



STORMI

#5

CIT TÀ/ CON FINE

Lo spazio del teatro è da sempre il riflesso di quello della città. Dalla cavea del teatro antico fino alle strade rappresentate nelle scene cinquecentesche, alle piazze coperte e alle balconate urbane delle sale moderne. Quale città si riflette nel teatro di oggi? E quali sono i limiti che la definiscono, tanto nell'individuazione dei suoi margini quanto nelle sue articolazioni interne? Quando, a partire dalla visione di "Miracolo a Milano", abbiamo scelto CITTÀ come uno dei due termini al centro di questo numero di "Stormi", ci è sembrato quasi necessario metterlo in relazione con CONFINE. Questi due concetti, appartenenti a un comune ambito tematico che rimanda ai caratteri fisici e politici del territorio che abitiamo, trovano oggi inattese comunanze, fino ad arrivare a coesistere. Le loro forme, un tempo codificate, sono diventate evanescenti e malleabili, mobili e difficili da definire: a causa di complesse situazioni geopolitiche, ma anche perché le frontiere naturali sono soggette alla complessità di processi ecologici incontrollabili. La ricerca "Italian Limes", curata dieci anni fa dallo studio Folder, mostrava gli aspetti più concreti di questa precarietà, registrando, con una griglia di sensori, come il ritiro delle calotte glaciali provochi lo spostamento continuo dello spartiacque che delimita i territori nazionali di Italia, Austria e Svizzera. La complessità dei processi ecologici che regolano i confini naturali è d'altra parte solo uno dei modi di intendere il confine. Della stratificazione di significati inscritta in questo termine abbiamo discusso con lo scrittore e storico David Bidussa, cercando di

andare oltre il limite per accogliere costellazioni di significati legati alla memoria e al futuro. Proprio da qui, d'altra parte, muove uno degli spettacoli al centro di questo numero del magazine, "Resto qui". Nell'adattamento dell'omonimo romanzo di Marco Balzano, il regista Francesco Niccolini – insieme ad Arianna Scommegna e Mattia Fabris – mette in scena proprio la fragilità del concetto di confine, che supera la dimensione territoriale per affrontare questioni di identità politiche e sociali, in un luogo, Curon, dove si scontrano senso di appartenenza, dinamiche di potere e scelte individuali. Il confine si è rivelato centrale anche nel trattare il termine CITTÀ: lo spazio urbano incorpora, oggi in modo sempre più evidente, delimitazioni e margini che non si riducono a linee, ma sono aree di negoziazione tra diverse dimensioni dell'abitare. La città e la campagna, il centro e la periferia, lo spazio pubblico e quello privato non sono più binomi separabili ma superfici intersecate in un sistema di spazi, lingue e culture. Con "Miracolo a Milano", l'importante prima assoluta di cui troverete traccia nelle prossime pagine, il Piccolo Teatro sembra voler rivolgere un omaggio, oltre che al capoluogo a questa complessità. Le molteplici identità della dimensione urbana e la necessità di mettere in discussione le convenzioni del passato sono al centro dei dialoghi che la redazione ha avuto con Giovanna Rosa e proprio con Claudio Longhi. Entrambi ci ricordano come il teatro sia ancora il luogo per interrogare le trasformazioni della città e mostrarne le contraddizioni.

FRANCESCA SERRAZANETTI

Antologia**5****Conversazioni****12**

Dialogo tra Claudio Longhi e Giovanna Rosa

13

Dialogo tra Francesco Niccolini e David Bidussa

24

Scene**35**

Recensione di "Miracolo a Milano"

36

Recensione di "Resto qui"

41

Artisti Associati**46**

Focus su Caroline Guiela Nguyen

47

Ricettario**58**

Cous cous

60

Comic**63**

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

Manuela Rosco
Angelica Scordamaglia

Città e confine, le due parole da cui prende vita questo numero di Stormi, mostrano una natura ambigua e mutevole: a seconda dell'inclinazione da cui le si osserva, si richiamano o, al contrario, si respingono, sfuggenti a una rappresentazione univoca. Come suggerisce Michel Foucault in "Utopie. Eterotopie", non viviamo in uno spazio neutro e uniforme, «nel rettangolo di un foglio di carta», ma in uno spazio articolato e irregolare, fatto di dislivelli, zone luminose e zone d'ombra. La città si configura allora come una trama discontinua, mentre il confine contiene la possibilità stessa del proprio superamento. È all'interno di questa frattura – tra spazio fisico e spazio percepito – che si colloca la presente antologia, che raccoglie visioni di città e idee di confine così come emergono nelle parole di chi quei luoghi li rappresenta attraverso il filtro della letteratura. Sembrano invisibili i corpi della "Città vecchia" di Umberto Saba: relegati ai margini, si fanno invece custodi del volto più autentico della città con «La gente che viene e che va», tra le miserie e le bellezze del vivere urbano. In fondo, è la stessa umanità che anima il palcoscenico di "Miracolo a Milano",

restituendo le atmosfere del capoluogo lombardo. Lo spettacolo, oggetto di diversi approfondimenti in questo numero di “Stormi”, indaga il confine sempre più sfuggente tra centro città e spazi extra-urbani, nella perenne tensione all’allargamento delle metropoli contemporanee. La perdita di un orizzonte chiaro e l’esperienza dello sconfinamento possono produrre una vertigine: è quanto accade alle Lila e Lenù bambine ne “L’amica geniale” di Elena Ferrante, quando abbandonano il rione verso un oltre che promette progresso, ma provoca paura e senso di inadeguatezza.

In modo diverso, ma con analoga urgenza politica, lo spettacolo “lo resto qui” (di cui troverete una recensione nelle pagine che seguono) porta in scena il confine come luogo di attrito, una soglia che ridisegna gli spazi della vita, distribuisce possibilità e impedimenti. Le “linee immaginarie” di cui canta Ghali nel brano “Casa mia”: confini che non si vedono, ma da cui dipendono la vita e la morte.

TRATTO DA “UTOPIE. ETEROTOPIE”

Non si vive in uno spazio neutro e bianco; non si vive, non si muore, non si ama nel rettangolo di un foglio di carta. Si vive, si muore, si ama in uno spazio quadrettato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie, dislivelli, scalini, avvallamenti e gibbosità, con alcune regioni dure e altre friabili, penetrabili, porose. Ci sono le regioni di passaggio, le strade, i treni, le metropolitane; ci sono le regioni aperte della sosta transitoria, i caffè, i cinema, le spiagge, gli alberghi, e poi ci sono le regioni chiuse del riposo e della casa.

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Michel Foucault
Napoli
2006
Cronopio

TRATTO DA “CITTÀ VECCHIA”

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.
Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.
Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Testo di
Luogo
Anno
Pubblicata in

Umberto Saba
Trieste
1921
“Il Canzoniere (1900-1921)”

TRATTO DA “L'AMICA GENIALE”

Da tempo alle spalle non avevamo più il tunnel, che era il confine col rione. La strada già percorsa ci era ormai poco familiare, come quella che continuava ad aprirsi davanti a noi. La gente pareva del tutto indifferente alla nostra sorte. E intanto ci cresceva intorno un paesaggio d'abbandono: bidoni ammaccati, legna bruciacchiata, carcasse d'auto, ruote di carretta coi raggi spezzati, mobili semidistrutti, ferraglia rugginosa. Perché Lila guardava indietro? Perché aveva smesso di parlare? [...]

Arrivarono i primi goccioloni, colpirono la polvere della strada lasciando piccole macchie marrone.

«Torniamo» disse Lila.

«E il mare?».

«È troppo lontano».

«E casa?».

«Anche».

«Allora andiamo al mare».

«No».

Testo di
Luogo
Anno
Ed.

Elena Ferrante
Roma
2011
Edizioni E/O

TRATTO DA “CASA MIA”

Ma qual è casa mia?

Ma qual è casa tua?

Ma qual è casa mia?

