

***QUAL È IL
TUO
POTERE?***

Il potere recita. Indossa maschere, costruisce narrazioni, mette in scena illusioni. In un'epoca attraversata da una profonda crisi identitaria, politica e sociale, la spettacolarizzazione è, ormai palesemente, una delle forme più efficaci e pervasive di dominio: show, autofinzione e sofisticazione sorreggono il discorso politico di molte delle democrazie contemporanee. Di questa involontaria promiscuità di linguaggi e strumenti sembra ben consapevole la scena contemporanea che si mostra come uno dei luoghi più fertili per analizzare, smascherare e deridere il potere. E proprio questi confini mutevoli, pur con diversi punti di partenza e di arrivo, sono attraversati dalle tre produzioni del Piccolo Teatro a cui dedichiamo le pagine che seguono. "Autoritratto" di Davide Enia, "Storia di un cinghiale. Qualcosa su Riccardo III" di Gabriel Calderón e "Parallax" di Proton Theatre con la regia di Kornél Mundruczó riflettono sui rapporti di forza e dominio, impiegando, e allo stesso tempo disinnescando, gli ingranaggi su cui questi si fondano. Abbiamo poi conversato con un autore e un giornalista (Stefano Massini e Filippo Ceccarelli) che a lungo si sono occupati delle vie attraverso cui l'autorità si esercita e si autorappresenta per capire come osservare anche i palcoscenici politici di un passato che ci incalza in modo sempre più serrato. E allora forse chiederci qual è il potere di chi ci sta di fronte – come facciamo nel titolo di questo numero di Stormi – è più di un mero esercizio retorico: permette di capire in quale spettacolo siamo finiti, chi domina la scena, e a chi sono davvero diretti gli applausi finali.

INDICE

Tracce 4

Corpi di potere 5

Scene 9

recensione di **Parallax** 11

recensione di **Storia di un cinghiale** 15

recensione di **Autoritratto** 19

Storie 22

intervista a **Filippo Ceccarelli** 23

intervista a **Stefano Massini** 32

Idee 39

serie tv **L'arte della gioia** 40

liro **Ipnocrazia** 42

film **La favorita** 44

Fili 46

Comic 53

Alla ricerca di possibili risposte alla domanda-guida del numero, la redazione attraversa l'opera di studiosi e autori teatrali e non.

TRACCE

testo di

**Giulia Margherita
Montaldo**

Sopracciglio alzato, sguardo cupo, espressione aggressiva e sfidante. Il ritratto ufficiale di Donald Trump, 47° presidente degli Stati Uniti d'America, non lascia spazio ad alcun dubbio interpretativo, a qualsivoglia ermeneutica, sulle torsioni psicologiche del suo protagonista. C'è chi ha ravvisato, in questa mimica esplicitamente feroce, una citazione della foto segnaletica scattata a Trump nel carcere della contea di Fulton, quando fu fermato per i disordini esplosi in occasione della vittoria in Georgia dell'ex presidente Joe Biden. In un'epoca che vive di meme, Donald Trump sembra voler primeggiare anche nella spettacolarizzazione del proprio potere, nell'ostensione dei propri slogan, nella gestualità esplosiva. Eccolo così associare al diplomatico abito blu, alla cravatta, alla piccola spilla della bandiera statunitense, il cappellino da baseball con la frase "Make America Great Again". Filippo Ceccarelli – che proprio in questo numero di "Stormi" abbiamo avuto occasione di intervistare – definirebbe l'immagine di Trump un "indizio neurovisivo", capace di aprire uno squarcio sulla natura intima del soggetto fotografato, rivelandone il potenziale comico e grottesco, l'inabissarsi della persona – e del ruolo pubblico – nel personaggio. O forse, nella maschera. Cosa si nasconde dietro una scelta mediatica di questo tipo? Di quale corpo si

riveste oggi la regalità, il dominio, il potere? A più di cinquant'anni dalla sua formulazione, le tesi di Ernst Kantorowicz sul “corpo doppio del re” – uno fisico e carnale, soggetto alla morte; uno immateriale e mistico, e perciò immortale – trovano oggi nuova linfa nella sempre più complessa drammaturgia della sovranità. E nel crescente desiderio, da parte del leader, di fare del proprio corpo – si pensi al vigore fisico di Silvio Berlusconi, sbandierato e ostentato – un nuovo strumento di seduzione.

