maniera convincente da Alberto Onofrietti. Il Teddy di Eros Pascale aderisce alla stessa cifra stilistica: lui è la mosca bianca della famiglia, la speranza di una vita migliore lontano da casa, e tuttavia, non appena vi ci rimette piede, torna a far parte del gregge, risucchiato dal senso di inadeguatezza che lo perseguita. Massimo Popolizio e Paolo Musio, inscenando un convincente e tossico rapporto fraterno, si riconfermano una coppia affiatata (in scena sono rispettivamente Max e Sam) dopo il successo di “M il figlio del secolo” andato in scena durante la stagione 2021/2022 del Piccolo Teatro.

A dominare la scena è proprio Max, ex macellaio, capofamiglia rozzo e brutale, che governa la casa in un clima di squallore e violenza, rivolta tanto verso l'universo femminile quanto verso i suoi stessi figli e il fratello. La comunicazione assente, le battute taglienti e le umiliazioni reciproche non fanno altro che tradire un rapporto familiare disfunzionale. In questo contesto virile ripiegato su se stesso, il femminile è però una presenza costante fin dall'inizio, anche prima dell'entrata in scena di Ruth. Jessie, moglie defunta di Max, è citata già nei primi scambi di battute tra il capofamiglia e lo zio Sam, riportando in superficie tensioni irrisolte. Ancora più nostalgico è il ricordo della madre dei due fratelli maggiori, teneramente idealizzata tra un aneddoto d'infanzia e l'altro.

A fare concretamente da contrappeso a questo clima c'è Ruth, interpretata da Giorgia Salari. Le scelte registiche riguardo a questo personaggio, vero perno drammaturgico, orientano inevitabilmente la lettura dello spettacolo. Caratterizzare una Ruth ferma e consapevole spinge la pièce in direzione di una lettura di emancipazione, al contrario una Ruth servile e passiva rischierebbe di ridurla a mero oggetto del desiderio maschile. La forza del personaggio, nel testo di Pinter, sta nei suoi silenzi trattenuti e nelle sue risposte controllate; ad esempio nei momenti in cui viene aggredita verbalmente da Max, Ruth rimane immobile e il suo potere si manifesta nel non distogliere lo sguardo, in un atto di resistenza che sviscerisce il patriarca. La Ruth di Salari, magnetica e dalla forte presenza scenica, si muove tuttavia in una

direzione diversa: in questo caso, la regia sceglie di insistere su una sensualità esplicita accentuando l'aspetto seduttivo legato al corpo, che lei stessa usa come strumento di contrattazione. La sequenza di pole dance sul finale è in questo senso un gesto liberatorio e di rivendicazione dell'autonomia del femminile sul proprio corpo. È un elemento che vuole destabilizzare l'aspettativa maschile, richiamando forse un immaginario femminista leggermente datato. Lo stesso vale per la rappresentazione degli uomini che vengono comandati a bacchetta da Ruth e costretti a occuparsi delle faccende domestiche: l'intento di invertire gli stereotipi di genere è chiaro, anche se a tratti schematico. La polarizzazione dei sessi è risolta in modo simbolico, ironico e grottesco: lo spettacolo si propone di affrontare la dimensione comica del testo, e tra umorismo perturbante e risate amare abbiamo la sensazione che in larga parte riesca nell'intento. Forse tralasciando il tratto ambivalente e inquietante di Pinter, quel tipico gioco di contrasti che caratterizza la sua scrittura, questo "Ritorno a casa" privilegia un segno netto, una lettura riconoscibile e compatta sulle relazioni, sui ruoli e sulle maschere che abitiamo.

BIANCA CECCARELLI

Uno spazio per conoscere da vicino le artiste e gli artisti associati al Piccolo Teatro di Milano: tra domande a bruciapelo e dialoghi aperti, per restituirne voci, visioni e percorsi.

ARTI STI ASSO CIATI

Focus su

Marco D'Agostin

foto © Masiar Pasquali

37

PICCOLO

INCONTRI



Che lingua vorresti parlare?

L'islandese.

Che colore daresti al futuro?

L'arancione.

Che lavoro avresti voluto fare?