Dal cielo è uguale, giuro

Mi manca la mia zona

Mi manca il mio quartiere

Adesso c'è una sparatoria

Baby, scappa via dal dancefloor

Sempre stessa storia

Di alzare un polverone non mi va

Ma come fate a dire

Che qui è tutto normale?

Per tracciare un confine

Con linee immaginarie bombardate un ospedale

Per un pezzo di terra o per un pezzo di pane

Non c'è mai pace

Brano di
Anno
Album

Ghali
2024
PIZZA KEBAB, Vol. 1

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

CONVER SAZIONI NI

dialoghi tra

Claudio Longhi e Giovanna Rosa
Francesco Niccolini e David Bidussa

DIALOGO TRA CLAUDIO LONGHI E GIOVANNA ROSA

Per riflettere sulla parola “città” abbiamo invitato Claudio Longhi, direttore artistico del Piccolo e regista di “Miracolo a Milano” e Giovanna Rosa, critica letteraria e professoressa di letteratura italiana ottonecentesca, attorno alle evoluzioni dell’immaginario urbano, tra neorealismo e critica sociale. In “Miracolo a Milano”, il capoluogo lombardo emerge, infatti, come uno spazio attraversato da tensioni e nuove possibilità, dove utopie e contraddizioni si intrecciano.

Ne è nata una conversazione in cui abbiamo cercato di indagare non solo le forme con cui il teatro prova a rappresentare la città, ma anche il mito di Milano come “capitale morale”, al centro delle riflessioni critiche di Giovanna Rosa.

A CURA DI ALESSANDRA DI FEBBO, OKSANA DUPI, VALERIA FELISARI, VIOLA PULVIRENTI, LARA SOPRANO,
LILIA STERRANTINO,

CLAUDIO LONGHI

è il direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano dal 2024, dopo essere stato direttore unico nei quattro anni precedenti. Svolge attività di regia sul campo dal 1999, e ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti; per il Piccolo Teatro ha firmato nelle ultime stagioni la regia di “Ho paura torero” (2024) e “Miracolo a Milano” (2026). Professore ordinario di Storia della regia e di Istituzioni di regia all’Università di Bologna, è membro dell’Accademia Nazionale dei Lincei dal 2023. Dirige la Scuola di Teatro “Luca Ronconi”.

GIOVANNA ROSA

è studiosa di letteratura italiana, ed esperta di cultura letteraria milanese otto-novecentesca. È stata Professoressa ordinaria presso l’Università degli Studi di Milano e Presidente di Apice. Tra le molte pubblicazioni, si segnalano: “Il mito della capitale morale” (1982 e 2015); “Identità di una metropoli”, (2004), “Il paradosso della civiltà culturale ambrosiana” (2021).



Quale immagine di Milano emerge, a vostro avviso, dal film di De Sica e Zavattini?

GR

Innanzitutto bisogna dire che Milano non è mai stata capace di auto-rappresentarsi: quella di “Miracolo a Milano” fu un’esperienza geniale e sui generis perché in pieno neorealismo – pensiamo al successo dell’appena precedente “Ladri di biciclette” – riuscì a fare una cosa completamente diversa. Intanto, i due autori – così bravi da portarsi a casa una vittoria al Festival di Cannes – non erano milanesi. De Sica era (ed è rimasto) un regista romano, e decise di affidarsi a un letterato milanese d’adozione come Zavattini. C’è un bellissimo scambio epistolare tra Zavattini e il cugino, Carlo Bernari, che risale agli anni ’30. Bernari chiede al cugino se gli consiglia di venire a Milano e la risposta di Zavattini mi pare un emblema della sua visione su Milano: «Sì, se vuoi venire a lavorare. No, se non hai niente da fare».

CL

“Miracolo a Milano” allude, fin dal titolo, a una realtà in divenire, i cui cambiamenti repentini e sorprendenti incarnano il miracolo stesso. L’impossibilità di parlare unitariamente dell’oggetto si esplica anche nella sua natura dinamica e mutevole. De Sica e Zavattini riescono a far coesistere tre paradigmi urbani: oltre al centro della città, c’è una baraccopoli spazzata via da una tempesta, e una nuova baraccopoli che nasce dalla

precedente e che viene a sua volta smantellata. Mi ha molto colpito come questa “fabula d’antan” riesca a rendere molti degli aspetti problematici evidenti ai nostri giorni: il confine mutevole tra città e non città, lo spettro di possibilità che sta tra l’una e l’altra. Penso che oggi raccontare una città non possa non fare i conti con questo tipo di percezione urbana, con questa complessità di oggetti articolati, frattali e soprattutto metamorfici.



In “Miracolo a Milano” convivono due dimensioni: la favola e la realtà. Come dialogano questi due mondi?

CL

In effetti il film è un paradosso. Alla matrice favolistica della sceneggiatura (ovvero il romanzo di Zavattini “Totò il buono”) si contrappone il linguaggio neorealista di De Sica, che crea una crasi tra la tensione verso la realtà e la curvatura favolistica. Tra le righe di questo progetto ho percepito il motivo per cui Zavattini e De Sica hanno optato per questo linguaggio ibrido, e cioè la necessità di rappresentare la realtà attraverso un filtro. In fondo è la stessa questione nevralgica che attraversa anche tutto il teatro del Novecento: come si può parlare di una classe sociale di cui non si è parte senza sfociare in una retorica paternalistica? La consapevolezza della necessità di un diaframma – di uno schermo rappresentativo

che ti fornisce una chiave d'accesso – mi ha portato a esasperare nello spettacolo la dimensione favolistica, che ho inteso innanzitutto come una possibilità di straniamento, proprio come la teorizzava e praticava Brecht.

GR

“Miracolo a Milano” è sicuramente una favola, e quindi ne presenta tutti gli elementi caratteristici: Totò è il tipico protagonista candido, il “cattivo” è la proprietà privata di Mobbi e degli altri industriali, e il lieto fine emerge con la fuga dei barboni che volano sulle scope sopra il Duomo. De Sica e Zavattini iniziano la storia con “c’era una volta” e stringono così un patto con il lettore: non si tratta di neorealismo. L’unione di questi due elementi rivela qualcosa, mette in luce contraddizioni ed elementi conturbanti, è espressione di una modernità inquieta davanti a cui ancora oggi facciamo fatica a collocarci. Ho sempre pensato che l’arte debba suscitare quello che Vittorini diceva accadesse davanti a un libro: rivelare qualcosa di inesplorato. In questo caso una Milano di cui scopri di non aver colto del tutto né gli aspetti positivi né quelli negativi. Un libro, un film, un’opera teatrale dovrebbero farti pensare: «Come viene detto bene ciò che che non sapevo di voler dire io stesso». In questo caso l’idea di una città che io, come spettatrice o lettrice, non riesco a concretizzare e a solidificare in parole e immagini.



Nello spettacolo si è lavorato molto sul dialetto milanese: quale immaginario si porta dietro? Qual è il destino dei dialetti in una città cosmopolita come Milano?

CL

Quando ho cominciato a pensare a “Miracolo a Milano”, una delle primissime questioni che mi sono poste è stata proprio quella del dialetto. Faccio un passo indietro: quando ho cominciato a lavorare in teatro, all’inizio degli anni Novanta, Luca Ronconi aveva lasciato la direzione del Teatro di Torino ed era stato chiamato alla direzione del Teatro di Roma. Anche lui si è subito posto il problema: «Cosa posso fare per raccontare Roma?». La risposta è stata “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”. Allo stesso modo, uno dei miei roccoli una volta arrivato a Milano è stato: «Come posso raccontare Milano? Che tipo di drammaturgia posso utilizzare che parli la lingua di questa città?». Non nascondo che una delle idee era prendere Bertolazzi, per il grande antecedente strehleriano di “El nost Milan”. Quando poi la scintilla è scattata su “Miracolo a Milano”, ho pensato: buttiamoci dentro, e magari allarghiamo con Testori, allarghiamo con Gadda, allarghiamo con le filastrocche. Abitiamo con più agio il mondo delle sonorità e dell’immaginario milanese.