Anche la rappresentazione simbolica del potere, e più che mai la sua teatralizzazione – in senso tanto letterale quanto figurato – sono al centro di “Storia di un cinghiale”, il monologo che Gabriel Calderón ha firmato a partire dal “Riccardo III”. Qui è lo stesso attore, chiamato a interpretare lo spietato monarca inglese, ad assumere su di sé i tratti più subdoli e rabbiosi del personaggio, in un confondersi tra la finzione spettacolare e l'altrettanto fantasiosa (e perciò verosimile) ricostruzione di una non facile messa in scena del capolavoro shakespeariano.

Il metodo attorale adottato – quell'approccio per cui a ciascun personaggio teatrale è possibile sovrapporre un animale, che ne riveli la natura in termini di movenze, istinti, desideri e passioni – consente al protagonista di incarnare al meglio, in un processo di “embodiment” tanto efficace quanto pericoloso, il re Riccardo. Il cinghiale diventa un dispositivo recitativo, un medium interpretativo, ma anche l'ennesimo, prezioso esemplare di un'ampia zoologia politica. Già Machiavelli, d'altronde, suggeriva al principe

di ispirarsi al leone e alla volpe, trasformando la politica in un'arte animale. E tuttavia, accanto a una zoologia reale o fantastica – popolata ora di bestie comuni, ora di ibridi mostruosi (si pensi al Leviatano di hobbesiana, e biblica, memoria) – è forse più utile fornire una microfisica del potere: non una semplice immagine poetica, ma un'analisi dettagliata, chirurgica, millimetrica delle dinamiche con cui esso si manifesta in ogni relazione sociale. È affidandoci al magistero di Michel Foucault che possiamo leggere nel potere non una forza monolitica o necessariamente coercitiva, bensì un fatto relazionale che plasma, inevitabilmente, identità e rapporti umani. Il potere determina i destini dei singoli in modalità quotidiane o straordinarie, comuni o eccezionali: d'altro canto, esso non ha più la voce tonante di un sovrano, né il sigillo della burocrazia. Il potere sussurra, scivola, si mimetizza, annidandosi nei gesti ordinari, nelle griglie algoritmiche, nelle architetture istituzionali – nei corpi. In “Parallax”, Kornél Mundruczó racconta la storia di una famiglia attraverso la voce di tre generazioni, ma soprattutto mostra quanto potere e legge tramandino traumi e oblii, quanto possano plasmare scelte e azioni. La Shoah, l'antisemitismo, la legislazione anti-LGBTQ+: tutto l'apparato con cui la statualità ha un tempo massacrato – e oggi discrimina – individui e gruppi, costituisce uno dei fenomeni più evidenti di un'epigenetica del potere, da cui, oggi come allora, nessuno può davvero dirsi immune.

Se il potere ha ormai smesso i panni del re ed è entrato nella pelle dei sudditi, l'analisi non può che partire

dai corpi che lo abitano. È ciò che fa Davide Enia in “Autoritratto”. Non rappresenta la mafia fuori da sé, ma dentro. Il potere criminale di Cosa Nostra non è soltanto un sistema esterno, organizzato e riconoscibile, ma un riflesso intimo, che si annida nei gesti e nei silenzi del quotidiano: influenza i boss e le vittime, ma anche chi semplicemente la respira, vive nel suo raggio d’azione, ne subisce la pressione silenziosa. La riflessione di Enia assume così una valenza profondamente foucaultiana: la mafia, più che una struttura gerarchica, è una forma di potere disseminato. Una microfisica sociale che plasma corpi, condotte, omissioni. Chi cammina accanto a un cadavere e prosegue senza voltarsi, chi non vede, non sente, non parla, chi preferisce non sapere: tutti ne sono parte attiva, anche solo per inerzia. La mafia non è un’eccezione. È una normalità deviata che si sedimenta nei comportamenti, si trasmette come abitudine, si incarna come istinto. L’autoappresentazione di Enia è lo specchio in cui questa rete invisibile si rivela, rendendo evidente – nel corpo dell’attore – la dimensione più intima e inquietante del potere.