Il gift planner.

La parola che ami di più...

Metabolismo.

La parola che odi di più...

Resilienza.

Dove vorresti vivere?

A Santiago del Cile.

Quali sono le tue eroine preferite della finzione?

Arya Stark, Eleven, Luna Lovegood.

Uno spettacolo che avresti voluto vedere e che non hai visto?

L'ultimo spettacolo in cui è andata in scena Eleonora Duse.

Quale dono di natura vorresti avere?

Saper palleggiare.

Un suono che odi...

Gli allarmi.

Un suono che ami...

I doposci sulla neve fresca.



Nei tuoi spettacoli torna spesso il tema della memoria e talvolta compaiono frammenti di ricordi personali. Come riesci a rendere elementi del passato individuale una questione di interesse collettivo?

La risposta definitiva l'ha data Annie Ernaux in un passo di "Écrire la vie": «L'importante non è scrivere "una vita", ma è scrivere della vita, anche quando stai parlando di "una vita"».

Ne "Gli anni" (ispirato proprio a Ernaux) sono partito dalla ricostruzione della vicenda personale di Marta Ciappina – quindi da una dimensione individuale – per trasformarla poi in un racconto più ampio e condiviso. Non trovo mai interessante rispecchiare unicamente il dato biografico, tantomeno il mio: entra in gioco anche una forma di pudore personale, una bussola della dissimulazione, una guida per capire come il dispositivo performativo debba nascondere e rielaborare l'origine di quel vissuto. L'operazione autoriale di scrittura è in definitiva un'operazione di occultamento. Non lavoro con l'obiettivo di universalizzare l'individuale, ma per concedere allo spettatore uno spazio in cui possano ritrovare in scena qualcosa che li riguarda. Questa, a ben guardare, è la questione per me fondante: che tipo di relazione sto instaurando con spettatrice e spettatore? Dove voglio che i loro occhi si posino?

Come spero che si compromettano con ciò che stanno osservando e quali spazi di libertà sto loro lasciando?



Nei tuoi lavori la ricostruzione della memoria e del ricordo si sofferma anche sulle mancanze e sulle interruzioni: come entri in relazione con i vuoti di memoria, le amnesie o le zone d'ombra del ricordo?

Il tema della dimenticanza si colloca in un terreno affine a quello del mistero. Di fondo, credo che la sopravvivenza del teatro non sia legata alla pregnanza o all'attualità dei suoi presunti contenuti, piuttosto alla sua capacità di conservare un margine di mistero. Questo significa occuparsi della forma, interrogarsi continuamente sul modo in cui scegliamo di raccontare e capire come mantenere vivo nel pubblico il desiderio di continuare a sostare di fronte a una materia che gli si mostra come non del tutto afferrabile. Quando parlo di mistero, parlo quindi di un vuoto. A me interessa che gli spettacoli siano degli enigmi, dei rebus: gli elementi che li compongono sono infatti legati secondo una logica che ogni spettatore può indagare in modo autonomo e personale. Quando decido di occultare o dissimulare alcuni elementi o aspetti nelle mie creazioni, non lo faccio

per complicarla o per togliere loro chiarezza, ma per renderli inafferrabili. Il nitore non preclude il mistero: uno spettacolo può essere nitido e allo stesso tempo misterioso, si può provare a lavorare per mantenere vivo questo mistero senza scivolare nell'opacità e nell'ambiguità. Nelle mie creazioni, per molti anni, ho lavorato sull'idea di amnesia anche attraverso esercizi molto concreti, mettendo gli interpreti nella condizione di dimenticare qualcosa perché il blackout, il cortocircuito di una persona in scena – nel suo confrontarsi con un vuoto concreto – è sempre una possibilità per pareggiare ed equilibrare la relazione di potere che esiste tra il palco e la platea.



In “First Love” il movimento risulta indissolubilmente intrecciato alla parola. Come lavori sulla relazione tra gesto e linguaggio?

Questa conversazione con voi mi sta piacendo molto. Ci tengo però dire una cosa che può sembrare sgradevole, ma non lo è. Posso?

Prego!