GR

Esiste sicuramente una tradizione del milanese che porta con sé una serie di miti e di immagini. Credo sia interessante chiedersi quale potrà essere il destino di questa tradizione e quale relazione sussiste tra il dialetto e l'identità milanese di oggi. Sono convinta che il punto sia questo: Milano è un luogo che mescola la polifonia del mondo, per questo lascia poco spazio a una lingua locale. In un certo senso già De Sica e Zavattini, nella loro pellicola, hanno cercato un'identità milanese che facesse i conti con il futuro, e dunque hanno fatto un utilizzo del dialetto non pervasivo. La stessa cosa avviene anche nello spettacolo.

CL

Forse, in effetti, questa è anche la ragione per la quale oggi una drammaturgia teatrale in milanese non esiste. Se pensiamo ad alcune delle città storicamente più vitali del nostro panorama teatrale – come Palermo, Napoli o Venezia – hanno tutte una fiorentissima drammaturgia in dialetto. Ma queste riflessioni hanno, in definitiva, aumentato il mio desiderio di raccontare Milano in milanese.

“

Lo spettacolo ci invita a guardare la città con gli occhi del passato per osservarne bene i contorni odierni. Dunque, c'è ancora speranza per Milano e a Milano?

Sì e no. Brecht insegna che nulla è dato una volta per tutte, e ciò che esiste può trasformarsi. Il “sì” riguarda dunque proprio la possibilità del cambiamento e l’invito a diventare agenti di trasformazione. Tuttavia guardare alla Milano degli anni Cinquanta significa riconoscere che alcune cose tornano e altre cambiano irrimediabilmente: la speculazione esisteva allora come oggi, ma la città non è più la stessa. Il finale di “Miracolo a Milano” è in questo senso profondamente ambiguo: la povera gente, per trovare un luogo in cui vivere, è costretta ad abbandonare la città. Quel volo finale può essere interpretato in molti modi: come fuga, come sogno, ma anche come allusione a una possibile eliminazione violenta dei più poveri. Non mi interessa tanto offrire allo spettatore una speranza nel lieto fine. Piuttosto, mi interessa lasciare una domanda aperta e un’esortazione: a rimboccarsi le maniche e fare qualcosa. Se ci sarà speranza oppure no dipende da noi.

La questione è complessa e non lo è solo oggi: già negli anni del boom gli intellettuali restituivano uno sguardo critico sulla città. Penso per esempio allo sguardo con cui Luchino Visconti, con “Rocco e i suoi fratelli” (1960) guarda al cosiddetto miracolo economico. Anche De Sica e Zavattini, pur nella cornice favolistica, anticipano quella che è forse una delle questioni più complesse anche per la Milano di oggi: dove inizia e dove finisce la città? Nello spettacolo (e nel film) si evocano i confini della baraccopoli tra Lambrate e l’Ortica, luoghi

che oggi appaiono quasi simboli di riqualificazione urbana. Ma la Milano contemporanea non può più essere compresa entro i suoi confini amministrativi: è una metropoli molto più ampia, che include anche i comuni dell'hinterland. Per questo, più che cercare una risposta semplice sulla speranza, credo che il teatro possa almeno provare a interrogare le trasformazioni della città e a mostrarne le contraddizioni.

CL

Esatto: oggi il fenomeno dell'accentramento ha connotazioni molto diverse dalla profonda polarizzazione verso il centro città che si è conosciuta nel passaggio dal Medioevo all'Età moderna. Le città di oggi sono molto più lasche, più filamentose, sono città galassie. Il concetto di margine e la quaestio delle periferie quali faglie di criticità non possono che essere il cuore nevralgico di un racconto sulla città di oggi.

“

**Il teatro è da sempre, proprio nella
conformazione del suo spazio, il luogo dove la
città si mette in scena e si rappresenta.
In che modo può farlo oggi?**

Il tema per me è sempre stato centrale, ma in questi anni, al Piccolo Teatro, lo è diventato ancora di più: abbiamo appena concluso un progetto europeo, "UNLOCK THE CITY!", che ci ha permesso di indagare da prospettive diverse l'attuale idea di città. Sul tema esiste un ampio apparato teorico: la celebre tesi di Turner – suggestiva anche se antropologicamente contestata – sottolinea come le comunità si siano dotate fin dall'origine del teatro per interrogarsi collettivamente sul senso del loro stare insieme e sulle modalità di gestione delle proprie conflittualità. Teorie a parte, credo fortemente che l'atto teatrale si giustifichi nella misura in cui una comunità è chiamata a raccolta per riflettere intorno a una crisi che la comunità stessa sta attraversando. Quindi, in qualche modo sono convinto che parlare di città è parlare di teatro, o, ancora, parlare di teatro è parlare di città. Anzi: la mia sensazione è che in qualche modo si possa leggere l'evoluzione del concetto di città attraverso l'indagine dei paradigmi teatrali o, viceversa, che si possa interrogare e giustificare l'evoluzione dei paradigmi teatrali a partire da un'interrogazione sull'idea di città. Credo che ai giorni nostri l'idea di città sia molto più sfuggente. Questo significa che per rappresentare la città oggi si deve sfidare una complessità di oggetti estremamente articolati, frattali e soprattutto metamorfici.

Come studiosa della modernità sono molto interessata alla dialettica tra individualismo e collettività. Tendiamo troppo spesso a parlare di individualismo come se fosse una caratteristica specifica della contemporaneità, anche se è un concetto che si sviluppa già a partire dall'Ottocento. Oggi credo che il problema stia nella relazione io-altri nella società di massa. Anche se non sono una studiosa di teatro, mi pare che la platea sia il luogo ideale per interrogare a fondo la questione, cercando di capire se il rapporto con il pubblico possa funzionare come un dispositivo di creazione di comunità.

DIALOGO TRA FRANCESCO NICCOLINI E DAVID BIDUSSA

Per riflettere sulla parola “confine” abbiamo invitato il drammaturgo e regista Francesco Niccolini e lo storico David Bidussa a una conversazione che partisse da “Resto qui”, lo spettacolo teatrale tratto dal romanzo di Marco Balzano e dedicato alla vicenda di Curon, in Alto Adige. In questa storia il confine non appare soltanto come una linea che separa territori e Stati, ma come uno spazio complesso in cui si intrecciano lingua, identità, potere e memoria. Attraverso la vicenda di una comunità costretta a confrontarsi con decisioni imposte dall’alto e con scelte individuali difficili, lo spettacolo interroga il significato stesso dell’appartenenza. Nella conversazione, abbiamo esplorato le molte valenze di questa parola – storiche, politiche e simboliche – e cercato di capire come il confine continui ancora oggi a modellare l’esperienza delle comunità e il modo in cui percepiscono se stesse.

A CURA DI ALESSANDRA SCOGNAMIGLIO, EMMA VECCHI, LUCIA PANATO

FRANCESCO NICCOLINI

drammaturgo, sceneggiatore, scrittore e regista. Laureato in Storia dello Spettacolo all'Università di Firenze e diplomato in Patafisica Involontaria al Collegium Pataphysicum Mediolanense, da anni lavora nel teatro di narrazione e civile. Collabora stabilmente con Marco Paolini, con cui ha realizzato spettacoli come "Il Milione", "Appunti foresti", "Parlamento chimico", "ITIS Galileo" e la versione televisiva di "Vajont", oltre ai racconti del "Teatro civico" per "Report". Negli ultimi anni ha affiancato alla scrittura anche la regia. Dal 2020 collabora con Lucca Comics & Games al Graphic Novel Theater. Dal 2025 dirige il festival EcoforFiabe a Pontedera.