Ma se il potere può mostrarsi con il volto di un ex presidente, la zanna di un cinghiale o il silenzio di un algoritmo, resta a noi – studiosi, artisti, cittadini – il compito di intercettarne le metamorfosi. E provare a smascherarlo.

GIULIA MARGHERITA MONTALDO

Le recensioni degli spettacoli in scena.

9

PICCOLO

SCENE

testi di

Elena Biagiotti
Lorenzo Giurdanella
Jasmine Ferraro
Chiara Toscani
Chiara Emma



artwork ©Naike Carnaghi

PARALLAX DI KORNÉL MUNDRUCZÓ/ PROTON THEATRE



Quali sono le diverse prospettive su uno stesso trauma, e quale rapporto esiste tra storia e identità individuale? A questa domanda, sospesa tra privato e politico, tenta di dare una risposta “Parallax”, spettacolo della compagnia Proton Theatre firmato da Kornél Mundruczó, che rielabora (almeno nella prima parte) il precedente film “Evolution” (2021). Partendo dal concetto scientifico di “parallasse” – il fenomeno per cui un oggetto sembra modificarsi in funzione del punto di osservazione – lo spettacolo indaga i condizionamenti identitari di una famiglia ungherese, seguendo un filo rosso che collega l’eredità dei sopravvissuti all’Olocausto e le nuove istanze LGBTQ+. Ci troviamo a Budapest, ai giorni nostri; ma l’interno domestico in cui si svolge la vicenda pare aver lasciato la Storia fuori dalla porta. Una donna anziana affetta da demenza senile (Lili Monori), nata nel campo di concentramento di Auschwitz, riceve la visita della figlia (Emőke Kiss-Végh). Quest’ultima vive a Berlino, ma è tornata per convincere la madre ad accettare un riconoscimento (con premio in denaro) come sopravvissuta all’Olocausto. L’anziana rifiuta di presenziare alla cerimonia: per tutta la vita ha nascosto quell’identità ebraica che adesso la figlia intende

sfruttare a fini economico-materialistici.

La disputa diventa presto un'occasione di scontro tra le due anche a un livello affettivo, con la donna che rimprovera alla madre la sua freddezza emotiva, conseguenza del trauma della Shoah. Così gli echi della violenza storica oltrepassano le barriere generazionali, fino a inquinare il privato degli individui, e persino il loro modo di amare. Durante il confronto tra madre e figlia, ingabbiate nel reciproco risentimento, l'abitazione appare come una scatola chiusa. La costruzione scenica ricalca quasi letteralmente la metafora: lo spettatore si trova posto davanti a un diaframma, e ciò che avviene all'interno della casa (ripreso live da alcuni cameraman) risulta visibile solo attraverso la proiezione video in due monitor ai lati del palcoscenico oppure attraverso un piccolo varco-finestra. Dentro la scatola, le due donne si contrappongono l'una all'altra seguendo una struttura quasi hegeliana, tra tesi e antitesi, passato e presente, nel tentativo di trovare una sintesi finale. Quest'ultima infine arriva, e si traduce anche a livello scenico come una cesura: il diaframma scenico viene rimosso, la porta verso il pubblico si apre, e un'inaspettata e violenta cascata d'acqua infrange la scenografia (e le convenzioni) per interminabili minuti. La casa si è spalancata, cessando di essere un luogo intimo per divenire uno spaccato di vita pubblica a cui tutti possono guardare: solo ora può cominciare la seconda parte di "Parallax".