Non ne posso più di parlare del rapporto tra gesto e parola nel mio lavoro. Ve la siete presa?

Absolutamente no.

Allora rispondo! (ride, N.d. R.) Non scelgo di usare la parola, il corpo o la musica in quanto tali, ma di raggiungere lo spettatore o la spettatrice per stare con loro intorno alle questioni che considero urgenti, e per farlo uso lo strumento che mi sembra, di volta in volta, più adatto. In sala prove parto sempre da zero: ci sono il mio corpo e i libri che ho letto, ma non ho mai un testo di partenza, né ho una coreografia determinata a priori. Nel caso di "First Love" non volevo tanto rievocare una gara di sci di fondo, quanto l'esperienza collettiva – e allo stesso tempo intima – di stare davanti al televisore insieme alla propria famiglia a guardare un grande evento sportivo. Volevo lasciarmi attraversare dalla vocalità specifica che caratterizza la telecronaca e rimetterla in circolo in modo che potesse accendere e incuriosire anche chi non ha alcuna familiarità con lo sci di fondo. Ho sentito fin da subito che per raccontare una gara e restituirne la temperatura, avrei dovuto “costruirne” una anche per me stesso, spingendomi fino al limite estremo delle mie possibilità fisiche. È per questo che ho deciso di affiancare la partitura corporea alla parola, uscendone affaticato fisicamente. Le due drammaturgie sono però nate separatamente: ho lavorato prima sulla memoria e sulla voce, poi sulla coreografia, e solo in un secondo momento le ho unite. È stata una sorta di “fusione a freddo” tra le due parti. E condivido con voi una confessione: ogni tanto sogno di riuscire ad abolire la presenza della parola nei miei spettacoli.



Nei tuoi lavori il tuo “io” trova spesso un canale esplicito di esposizione, fin dalla presentazione iniziale («Buonasera, sono Marco D’Agostin») e attraverso una relazione diretta con il pubblico. Che grado di mediazione esiste tra il tuo io e l’io che appare sulla scena?

Ci sono due prospettive diverse da cui osservare questa questione. La prima riguarda il rapporto che si crea con il corpo sulla scena, e in questo senso continuo a definirmi un artista della danza. Ogni spettacolo detta una serie di principi al corpo e ciò significa che tutto ciò che accade in scena non assomiglia a ciò che accade nella vita quotidiana. Sono indicazioni che valgono in maniera specifica per ciascuno spettacolo: come si distribuisce il peso del corpo, la direzione dello sguardo, il suo grado di sfocatura, la relazione tra gli arti inferiori e la colonna vertebrale. Sono aspetti apparentemente minimi ma significanti perché la postura è sempre un fatto politico. È come se ci fosse un corpo che si sovrappone a un altro: la prima operazione che faccio per ogni spettacolo è capire quale corpo sovrapporre al mio corpo quotidiano.

L'altra prospettiva riguarda invece la relazione diretta con il pubblico. Spesso raggiungo il proscenio e do spazio a un momento di presentazione, una sorta di prologo.

Nei primi due o tre minuti di uno spettacolo si gioca un patto silenzioso con il pubblico, esplicito o implicito; io credo che il modo più onesto per farlo sia esporsi, rivolgersi direttamente a chi guarda. È un terreno che riguarda soprattutto il dato empatico. Esistono quindi due “io”, ma nessuno di questi si sovrappone del tutto a quello che porto in giro nella mia vita di tutti i giorni.



In “Best Regards” e in “Jérôme Bel” emerge una riflessione sul confronto con alcuni maestri e figure che hanno segnato la storia della danza. Cosa significa per te farti carico di un’eredità? In che modo cerchi di entrare in relazione con l’eredità ricevuta e quali difficoltà incontri nel raccogliere una tradizione?