DAVID BIDUSSA

Scrittore, giornalista, saggista e storico sociale delle idee. È stato direttore della Biblioteca della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli e ne è oggi collaboratore editoriale. Si è occupato di fascismo e antifascismo, ebraismo, sionismo, del movimento antisociale francese e della repubblica di Vichy. I suoi scritti sono editi da Feltrinelli, Einaudi e Bur. Per Feltrinelli si è occupato anche della curatela di diverse pubblicazioni. Ha collaborato e collabora con "Domenica – Il Sole 24 ore", "Doppiozero", "l'Unità", "il manifesto", "Linus", "Diario", "Il Secolo XIX", "Il Riformista", "Reset", "Caffè Europa".



Il confine, in “Resto qui”, assume diverse forme: non è soltanto una delimitazione territoriale, è anche una questione linguistica, politica e sociale, un luogo in cui si scontrano senso di appartenenza, dinamiche di potere e scelte individuali. Che cosa significa oggi parlare di confini e in che modo questi influenzano il modo in cui le comunità si percepiscono?

FN

Nel 2021, insieme al Teatro Stabile di Bolzano, ho concepito un percorso a tappe composto da diversi spettacoli incentrati sulla storia dell'Alto Adige, e il punto di partenza è stato proprio il concetto di confine e la complessità che porta con sé per gli abitanti di quei territori. Non credo nel nazionalismo e nelle bandiere di Stato come motivo di lotta e divisione, mi sento piuttosto distante da questa logica, ma non posso dire lo stesso del mondo che mi circonda. La storia dell'Europa, in fondo, mostra quanto questo concetto sia fragile e allo stesso tempo paradossale: abbiamo avuto l'impressione che i confini potessero perdere importanza, ma il patriottismo e le logiche di tutela delle identità nazionali hanno continuato – e continuano ancora oggi – a produrre conflitti e tensioni. Tra muri che si alzano e territori che sembra debbano essere conquistati a tutti i costi, sembra più che mai che il confine – e la sua protezione – sia tornato in auge.

Quando parliamo di confini dobbiamo tenere presente che indicano sempre più di un semplice segno sulla carta, rappresentano piuttosto una linea “al di qua” della quale sappiamo chi siamo, mentre “al di là” diventiamo, semplicemente, ospiti. La storia europea, dal secondo dopoguerra fino a oggi, ci mostra come il confronto attorno a quel limite si sia giocato tra due comportamenti opposti: al tempo del Muro di Berlino, l'Europa occidentale era pronta ad accogliere chiunque riuscisse a superare il confine, mentre dall'altra parte si faceva di tutto per impedire che qualcuno lo oltrepassasse. Dopo la caduta del Muro si è diffusa l'idea che i confini fossero destinati a scomparire, ma in realtà oggi chi vive a ovest di quella stessa linea preferirebbe che nessuno arrivasse mai dall'altra parte. Il confine resta, quindi, una scommessa: chi prova ad attraversarlo non sa se ce la farà, ma spera che dall'altra parte esista la possibilità di non essere respinto. Questo dice molto su come le comunità percepiscono sé stesse: secondo lo storico Marc Bloch per gli europei il confine è il punto oltre il quale smettono di sentirsi a casa, e negli ultimi anni questa sensazione sembra essere tornata con forza.



A un certo punto della vicenda raccontata nello spettacolo emerge anche un altro confine, forse il più doloroso: quello tra appartenenza e sopravvivenza, tra restare e partire. Nella storia di Curon possiamo leggere il confine come un segno rigido e imposto dall'alto o come uno spazio di conflitto e negoziazione dentro cui le persone cercano di costruire la propria identità?

DB

“Resto qui” è un’espressione che i protagonisti ripetono moltissimo: il tema dell’appartenenza attraversa tutta la vicenda e viene percepito diversamente a seconda del luogo in cui va in scena. È un lavoro che credo sia in grado di restituire con efficacia lo scavo nell’interiorità di una comunità che si sente minacciata e marginalizzata. Se questo stesso spettacolo dovesse essere rappresentato in un qualsiasi luogo dell’Appennino centrale italiano, ad esempio in territori segnati dall’abbandono del sistema ferroviario, il patto con lo spettatore ne risulterebbe profondamente influenzato. Sarebbe chiaro e forte il comune desiderio di evitare la determinazione proveniente dall’esterno, dall’alto: la volontà di non farsi costruire una vita che non si vuole. In “Resto qui”, la vita imposta è definita da un’ideologia politica che non riconosce l’identità di una comunità. In altri contesti, invece, a produrre

una forma simile di marginalità può essere il sistema economico: un processo di sviluppo che rende più difficili anche le condizioni quotidiane, come nel caso in cui servizi fondamentali – sanità e scuola, per esempio – dovessero trovarsi lontani da casa, rendendo così la vita quotidiana complicata. Proprio queste dinamiche portano all'apertura di diverse valenze e significati della parola "confine", influenzati anche dalla diversa collocazione geografica in cui ci troviamo. Ogni pubblico ha un proprio vissuto e, incontrando la storia di Curon, finisce per riconoscerci qualcosa di sé e della propria esperienza quotidiana.



«Resto qui» è una dichiarazione radicale. Restare, all'interno dello spettacolo, diventa un atto sia politico che affettivo. Il concetto di "restanza" elaborato dall'antropologo Vito Teti descrive la scelta di restare nei propri luoghi d'origine non per immobilità ma come pratica attiva di trasformazione e cura dei territori. In una società che celebra la mobilità e la fuga verso i centri globali, la "restanza" dei giovani può essere letta come una forma di resistenza culturale e politica?

FN

Ci possono essere molti motivi dietro la scelta di rimanere in un luogo, alcuni più nobili, altri più testardi. Purtroppo, quando i giovani mi chiedono

un consiglio spesso suggerisco loro di allontanarsi da qui: il sistema teatrale italiano rende molto difficile trovare anche lo spazio più piccolo di collocazione. Ovviamente, per fortuna, alcune mutazioni di tanto in tanto accadono: capita anche di vedere giovani direttori artistici coinvolti in operazioni importanti, ma non è mai la regola. Va anche detto, però, che questa resistenza identitaria è tanto più forte quando viene messa in atto fuori dai grandi centri. Lavorando spesso nei territori di montagna, ho imparato ad apprezzare la fatica enorme di chi decide di restare, come i giovani malgari che continuano ostinatamente a vivere e lavorare lì.

Io stesso ho avuto più occasioni per trasferirmi in Francia, ma ho scelto di restare soprattutto per una questione linguistica: l'italiano mi permette sfumature che nessun'altra lingua mi dà. Anche se a volte mi chiedo se sia stata la scelta giusta. È un dilemma: se i giovani vanno via, chi resta? Le esperienze all'estero, però, sono una grande ricchezza, e credo che ci sia sempre tempo per tornare. Anche in "Resto qui" non c'è una risposta unica: Trina prende in considerazione l'idea di partire, per Erich invece è impossibile. Il restare, a un certo punto, diventa una forma di resistenza.

DB

In "Resto qui" emerge un dato molto significativo rispetto al rapporto tra territorio e identità: se abbandoni un luogo puoi perdere anche la tua competenza professionale legata a quella realtà specifica. In questi casi, la maggior parte delle persone sa che, andando via, farà un altro lavoro. E quel mestiere non rappresenta solo una

professione, è un pezzo della loro identità. La condizione in cui si ritrovano i due protagonisti Trina ed Erich chiede loro di compiere una scelta tra due identità. A Curon molti decidono di restare adattandosi all'identità dominante, Erich invece resta proprio per non sottostare né al controllo fascista presente in Italia né a quello nazista che avrebbe trovato in Germania.

Nella narrazione rimane irrisolto il nodo relativo a quello che potremmo definire il “patto di comunione”: ogni scelta individuale finisce per rompere il legame della comunità e per mettere in discussione il senso di appartenenza. Non è soltanto un conflitto tra “andare” e “restare”, ma tra identità diverse: chi sceglie la strada del cambiamento rischia di essere percepito come qualcuno che non appartiene più alla comunità. Perché partire significa anche interrogarsi su cosa si porta con sé del proprio passato, cosa si conserva e cosa invece si decide di lasciare indietro, in un processo inevitabile di ridefinizione della propria identità. Il romanzo e lo spettacolo non vogliono risolvere questo conflitto, ma semplicemente porlo. Non si tratta di cercare un paradiso perduto, ma di decidere cosa conservare del proprio passato per continuare a sapere chi si è.