L'appartamento ora è il medesimo ma il contesto è completamente cambiato: la nonna è morta da qualche giorno, e il nipote (Erik Major) è arrivato a Budapest da Berlino per il funerale. Il ragazzo apre

letteralmente la casa dell'anziana agli influssi del suo – e del nostro – tempo, invitando alcuni amici per un'orgia omosessuale. Senza filtri, turbando la platea, ci viene mostrato in tutta la sua corporeità e oscenità l'atto sessuale di gruppo. Nudità, turpiloquio, droga, gemiti, sex toys: la scena si protrae a lungo, senza dare scampo allo spettatore, magnetizzato dall'improvviso mutamento della situazione rappresentata. Quando la baldoria è ormai conclusa, segue un dialogo tra i vari partecipanti, che si rivelano assai lontani dall'aperto orizzonte berlinese frequentato dal ragazzo. Un uomo confessa di non avere mai fatto coming out: ha una famiglia, professa la necessità sociale delle costrizioni, e rivela nell'insieme un pensiero assai conservatore (pur stridente con le immagini che gli spettatori hanno ancora negli occhi). Mundruczó arriva così a toccare il secondo nucleo portante della sua indagine, cioè la riflessione sull'identità di genere. Proprio come la nonna, il nipote – pur lontano per geografie e abitudini – rifiuta di farsi ingabbiare in etichette identitarie a cui sente di non appartenere. Possiamo descrivere chi siamo senza avvalerci di definizioni monolitiche scelte da altri? Nella terza parte, ormai a un passo dal finale, "Parallax" fa finalmente incontrare le tre generazioni, seppur in uno spazio immaginario e metafisico; qui, come accade nella tragedia greca, la catena dei condizionamenti sembra finalmente spezzarsi. Le sofferenze, le colpe e le incomprensioni passate di madre in madre sembrano sublimarsi e trasfigurare in un istante di pura presenza: il più antico e potente segreto del teatro.



STORIA DI UN CINGHIALE. QUALCOSA SU RICCARDO III DI GABRIEL CALDERÓN



Suona una fanfara solenne. Il palcoscenico del Teatro Studio Melato è coperto da un tendone bianco che si solleva progressivamente rivelando un teatro barocco in miniatura. All'interno di questa scena "smascherata", Francesco Montanari sbuca goffamente da sotto un lenzuolo dorato, indossando un orecchino e un paio di jeans. Sarà lui, unico attore in scena, a condurre il pubblico in un viaggio nel cuore oscuro del potere, in un continuo dentro e fuori dal "Riccardo III": "dentro" i panni del controverso sovrano shakespeariano e "fuori", a confronto con la mediocrità della sua stessa "immaginaria" compagnia. Lo spettacolo firmato dal regista uruguayano Gabriel Calderón, in questo senso, si serve dell'opera del Bardo come pretesto per esplorare labirinti interiori. L'ascesa al trono di Riccardo e quella dell'attore "alla corona" di regista sono, ai fatti, processi di rivalsa personale per due reietti, che, pur arrivando al potere, finiscono per suscitare il disprezzo di chi li circonda.

Proseguendo su questa stessa linea interpretativa, il teatrino antico – realizzato dallo scenografo Paolo Di Benedetto – con il suo sipario decadente, i doppi fondi e i contrappesi, non è una casa accogliente per