Quando Alessandro Sciarroni ha vinto il Leone d’Oro, nel suo discorso di ringraziamento per il riconoscimento, ha detto una frase per me davvero fondamentale: «Noi siamo quelli che si sono potuti scegliere i loro maestri». La differenza tra la generazione a cui appartengo io e quelle precedenti sta proprio in questo scarto: abbiamo potuto compiere una scelta, e oggi più che mai questa possibilità è diventata quasi un dovere, come lo è scegliere eventualmente di non averne. Questa libertà rende la questione dell’eredità molto

più praticabile, ma anche più responsabilizzante. Negli ultimi anni mi sto occupando sempre più di pedagogia, un capitolo nuovo e centrale della mia vita. Tutto il lavoro che faccio con allieve e allievi parte proprio da una domanda molto semplice e al tempo stesso radicale: che cos'è un maestro? E, ancora prima, che cos'è una scuola? Per come la vedo io, il maestro esiste solo all'interno di un rapporto pedagogico, non come figura assoluta. Mi interessa creare una relazione con persone più giovani di me, discutendo insieme a loro come rifondare ogni volta i principi di quel rapporto. Questo, naturalmente, implica la possibilità di metterne costantemente in discussione la verticalità. È un lavoro quotidiano, meticoloso, che consiste nel mettere in dubbio la posizione da cui parlo, soprattutto nei contesti formativi. Non a caso, alla fine dei diversi progetti pedagogici che conduco, l'ultimo giorno tengo sempre un discorso appositamente scritto per gli allievi e le allieve incontrati: è un gesto di scioglimento del rapporto affinché quel legame possa continuare a essere rinegoziato nel tempo, anche dopo la fine dell'esperienza condivisa.



Un'ultima domanda, che abbiamo rivolto anche ad altri artisti e artiste associati al Piccolo Teatro: quale ruolo può avere il teatro nello sviluppo della comunità?

Per molto tempo ho creduto che questa fosse una domanda difficile, invece oggi ho una risposta precisa: il teatro costruisce comunità, ma non lo fa attraverso la visione degli spettacoli. L'esperienza di visione, di per sé, non crea alcun tipo di comunità (se non in rari casi), perché invece la sua missione sostanziale resta quella di offrire un'esperienza edonistica. La creazione di una comunità attraverso l'atto spettacolare è un effetto collaterale, non sostanziale, non si può pretendere questo dalla rappresentazione. Ma il teatro non si esaurisce nella visione degli spettacoli, e credo che i dispositivi di creazione di comunità possano allora essere due. Del primo abbiamo parlato poco fa: è la formazione, dalle accademie ai workshop, passando dai progetti pedagogici più o meno strutturati. Sono presidi politici fondamentali per decostruire le gerarchie, per dare spazio all'altro. Il secondo sono le prove. Proprio per questo da un anno, insieme alla mia compagnia, stiamo portando avanti "FUORIPIOVE": un progetto in cui, attraverso una newsletter, comunichiamo il luogo e l'ora in cui facciamo le prove, e invitiamo i cittadini a raggiungerci. Per noi questo è un modo per fare comunità e per trasformarci vicendevolmente: quando si sta insieme in sala si attua – per dirla con le parole di Daniele Villa – un "esercizio di intelligenza collettiva". Volete sapere cosa penso? Che gli spettatori e le spettatrici dovrebbero poter entrare in tutte le sale prove a tutti gli orari in tutti i giorni della loro vita.

Dalle parole al piatto: una ricetta che restituisce in cucina l'immaginario dell'artista.

PICCOLO

RICETTARIO

Come la buona cucina, il teatro è un'arte che intreccia tecnica, intuizione e cura. Perché uno spettacolo prenda corpo, occorrono ingegno, tempismo e una dose necessaria di incoscienza; come un piatto a lenta cottura, richiede assaggi, errori e aggiustamenti. Quando la rappresentazione è servita, lo spettatore accoglie ciò che gli viene offerto con l'apertura di chi cerca sapori nuovi o riconosce quelli custoditi nella memoria. Questo ricettario fonde scrittura gastronomica e sguardo critico: nasce per osservare la scena delle artiste e degli artisti associati con l'attenzione del degustatore, e indagare tempi, dosi e modalità di esecuzione. Abbiamo perciò chiesto a Marco D'Agostin di suggerire il piatto che meglio accompagna le sue creazioni: la nostra redazione ne ha stilato gli ingredienti e il procedimento per la preparazione.

A che ricetta culinaria paragoneresti il tuo lavoro?