Rispetto alle questioni emerse, possiamo quindi pensare a una valenza anche positiva del concetto di confine?

FN

Personalmente faccio fatica a trovarla, forse riesco a vederla solo nel suo superamento. Vi risponderò con un semplice esempio concreto: nel 2005 mi trovavo a Sarajevo per lavoro e sono rimasto colpito dalla totale assenza di confini nella città, l'unica in Europa, insieme a Livorno, a non avere un ghetto. È un luogo segnato da una mescolanza culturale e identitaria vastissima, difficilmente osservabile altrove. Ho come l'impressione che, solo nel momento in cui ci si trova liberi dai confini, l'esistenza e l'identità possano risulterne amplificate, vivificate. Non è una questione di negazione dell'identità, ma piuttosto una tensione alla varietà, all'accoglienza e allo sconfinamento.

DB

Ciò che mi affascina della parola confine è la possibilità di ribaltarne il senso. Ipotizziamo di vederlo non come un limite che ci si pone, ma piuttosto come un promemoria di un limite che è esistito. La storia umana è da sempre fatta di processi migratori, all'interno dei quali, le tradizioni, la memoria familiare e culturale sono costantemente tradite. Invece di parlare di esili, dovremmo parlare di diaspore, capaci di portare nella loro stessa definizione l'idea di ibridazione.

Un assemblaggio di diverse parti, come l'identità di ognuno di noi e come il cacciucco [N.d.R. ride]. Siamo la somma di pezzi imperfetti e scomposti, a volte anche meno nobili, come gli scarti che mettiamo nella famosa zuppa livornese. La contaminazione gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di legami che cerchiamo di stabilire con la nostra memoria e con la nostra tradizione: senza esserne pienamente consapevoli, assorbiamo e integriamo nuovi elementi culturali, linguistici, storici nella nostra evoluzione.



E quindi, dove si ferma la verità storica e si cominciano a costruire gli spettacoli e le narrazioni?

FN

Questo sì è un confine complesso, impalpabile e delicatissimo ma molto importante nel mio lavoro. Mi pongo questa domanda ogni volta che faccio un lavoro nuovo: cosa posso permettermi di inventare? Fino a che punto posso tradire la realtà storica? Me lo chiedo perché il mio non è un lavoro filologico, però non può permettersi neanche la menzogna. Non so che cosa sia giusto fare e non ho una formula precisa per mettermi al riparo dall'errore. Man mano che ricostruisco una storia mi prendo la responsabilità di decidere come procedere a ogni bivio, assecondando la mia visione e i miei principi etici.

Anni fa stavo lavorando a un evento nato per raccontare il centenario della Prima guerra mondiale. Era stata un'enorme sfida capire come poter comunicare quei fatti storici avvicinandoli alla sensibilità delle nuove generazioni, evitando distacco e apatia. L'intento era quello di rendere la storia più coinvolgente e comprensibile. In quell'occasione finimmo per raccontare della Prima guerra mondiale tramite un parallelismo con la moderna tecnologia bellica dei droni, la cui efficacia risiede nella capacità di intercettare il nemico senza essere visibili. Similmente, durante il Primo conflitto mondiale, la sopravvivenza dipendeva dal rischio di essere visti o meno: il vantaggio maggiore lo guadagnava chi riusciva a scorgere il nemico nell'altra trincea, rimanendo ben nascosto. Generalmente si pensa che la storia si tramandi attraverso la restituzione precisa di un determinato evento o momento, quasi come se fosse una fotografia. In realtà dobbiamo ricostruire le condizioni, le azioni, le reazioni e le emozioni profonde di chi ha attraversato un avvenimento storico. In questo senso, penso sia necessario fare un lavoro simile a quello che si fa in teatro, pur non avendolo mai fatto personalmente [guarda Niccolini, sorride, N.d.R.]. Noi storici lavoriamo con intenti diversi dai teatranti, eppure mettiamo in piedi lo stesso tipo di metodo e di laboratorio di sperimentazione. Così facendo lo studente o lo spettatore si può sentire partecipe e capace di misurarsi con le sfide che il nostro racconto può mettergli davanti, tramandando passione, emozione e riflessione.

Le recensioni degli spettacoli in scena.

35

piccolo

SCENE

testi di

**Eugenio Grassi, Annalisa Gurrieri
Camilla Franco, Emma Giametta**



MIRACOLO A MILANO DI CLAUDIO LONGHI

«Una volta c'era...»: è con queste parole, familiari eppure nuove, che prende vita la favola di “Miracolo a Milano” al Piccolo Teatro Strehler. Trasfigurata per l'occasione in un cinema anni Cinquanta, la sala ospita lungo le pareti del foyer manifesti di film d'epoca, dai classici del Neorealismo alle grandi commedie, e il pubblico, prima dell'inizio dello spettacolo, è intrattenuto da un gruppo di giovani attori e attrici, catapultati dal passato nel nostro presente. Mentre Totò (Lino Guanciale) si mescola con spettatrici e spettatori sul sagrato del teatro, scorgiamo una ragazza (Sara Putignano) arringare la folla dalla terrazza, un giovane regista lamentarsi della recensione negativa ottenuta dai critici, e maschere in abiti retrò invitarci al film dell'anno, o regalarci caramelle. “Miracolo a Milano”, per la regia di Claudio Longhi, definisce la soglia dello sguardo ancor prima che cali il buio in sala: e se questo non bastasse è l'incipit dello spettacolo, che si apre sui titoli di testa del film di Vittorio De Sica a rivelare la matrice dell'operazione teatrale.

Favola e realtà si parlano e si intrecciano sin dall'inizio, in una messa in scena che non si limita a una mera trasposizione del capolavoro cinematografico.

Prendendo le mosse dalla sceneggiatura del film e dal suo antecedente, il romanzo breve “Totò il buono”, e intrecciando a essa anche stralci di altri romanzi e poesie

di Cesare Zavattini, la drammaturgia si rivela un intarsio di linguaggi narrativi, in grado di disegnare il contesto letterario, storico e sociologico entro il quale si inseriva l'opera originale. Ciò a cui assistiamo non è soltanto una nuova messa in forma della storia di Totò — orfano della mamma Lolotta (Giulia Lazzarini), che si avventura per le strade di Milano guidando una piccola comunità nella costruzione di un baraccamento minacciato dal ricco industriale Mobbi (Mario Pirrello) — ma anche il tentativo, da parte della regia di Claudio Longhi, di mettere in comunicazione questa materia narrativa con la dimensione storiografica della città. Alla riproposizione teatrale del film, il regista aggiunge scene di contrappunto per indagare e ridefinire la multiforme identità della Milano anni Cinquanta: quella che tenta di ricostruirsi, dove sembra non ci sia posto per tutti, quella della prima alla Scala come rituale sociale, quella filtrata dalla stampa dell'epoca, che celebra i miracoli del boom economico e insieme ne denuncia la disattenzione alle crescenti disuguaglianze. La passione per i numeri del protagonista Totò diviene qui l'occasione per raccontare con precisione giornalistica il clima postbellico: ma laddove le statistiche non arrivano, è il tracciato emotivo a colmare il vuoto, in un'equazione drammaturgica e scenica che mira a restituire l'identità di una Milano sospesa tra la ferita della guerra e il miraggio del benessere.

Ecco che il film si fa spettacolo. La favola procede mentre la realtà si innesta in essa, ponendosi come controcanto non solo narrativo e tematico ma anche visivo: scene (firmate da Guia Buzzì), costumi (di Gianluca Sbicca) e visual design (realizzato da Riccardo Frati) si assestano

ora sulle gradazioni del bianco, nero e grigio, ora su colori sgargianti. I primi traducono le sequenze del film, rigorosamente al di là di un velo opaco che separa il palco dal proscenio; i secondi segnano gli innesti e le riscritture, agiti al di qua di quel telo che separa la fiaba dal racconto della realtà. Non si tratta tuttavia di un confine non oltrepassabile, e a dimostrarlo si pone anche l'alternanza dialogica tra la prima e la terza persona, utilizzata dai personaggi come modalità narrativa: una precisa scelta drammaturgica di Longhi, già utilizzata nel precedente "Ho paura torero", e un omaggio alla prospettiva straniente brechtiana.