i personaggi, piuttosto una carcassa lignea e guasta. È un relitto, «uno scheletro contorto nella malattia», che fa da specchio della deformità fisica e spirituale di Riccardo III. A volte il teatro sembra solo una miniatura, un mappamondo nelle mani dell'attore tiranno, altre invece si mostra come una bestia imponente, trainata con fatica da Montanari stesso. In questo ambiente, l'attore sconfinava da un'identità a un'altra creando un effetto disorientante: «Dopo il rogo, nessuno saprà mai se lei è stato un uomo o una bestia» dice lady Anna a Riccardo, o forse Montanari a sé stesso. E infatti come spirito guida per interpretare al meglio il re, l'attore sceglie, con una certa dose di ironia, un cinghiale. Una bestia, appunto. L'animale, emblema della famiglia York, viene simbolicamente "partorito" dall'abito – realizzato da Gianluca Sbicca – della madre. Questa metamorfosi sembra, per certi versi, richiamare il mito del cinghiale calidonio, inviato da Ares per uccidere Adone, il giovane che suscitò la gelosia del dio della guerra perché innamorato della dea Afrodite. Proprio come nel mito, Montanari si fa incarnazione di una divinità bellica, e scende in battaglia per combattere contro un esercito di «registi alla moda, costumisti alla moda...», orpelli inutili e soluzioni di tendenza che allontanano il teatro dalla sua natura primigenia. E così anche la metrica shakespeariana, che l'attore ci esorta a «masticare», si perde nel vuoto di forme superficiali, di «padroni di un verbo morto», incapaci di scuotere il pubblico. Il cinghiale, ritornato infine uomo, rivela un attore che, da temibile guerriero fiero della sua lotta, si ritrova ora abbandonato e troppo fragile per poter vivere da solo.

Quale spazio può avere dunque “Riccardo III” – o forse l’intero teatro di Shakespeare – nella realtà di oggi? Questa domanda sembra guidare le scelte registiche di Calderón e i movimenti e le azioni del sempre più debole Riccardo che soccombe e sacrifica il suo regno per un non meno precisato «spettatore intelligente». L’attore lo invoca, ma è evidente che non si aspetta alcuna risposta. E allora viene da chiedersi se il tendone bianco dell’inizio abbia svelato solo uno scheletro ligneo e un corpo senza vita. O forse, se mai qualcuno dalla platea risponderà alle invocazioni dell’uomo sul palco, un teatro pronto a rinascere in una nuova forma, sotto una bandiera trionfante.

JASMINE FERRARO, CHIARA TOSCANI



AUTORITRATTO DI DAVIDE ENIA



«Affacciateve / Affacciateve fuora!»: è questo il grido sonoro e musicale dell’“abbanniàta”, con cui i venditori ambulanti richiamano il pubblico di potenziali acquirenti ad ammirare dall’alto la merce esposta. “Autoritratto”, fin dai primi istanti, scaraventa lo spettatore per le vie di una Palermo vitale e rumorosa: il paesaggio sonoro sollecita l’immaginazione e diventa così scenografia. Il drammaturgo e regista Davide Enia occupa con il corpo e la voce un palco scarno di elementi (due sedie, una borraccia, una chitarra e un computer); al suo fianco, seminascosto nell’oscurità, appare il musicista Giulio Barocchieri, con il quale l’artista palermitano collabora da più di vent’anni. Quasi invisibile, un dettaglio si rivela all’occhio più attento: sul muro bianco del retropalco la scritta 800A (“suca” in palermitano), appare quasi un beffardo insulto ai potenti, un anelito di ribellione liberatorio e impertinente. «Il primo morto ammazzato lo vedo a otto anni, tornando a casa da scuola»: le prime parole circoscrivono, con limpida chiarezza, l’oggetto della narrazione di Enia (pubblicata anche in forma di libro da Sellerio). In un istante il pubblico sprofonda in una brutale quotidianità: il sangue funge da fil rouge per un racconto che si dipana

per le strade della Palermo anni '80 e '90, quella delle "ammazzatine", di Totò Riina, dei rapimenti, delle stragi di mafia. L'autobiografia del singolo si intreccia, fatalmente, con la Storia di una città, dove l'educazione sentimentale insegna a starsene zitti, a fingere di non sapere anche se si sa, ad allontanarsi velocemente da un corpo ucciso senza fare domande. È l'atto di denuncia di una realtà conosciuta, spesso ignorata o mitizzata, che viene restituita da Enia senza intermediari, attraverso l'occhio di chi c'era e che inevitabilmente ne rimane segnato. Il sangue delle vittime di Cosa Nostra scandisce in tre momenti il percorso di crescita di Davide: il primo incontro con il cadavere di un uomo ammazzato, uno dei tanti volti senza nome che talvolta meritano solo un breve trafiletto sulle cronache locali; il celebre rapimento del piccolo Di Matteo dissolto nell'acido, una purissima e abbacinante manifestazione del Male; gli attentati del '92, contro i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino.