Le sarde in saor.

SARDE IN SAOR

DI MARCO D'AGOSTIN

Ingredienti per il condimento:

- un cucchiaino di pudore;
- 200 ml di dissimulazione;
- quattro bacche di nitore performativo;
- una noce di desiderio di ineffabilità;
- un terzo di un dato memoriale nascosto, manipolato e infine esposto;
- un bicchiere di Annie Ernaux;
- una goccia di aceto di Carrère, per puro mitridatismo;
- una spolverata di mistero formale (per la guarnizione);
- due rametti di pedagogia.

Per preparare le sarde in saor, si comincia disponendo le sardine su un fondo di cipolla marinata, lasciata riposare abbastanza a lungo da perdere ogni certezza identitaria. Le uvette dolci vanno aggiunte con noncuranza, così che possano stemperare la sapidità del tutto e suggerire, senza mai dichiararlo, un'idea di compensazione emotiva. A questo punto, per ottenere il sapore perfetto, è indispensabile integrare un cucchiaino colmo di pudore, mescolato lentamente a duecento millilitri di dissimulazione, avendo cura di non far affiorare nulla in superficie. Si incorporano poi quattro bacche di nitore performativo, pestate grossolanamente, e una noce di desiderio di ineffabilità, da sciogliere a freddo fino a ottenere una consistenza appena allusiva. Si aggiunge quindi un terzo di dato memoriale nascosto, precedentemente ben amalgamato e manipolato senza aggiungere spiegazioni, seguito da un bicchiere abbondante di Annie Ernaux, da versare con gesto fermo ma autobiograficamente instabile. Una sola goccia di aceto di Carrère basterà, per puro mitridatismo, a rendere il composto tollerabile anche nelle sue parti più urticanti. Il tutto va guarnito con una spolverata di mistero formale, distribuito con cura, e rifinito con due rametti di pedagogia, possibilmente freschi. Assemblare sarde e saor una volta che tutti gli ingredienti si saranno raffreddati. Chiudere gli occhi. Fare un esercizio di amnesia prima di assaggiare. Servire a temperatura emotiva controllata. Eventuali residui riaffioreranno il giorno dopo.

Una sequenza di vignette per guardare da una nuova prospettiva le parole da cui prende le mosse il numero.

CO MIC



PICCOLO

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Con il contributo di



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da

Fondazione
CARIPLO



Special Partner Teatro Grassi

Partner istituzionale

Special Partner Chiostro Nina Vinci

INTESA  SANPAOLO



ESSELUNGA


Partner attività bambini e ragazzi

Educational Partner



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

fondazione
ajia falck

Partner



L'alta pasticceria di Basselunga

LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895



idealista

Design Partner

Partner tecnico

Kartell



IN REDAZIONE

Patrizio Agostini

Anna Matilde Brianzoli

Sara Buono

Alessandra Capobianco

Angela Carbonara

Bianca Ceccarelli

Camilla Colangelo

Martina D'Angelo

Chiara Emma

Martina Fais

Matteo Fiorentino

Pietro Gallotti

Sofia Loro

Antonio Nicotra

Carlo Paroli

Zeno Piovesan

Maddalena Politi

Margherita Sciacco

Sara Maria Trainotti

Livia Valenti

Sofia Zanardi

Marco Zanolini

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la Scuola del Fumetto:

Alessandra Delmolino (“Tre modi per non morire”), Stella

Citterio (“Ritorno a casa”), Ade Libro (fumetto)

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti
Francesca Serrazanetti

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

REVISIONE EDITORIALE

Eleonora Vasta e Joseph Calanca | Ufficio Edizioni (Piccolo Teatro)

GRAFICA

Leftloft

STORMI è un laboratorio di formazione e scrittura critica a cura di Stratagemmi - Prospettive Teatrali in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano

18 FEBBRAIO 2026

Panoramica mensile sulla Stagione 2025/2026 del Piccolo Teatro di Milano: *“Complemento di relazione”*. La pubblicazione è curata da Stratagemmi - Prospettive Teatrali.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Scuola del Fumetto
Passione disegno dal 1979

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org