Sul piano attoriale, un complesso lavoro di ricerca restituisce con candida spontaneità il dialetto lombardo e gli atteggiamenti di cui ogni giorno pendolari e milanesi, «risputati fuori dalla metro», facevano, e fanno tuttora, esperienza. La scena è abitata da una pluralità corale che cerca di abbracciare tutta la città: dall'alta società alla povera gente, passando per giornalisti, imprenditori e annunciatori radio. La cadenza e l'uso della voce diventano strumenti drammaturgici: collocano con esattezza il personaggio nella sua dimensione socioeconomica e consegnano all'immediata intuizione dello spettatore e della spettatrice la tessitura umana dell'epoca. Non è una visione oleografica, irrigidita e in posa, quella restituitaci da Longhi e Guanciale, quanto un coacervo di fratture sociali e civili, con i più poveri che rispondono battendo i piedi davanti ai ricchi proprietari. Ma ecco che lo spettacolo si fa racconto. La trasfigurazione narrativa degli eventi e della realtà è il filo teso da Totò e Lolotta lungo tutta la messa in scena. La

tenera e saggia Lolotta della magistrale Giulia Lazzarini lascia il testimone al mite ma non ingenuo Totò di Lino Guanciale, che condivide l'intreccio con la comunità sulla scena; ne fanno parte Daniele Cavone Felicioni, Michele Dell'Utri, Diana Manea, Sara Putignano, Giulia Trivero, Mario Pirrello, già protagonisti di "Ho paura torero", ai quali si aggiungono i ventisei allievi e allieve della Scuola di Teatro "Luca Ronconi".

"Miracolo a Milano" è, infine, anche un racconto della storia del Piccolo di Grassi e Strehler, citata in più occasioni. Forse i più riconoscibili sono i riferimenti all'"Arlecchino servitore di due padroni": la maschera è del resto una rappresentazione perfetta del microcosmo della città di Totò, con i suoi baraccati e i suoi poveri, spesso colti da una fame insaziabile, più esistenziale che fisica. Tramite queste molteplici soluzioni, Longhi riesce a mettere a punto un complesso dispositivo creativo che fa del passato un filtro per interrogare la Milano di oggi. La popolosa comunità che anima il palco non fa altro che porsi e porci la stessa domanda che smuove la vita del baraccamento: «Ma se provassimo a costruircela noi una città?». Questa provocazione sconfina e diventa una riflessione che risuona in platea e fuori dal teatro. "Miracolo a Milano", dunque, è un viaggio attraverso una metropoli che «lascia sempre fuori e chiude la serranda»; uno specchio che ci invita a guardarla, a riconoscerla e a riconoscerci nelle sue contraddizioni, nel suo essere un'eterna promessa per i suoi abitanti di ieri e di oggi.

EUGENIO GRASSI, ANNALISA GURRIERI



RESTO QUI DI FRANCESCO NICCOLINI

È un'immagine fiabesca, perturbante, ciò che tutte e tutti conosciamo di Curon: un lago idilliaco immerso in un paesaggio di montagna, in mezzo al quale svetta, come un'apparizione fantastica, la sommità di un campanile. Attorno a quel fermo immagine di un sogno – o è piuttosto un incubo? – si assiepano quotidianamente frotte di turisti, attratti dalla possibilità di una fotografia da condividere sui social network, da quello scatto in grado di ottenere like e commenti entusiasti. Eppure quella massa d'acqua non è soltanto lo sfondo scenografico davanti al quale scattare selfie gioiosi: è invece il sudario liquido che ha cancellato vite, desideri, possibilità.

Alla vicenda della piccola località della Val Venosta, e insieme a essa a quelle di tanti territori dell'Alto Adige / Südtirol, Marco Balzano ha dedicato il pluripremiato romanzo "Resto qui", uscito nel 2018 per i tipi di Einaudi: anche il libro reca in copertina, al contempo simbolo e minaccia, proprio quel campanile così noto. Oggi la sua storia la racconta Francesco Niccolini, regista e autore dell'adattamento del romanzo in scena allo Studio Melato. Del romanzo lo spettacolo mantiene la cifra di racconto civile, di epopea in grado di abbracciare decenni di storia nazionale: dagli anni del fascismo, quando il processo di italianizzazione

delle aree di lingua tedesca (come il Südtirol appunto) mirava a cancellarne la lingua e la cultura, a quel 1950 in cui la creazione del lago artificiale di Resia portò alla distruzione dell'antico abitato di Curon e all'emigrazione forzata dei suoi cittadini, ennesimo sfregio alla dignità di più di duemila persone. Il panorama storico in cui si muovono i due protagonisti, Trina ed Erich (interpretati dai magistrali Arianna Scommegna e Mattia Fabris) è ora quello in cui a essere sommersa è un'identità – come accadde tra il 1939 e il 1943, quando fu imposto alle popolazioni altoatesine di “optare”, cioè di scegliere se trasferirsi in Germania o restare in Italia, ma rinunciando a rivendicazioni e cultura d'origine, ora quello in cui, a sprofondare in un abisso d'acqua in ragione di interessi economici e industriali, sono case e memorie.

Niccolini, con la complicità della scena firmata da Antonio Panzuto, rivela fin dall'incipit il destino di Curon, che Balzano affidava invece alle pagine conclusive del romanzo: ciò che vediamo, nelle prime scene dello spettacolo, è una Trina ormai anziana, giunta sul fondale della diga, svuotato ogni due anni per lavori di manutenzione. Così Scommegna e Fabris aprono lo spettacolo seduti sugli unici oggetti presenti in scena: le rovine del villaggio, riemerse dalle acque come un'isola leggendaria, case in miniatura che svettano su alti pali di legno.

“Resto qui” è allora, innanzitutto, un viaggio nei ricordi, o forse nella mente della protagonista: come naufraghi, gli spettatori galleggiano tra i

frammenti del suo passato. Scommegna nella sua interpretazione è pacata, quasi rassegnata; Trina ha già vissuto più volte questi momenti. Erich sembra invece ben più passionale e irruente: ma forse è solo un errore prospettico, il ricordo di un uomo vitale stroncato dal dolore per la perdita dell'amata Curon che, ora, come un fantasma, infesta i ricordi e il racconto. E tuttavia l'adattamento di Niccolini affida alle voci di Scommegna e Fabris il compito di vivificare altri personaggi: un intero coro di vittime, testimoni, cittadini, militari; una comunità calpestata dalla Storia, che ne ha deviato il corso dell'esistenza come acque di laghi montani. Un racconto veicolato attraverso l'interlocuzione diretta alla figlia Marica, cui Trina di tanto in tanto si rivolge esplicitamente e che, con la sua assenza, con la sua scelta di abbandonare il paese e le sue radici, lascia un vuoto incolmabile nei due genitori e nel fratello. I due protagonisti si trovano quindi a dover fare i conti con questa assenza, e l'affrontano secondo le loro diverse attitudini: Trina con dolcezza e malinconia, Erich con ruvidità, cercando di nascondere gli effetti dolorosi dell'abbandono. È la dimensione vocale, d'altra parte, l'elemento su cui si costruisce l'intera operazione scenica: quella voce umana che è racconto e ricordo, che è condivisione e dono, che è lingua e tradizione. Quella voce che Scommegna modula in un caleidoscopio di timbri e toni, la voce di migliaia di persone ammutolita per decreto, annichilita nella lingua madre, è protagonista di uno spettacolo che riduce all'essenzialità le azioni sceniche e spinge

al parossismo il valore etico, civile e politico della narrazione. “Resto qui” allora ci consegna, anzi ci tramanda, una storia di impotenza, la storia di coloro che hanno lottato strenuamente e che goccia dopo goccia sono stati erosi fino a essere annientati. Ma fino a che punto ha senso lottare? Fino a che punto è possibile dire «io resto qui»? Eppure c'è una sola direzione nella quale, ostinati, poter proseguire il cammino: «Altrimenti Dio ci avrebbe messo gli occhi di lato. Come i pesci».