Attingendo al bagaglio condiviso di una comunità, attraversando il primo giorno di scuola, le cotte adolescenziali, la maturità, si delinea una geografia di luoghi in cui la memoria personale opera da regista, scegliendo i primi piani, i tagli e le dissolvenze. Persino l'assenza di memoria può diventare un innesco narrativo, o la testimonianza silenziosa di un trauma: del 23 maggio 1992 – di cui tutta Italia porta il ricordo – Davide non sa dire quasi nulla. Ma lo soccorre, nella ricostruzione, la voce di una comunità che sa trasformarsi in un coro: rivive così «Palermo chiede

giustizia», la scritta apparsa sul primo di una lunga serie di lenzuoli appesi ai balconi in segno di protesta. Nel suo teatro di narrazione, Enia si serve del testo come fonte creativa di accadimenti e atmosfere, che hanno il suono e le cadenze ritmate del “cunto”. Parola, corpo e musica dialogano riuscendo a veicolare non solo i fatti, ma tutto quello che c’è intorno, facendo appello al potenziale ritmico ed evocativo, componendo una vera e propria partitura nella fusione di stilemi antichi e codici contemporanei. “Autoritratto” ci interroga sul nostro ruolo di cittadini nella lotta per la legalità, ridisegnando i confini di un’umanità individualista e assuefatta dalla cronaca, a cui l’“hic et nunc” del teatro può fungere da antidoto. E dopo un’ora e mezza di fiato sospeso, la scena ci mostra il nostro riflesso, quello di una comunità legata da un background culturale che scopriamo di avere inciso sottopelle. Come ogni aedo-demiurgo, Enia ha il coraggio di dare un nome alle cose: il primo passo per renderle reali, e dunque combatterle.

CHIARA EMMA

Dialoghi con artisti e autori per orientarsi tra i risvolti
delle questioni poste dal numero.

STORIE

interviste a

Filippo Ceccarelli
Stefano Massini

INTERVISTA A FILIPPO CECCARELLI

Filippo Ceccarelli è giornalista e scrive di politica per il quotidiano “la Repubblica”. Nel 2024 ha pubblicato per Feltrinelli il libro “B. Una vita troppo”, che racconta gli eccessi e i paradossi della parabola umana, comunicativa e politica di Silvio Berlusconi. Con lui abbiamo dialogato sulla rappresentazione e mediatizzazione del potere nella politica italiana.



Secondo lei, nell'ambito dei media e della società italiana, che influenza hanno avuto i mezzi di comunicazione di massa, e oggi i social network, sulla politica?

E quale relazione c'è tra quest'ultima e la dimensione performativa dello spettacolo?

Quando ho cominciato a lavorare come giornalista per “Panorama”, nel 1974, le figure politiche di rilievo – penso a Moro o a Berlinguer – erano per loro natura solenni. In quegli anni il potere possedeva un antico onore, che potremmo esprimere con il termine “gravitas”. Era contornato di silenzi e distanza, con una grande economia di gesti: i politici apparivano di rado ed erano sempre molto cauti, attenti al peso di ogni parola. Il grottesco era del tutto affidato alla satira. Questo scenario era circondato da un'aura di noia. Renzo Arbore ripeteva spesso e ironicamente come tormentone una frase dell'ex Presidente del Consiglio De Mita: «Farò un discorso breve, parlerò due ore». Nei primi anni '80 c'è un cambiamento di passo, in concomitanza con l'arrivo della televisione a colori, che ha scombinato quella gravitas. Il suo avvento ha coinciso non