CAMILLA FRANCO, EMMA GIAMETTA

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

Caroline Guiela Nguyen

foto ©SMITH

47

PICCOLO

INCONTRI

Che lingua vorresti parlare?

Il vietnamita.

Che colore daresti al futuro?

Nero.

Che lavoro avresti voluto fare?

L'avvocato.

La parola che ami di più...

Mamma.

La parola che odi di più...

Ideologia.

Dove vorresti vivere?

Ogni volta che sono in un nuovo Paese, vorrei viverci: ora sono a San Paolo e vorrei vivere a San Paolo.

Qual è la tua eroina preferita della finzione?

Anna Karenina.

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

“Bérénice” di Klaus Michael Grüber.

Quale dono di natura vorresti avere?

L'ipermnesia.

Un suono che odi...

Il rombo delle moto.

Un suono che ami...

La voce di Cecilia Bartoli oppure di Cécile McLorin Salvant.



Alterità e straniamento sono due parole che ricorrono negli studi postcoloniali, ma allo stesso tempo sono termini che appartengono al linguaggio teatrale e a forme di rappresentazione sulla scena. In che modo questi due concetti fanno parte della tua opera? Come si manifestano sia dal punto di vista teatrale sia sul piano culturale e dei contenuti?

L'alterità emerge nel mio teatro in modalità notevolmente concrete. Prima di tutto, appartiene alle persone che invito a recitare sul palco: individui molto diversi tra loro, che probabilmente nella vita non si sarebbero mai incontrati. Gli interpreti dei miei spettacoli provengono da contesti sociali, culturali, spirituali e politici differenti; portano con loro caratteristiche simili a quelle dei personaggi che interpretano, riuscendo così a raccontare, attraverso la scena, una forma viva di alterità. In questo senso l'alterità più evidente si manifesta proprio nello spazio delle prove, dove gli attori e le attrici, professionisti e non professionisti, sono portati a confrontarsi con una profonda estraneità rispetto al proprio modo abituale di vivere. Per quanto riguarda lo straniamento, penso di essere una persona che talvolta ne sente la necessità, ma allo stesso tempo sono profondamente legata all'emozione e non desidero affatto che lo spettatore e la spettatrice restino a distanza.

Il mio obiettivo, anche se non è detto che riesca sempre a raggiungerlo, è piuttosto quello di toccare il cuore del pubblico. Quindi, in questo senso, il distacco non fa parte del mio atto di rappresentazione. Si potrebbe dire, d'altra parte, che assumo una sorta di distanza quando scrivo. Cerco infatti di girare a trecentosessanta gradi intorno ai personaggi, provo a incontrarli in tutte le loro complessità, nelle loro luci e nelle loro ombre, e di estraniarmi da loro, inserendoli ogni volta in uno spazio e in una situazione che li pongono in correlazione l'uno con l'altro.



In “Valentina” (coproduzione del Piccolo che sarà in scena al Teatro Strehler dal 15 al 17 maggio per il festival Presente Indicativo | Milano Crocivia), una donna rumena, emigrata in Francia, affida alla figlia il compito di tradurre per lei: «Traduci le parole ma non immaginarle mai». Nella realtà, per mancanza di servizi adeguati, molti figli di migranti diventano mediatori linguistici per i genitori. Che cosa accade al rapporto tra madre e figlia quando un bambino è costretto ad assumere un ruolo simile?

Nei fatti è una ragione ben definita e molto concreta a mettere in discussione il ruolo di figlia: Valentina perde la sua condizione infantile, poiché deve comunicare alla madre che ha un problema al

cuore. Le dice che dovrà affrontare un trapianto e che, se non lo otterrà, potrebbe morire. Nella bocca di una bambina di nove anni risuonano così parole che non avrebbe mai dovuto pronunciare e che all'improvviso la trasportano in una posizione simile a quella del messaggero nei drammi di Racine o di Shakespeare. Nelle loro opere il messaggero porta sempre brutte notizie: annuncia avvenimenti funesti, come la morte di qualcuno, un suicidio. Non a caso, a proposito di questo ruolo si usa dire: «Disgrazia a chi annuncia la disgrazia», perché chi porta la notizia resta inevitabilmente coinvolto nel dolore che racconta. È la stessa cosa vale per la bambina: si fa carico di un'enorme sofferenza, comunicando a sua madre il peggio.



Uno degli elementi cruciali in “Valentina” è, appunto, la figura dell’interprete. È interessante notare come questa parola polisemica abbia a che fare sia con la mediazione sia con il teatro. Esiste una correlazione tra questi significati?

In realtà direi che l’interprete che Valentina diventa per sua madre, differentemente dall’interprete teatrale, trova la sua sfortuna nell’invisibilità del suo ruolo. È come se Valentina dovesse in qualche modo “farsi dimenticare”; deve esistere solo come ponte da una bocca all’altra o da una bocca a un

orecchio e non deve mai far conoscere il suo punto di vista e la sue emozioni. Questa condizione mi colpisce profondamente perché, entrando in contatto con diversi interpreti, ho osservato come spesso si trovino a dover mediare in situazioni estremamente drammatiche. Tra loro ho incontrato, ad esempio, interpreti serbo-croati, figure che si sono ritrovate frequentemente al centro di conflitti geopolitici. Quindi, la grande differenza che esiste tra queste due forme di interpreti, è che quello teatrale, al contrario di quello linguistico, è dichiaratamente presente. A lui si chiede di essere visibile, di essere ascoltato; in un certo senso, gli viene imposto di manifestare la propria esistenza, di essere abbastanza abile da farla emergere in tutta la sua forza. Trovo particolarmente interessante la differenza strutturale che caratterizza questa stessa parola e le possibili relazioni tra i suoi molteplici significati.



Lo sguardo minoritario, “minority point of view” come viene definito da Monique Wittig, può offrire una comprensione più lucida della storia e delle dinamiche sociali. Qual è il valore aggiunto della rappresentazione di una prospettiva storicamente emarginata, ma testimone?

Ho l'impressione che la risposta sia nella domanda stessa. Mi viene in mente mia madre che veniva dal Vietnam, un Paese colonizzato, ed era perciò parte di una minoranza. Inoltre era donna, non per questo in minoranza, ma pur sempre dominata. Penso che, al giorno d'oggi, non si possano comporre narrazioni senza passare prima per questi testimoni dei margini, che ci raccontano una realtà mai esposta prima d'ora. Prendo ad esempio il caso di Saigon, a cui ho dedicato uno spettacolo; la vicenda di questa città non è raccontata nei libri di storia francesi, perché quale fosse la storia della Francia, è stato deciso da chi ha compilato i libri di storia. Questo dimostra chiaramente che, per molte ragioni, la narrazione intorno alla colonizzazione non è ancora stata scritta, non esistono racconti al riguardo. La storia – quella tradizionalmente definita “con la S maiuscola” – deriva esclusivamente dalla sua esposizione ufficiale e permette di mantenere una sorta di coesione a priori. Questo approccio, però, esclude frequentemente le vittime di quella stessa storia, perché sono queste ultime che, in realtà, ne potrebbero turbare la narrazione.



Nelle tue opere ci sono spesso scenografie elaborate, che articolano lo spazio in inquadrature quasi cinematografiche: in che modo l'apparato visivo contribuisce a coinvolgere lo spettatore portandolo in luoghi lontani?