solo con il tramonto degli ideali del tempo, ma anche con un evento straordinario: la dominanza scenica del corpo. La politica ritorna – perché probabilmente lo era già stata in tempi antichi – a essere figurativa: i suoi protagonisti cominciano a riempire gli schermi televisivi, ma i discorsi diventano più semplici e il linguaggio più diretto; la loro missione in quanto comunicatori diviene la conquista dell'attenzione, anche a costo di fare azioni molto distanti dallo stile adottato fino ad allora. Comincia un meccanismo di autodegradazione, i politici accettano di far ridere, di scardinare il loro ruolo per far spazio all'intrattenimento, in un cambiamento perpetuato fino ad oggi. Politica e divertimento vanno adesso di pari passo: figure istituzionali e attori della rete e dello spettacolo vengono mutualmente rappresentati e interscambiati. La rappresentazione, in qualsivoglia forma, diviene straordinaria, nel senso letterale di fuori dall'ordinario. La narrazione sociale odierna, portata avanti anche da figure popolari come l'influencer Rita De Crescenzo o il giornalista Fabrizio Corona, è permeata da un nuovo stile di argomentazione in cui è facile scoprire chiari riferimenti alla Commedia dell'Arte

e alle novelle in stile decameroniano: in altre parole, il gossip siede sul trono del discorso pubblico italiano. Dunque, per trovare una sintesi di questa trasformazione, si può dire che a un vuoto di rappresentanza, la politica risponde con un pieno di rappresentazione.



Quali sono i meccanismi di questa messa in scena?

La fine dell'epoca degli ideali va a vantaggio della politica teatrale, di intrattenimento più che di sostanza. La figura chiave di questo cambiamento è stato Silvio Berlusconi, che ha portato a compimento questa trasformazione usando la comicità della commedia come uno strumento solenne di potere. In questo l'Italia si configura come un

laboratorio mondiale di grottesco, di comicità, di risate: rappresenta la fine del contegno delle figure istituzionali. Trump è una manifestazione di questa tendenza, ma non ci sarebbe potuto essere senza Berlusconi: noi abbiamo anticipato la modalità con cui il potere si porge al pubblico. Questo cambiamento non viene presentato al popolo in modo esplicito, ma celato come “governo del buonumore”, una tattica anche sincera per tenere alto il morale ridendo. I politici mettono in atto scene quasi teatrali, con elementi drammaturgici tutt’altro che semplici, e accusano chi osserva di non essere capace di ridere, nella convinzione che la risata faccia bene. Alcuni vengono persino dal mondo dello spettacolo, della televisione, della pubblicità, e trasformano il palco politico nel palco di rappresentazione. La loro vita diventa spettacolo in sé, nella sua dimensione più autentica.





Quali conseguenze ha avuto questo cambiamento sulla società, che si è trovata a interpretare gli eventi storici attraverso una lente tragicomica?

La conseguenza più grande è la fine sostanziale della distinzione che fino a quel momento c'era stata tra sfera pubblica e sfera privata: questo fenomeno determina una svolta nel costume del potere, anche per coloro che ne sono soggetti. La commedia diventa uno strumento del potere, si scompigliano l'ordine e l'armonia della vita civile con un senso di comico, di piratesco, di sovversivo. Il comico non è più solo far ridere, ma anche il rovesciamento dell'ordine. La risata è la tattica per anticipare le critiche, per addolcirle e renderle a proprio favore. Come scriveva Shakespeare in "Tutto è bene quel che finisce bene": «Vivi sicuro nella vergogna. Ferito di beffa, fiorisci di beffa». Esiste un nesso tutto italiano tra la buffoneria e la catastrofe: tra le due c'è una strada privilegiata, una specie di scorciatoia: è una conseguenza della deflagrazione

dei confini tra sfera pubblica e sfera privata. Berlusconi è rimasto incastrato in un meccanismo di cui lui stesso si è fatto simbolo: i suoi scandali sono stati un elemento di buon umore, ma hanno anche fatto da sottofondo ed elemento di distrazione in un momento in cui, a causa dello spread, gli italiani vedevano polverizzati i loro risparmi. Ma intanto si trovava il modo di ridere, creando una situazione tragicomica che è divenuta l'essenza della vita. Berlusconi costruisce da solo l'immagine di se stesso come meme, che è il modo in cui tutt'ora lo concepiamo, ed è rimasto una figura comica fino alla fine, ad esempio cercando di recuperare voti facendo telefonate ma contattando le persone sbagliate. Lo scambio di persona è il dispositivo principale della commedia, fin dai tempi di Aristofane. Diventare la parodia di se stessi è il modo in cui i politici oggi mantengono il potere e l'attenzione nelle loro mani.