A dire il vero, negli ultimi anni il mio approccio è molto cambiato. Agli esordi della mia carriera ho attraversato una fase estremamente cinematografica, perché mi interessava che le scenografie fossero il più realistiche possibile in modo da trasmettere agli spettatori la sensazione di essere, ad esempio, all'interno di un ristorante vietnamita in "Saigon", oppure in un centro sociale in "Fraternité", e così via. All'inizio, questo approccio aveva la precisa intenzione di allontanare il pubblico dall'idea di trovarsi all'interno di un teatro; non volevo si sapesse che quello che veniva rappresentato non era realtà. Poi, tra "Lacrima" e "Valentina", sono successe molte cose nella mia vita – tra cui la nomina a direttrice del Teatro di Strasburgo – che mi hanno riconciliata con il teatro. In particolare, mi sono riavvicinata alle persone che ne fanno parte: il pubblico, gli attori, gli autori e i registi, che, negli ultimi anni, hanno contribuito alla messa in scena di storie inedite, diverse da quelle canoniche.

Ed è così che le mie ultime scenografie, anche se complesse, lasciano trasparire maggiormente il nero del palco, lasciano aperta la possibilità stessa del teatro, che è quella di essere, di per sé, finzione. All'improvviso, un po' come un principiante che per la prima volta si approccia a quest'arte, ho cominciato ad amarla nelle sue forme più basilari.



Lingua e potere: chi impone la propria lingua impone anche il proprio sistema di valori e il proprio controllo. In che modo la barriera linguistica può plasmare i rapporti di potere, limitando le possibilità di autodeterminazione di un individuo? In che misura rinunciare alla propria lingua madre significa rinunciare alla propria identità?

Se dovessi riassumere in una sola frase la mia attività teatrale e politica, direi che è quella di non esiliare nessuno dalla propria lingua. Quando mia mamma è arrivata in Francia, le è stato proibito di parlare la sua lingua madre e di conseguenza non mi ha mai insegnato il vietnamita. Vorrei anche citare le parole di Hannah Arendt, che, alla domanda su quale fosse la sua patria, rispose: «La mia patria è la mia lingua». Ecco, quando si esclude qualcuno dalla propria lingua, lo si esclude dal proprio territorio, dal proprio immaginario, da tutte le parole che hanno la possibilità di contenere la sua identità: questo è un sopruso indicibile. E questa è la violenza coloniale, fenomeno che ho studiato molto soprattutto in relazione al Vietnam, contesto su cui ritornerò nella produzione a cui sto lavorando e che metterò in scena fra tre anni. Ad esempio, ho scoperto che a molti bambini franco-vietnamiti è stato chiesto di abbandonare il vietnamita e di parlare solo francese. Chiedere un

tale sacrificio è un atto di tremenda crudeltà, che esilia completamente il bambino dalla sua stessa origine. Il teatro, invece, spesso dà voce proprio a quelle lingue che, nel quotidiano, sono disprezzate. Ricordo che il primo spettacolo che realizzai era recitato in tedesco e in arabo: il pubblico, di fronte all'ambivalenza delle due lingue sul palco, accettava senza problemi la prima, mentre continuava a mettere in discussione la legittimità della seconda. Lo stesso discorso vale per l'utilizzo della lingua rumena in "Valentina": cosa rappresenta per le persone il rumeno? Come si fa a redimere la bellezza delle lingue e di coloro che le parlano, nonché le possibilità che esse offrono? Ecco, per me queste domande sono davvero molto importanti.

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

58

PICCOLO

RI CETTA RIO

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 Caroline Guiela Nguyen 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?

Al cous cous.

COUS COUS

DI CAROLINE GUIELA NGUYEN

Ingredienti per il cous cous:

- 200g di realismo
- 400ml di melting pot di lingue e culture
- sale q.b.

Ingredienti per il condimento:

- 150g di spazio
- 150g di tempo
- 100g di emozioni sgusciate
- ½ straniamento a rondelle
- ¾ marginalità affettata
- 1 spicchio di attenzione ai dettagli
- 20g di cronaca sociale ben stagionata
- 1 cucchiaino di mediazione
- finzione teatrale a piacere

PROCEDIMENTO

Per prima cosa preparate un melting pot di culture e lingue differenti, preferibilmente minoritarie.

Partire dalla base di realismo, che va irrorato di abbondante alterità: affinché il composto si inumidisca ed espanda abbastanza, è essenziale ottenere un brodo bollente di differenti contesti sociali, culturali, spirituali e politici. Lasciar riposare fino a raggiungere la temperatura ambiente.

Occuparsi ora del condimento. Prevedere una certa dose di straniamento tagliato a rondelle: svuotarlo della parte interna, lasciando a piacere un pizzico di piccantezza che potrebbe toccare il cuore dei vostri commensali. Mondare e affettare la marginalità dei protagonisti fino a renderla universale, eliminando ogni strato di distanza con la contemporaneità. In una padella scaldare un filo di mediazione linguistica e tritare uno spicchio di attenzione ai dettagli, poi aggiungere spazio e tempo fino a che non riusciranno più a distinguersi l'uno dall'altro.

Le emozioni andranno sgusciate e ben dosate, in modo da non emergere spiccatamente ma da creare un leggero retrogusto di nostalgia. Rimangono, a questo punto, i 20 gr di cronaca sociale ben stagionata da affettare a scaglie e da tenere poi da parte.

Tornando alla vostra base, sgranare il realismo cautamente così da rimuovere gli accumuli di crudeltà e, dopo aver ottenuto un composto omogeneo, amalgamare dolcemente tutti gli ingredienti con un cucchiaino pieno di mediazione.

Aggiustare di sale e pepe e spargere a pioggia le scaglie di cronaca per garantire al piatto la giusta concretezza. Infine, per far risaltare al meglio tutti i sapori, aggiungere un mazzetto tritato di finzione teatrale.

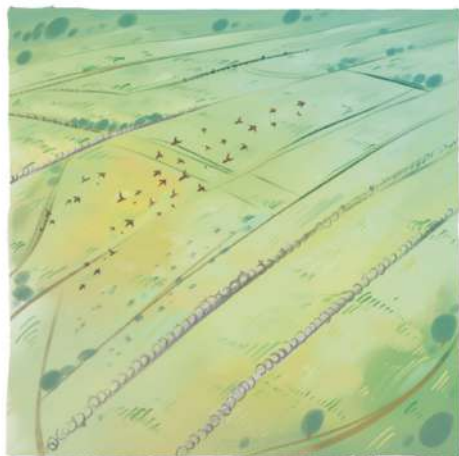
Questo piatto rappresenta coralità, stratificazione e incontro: servire in una grande ed elaborata scenografia al centro di una tavola condivisa, nella quale tutte e tutti i commensali possano riconoscersi.

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

CO MIC

disegni di

Sara Ruggiero



PICCOLO

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Con il contributo di



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Con il sostegno di

Fondazione
CARIPLO



Sostenitori del Piccolo Teatro

INTESA  SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY

Allianz 



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

Stagione teatrale 2025/26

Special Partner Teatro Grassi

Partner istituzionale

INTESA  SANPAOLO



Special Partner Chiostro Nina Vinchi

Main Partner Teatro Strehler



Partner attività bambini e ragazzi

Educational Partner



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

fondazione
alia falck

Partner



LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895



idealista

Design Partner

Partner tecnico

Kartell



IN REDAZIONE

Gaia Barco

Emma Bongiovanni

Martina Boselli

Alessandra Di Febo

Oksana Dupi

Valeria Felisari

Camilla Franco

Tommaso Franzese

Emma Giametta

Eugenio Grassi

Annalisa Gurrieri

Matteo Muz

Lucia Panato

Viola Maria Pulvirenti

Manuela Rosco

Alessandra Scognamiglio

Angelica Scordamaglia

Lara Soprano

Lilia Sterrantino

Emma Vecchi

Emma Vescovo

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la Scuola del Fumetto:

Riccardo Molinari (“Miracolo a Milano”), Alessandro

Rossetti (“Resto qui”), Sara Ruggiero (fumetto)

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti
Alice Strazzi

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 MARZO 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