Come giornalista e autore, ha raccontato il potere attraverso la parola e l'analisi critica. Ma cosa significa, per lei, avere uno sguardo critico oggi? E quanto il potere tollera davvero chi lo osserva e lo racconta?

Il giornalista è un orecchiante, non uno studioso: ruba, perché l'informazione è di tutti. In questa fase della mia vita, ho capito di essere come un mondezzaro: sono uno spazzino, un operatore ecologico. Raccolgo le scorie del discorso pubblico e cerco di levare le incrostazioni di servilismo, di demenza, e ne faccio raccolta differenziata. È un lavoro di scrupolosa e disciplinata ricerca, per cercare di trovare una sistemazione di tipo storico, perché sono cambiati, i ferri del mestiere, ormai è tutto in digitale! Sospetto però che al potere non gliene fregghi niente, di uno che fa sta roba. Non credo che loro vogliano impedire al mio cervello di funzionare, no? Anche perché hanno altro a cui pensare... Però meglio, pure per me. Io, essendo ormai in pensione, vado ogni tanto in televisione, dove dico quello che penso, per due o

tre minuti, cercando di riportare un po' di memoria su ciò che è avvenuto nella nostra storia e avviene tutt'oggi, anche perché spesso ci si scorda, e questo rappresenta un po' la mia fortuna, perché io invece segno (e quindi ricordo) tutto.



A CURA DI CATERINA BOCCALATTE, SOFIA BRUNO, ILARIA PAOLONE

INTERVISTA A STEFANO MASSINI

Stefano Massini, artista associato al Piccolo Teatro nel quadriennio 2021-2024, ha segnato la drammaturgia italiana con il suo “Lehman Trilogy” (vincitore del Tony Award alla migliore opera teatrale). Nel 2024 ha presentato una coraggiosa indagine del “Mein Kampf” di Hitler nel centenario della sua pubblicazione. Lo abbiamo incontrato per riflettere sul rapporto tra teatro e potere.



Con lo spettacolo “Mein Kampf” hai attraversato una delle pagine più nere della storia europea, analizzando i meccanismi del potere e del suo consenso. A quale aspetto hai dedicato la tua attenzione?

Ho concepito il “Mein Kampf” come uno spettacolo sul potere delle parole. Solo il nazismo, nella storia delle dittature, ha avuto origine dalla scrittura di un libro: Hitler usa tecniche narrative molto manipolatorie, riesce a catalizzare l’attenzione del lettore e dell’ascoltatore. Non è stato certo il primo a “parlare alla pancia” del popolo: già nell’antica Grecia era ben nota la distinzione tra il politico (che si avvale del “logos”) e il demagogo, che fa leva sulla suscettibilità emotiva, sulla rabbia, la frustrazione. L’intuizione di Hitler, però, fu riconoscere che i nuovi mezzi d’informazione del suo tempo gli permettevano di sviluppare questo tipo di comunicazione esponenzialmente. Per questo, nella costruzione dello spettacolo, il mio obiettivo è stato quello di catalizzare l’attenzione emotiva del pubblico, non quella critica. Ho provato a mantenere

il ritmo interno del libro: incalzante, enfatico, carico di pathos, dove le frasi si susseguono talvolta per pagine e pagine senza un punto fermo. Le parole più tremende – nel testo come nello spettacolo – vengono dette con un'improvvisa rarefazione, ed è proprio questo a renderle ancora più agghiaccianti.



La figura del dittatore nasce, nella Roma repubblicana, come carica non eletta bensì nominata in casi eccezionali per risolvere un periodo di crisi. Lo schema si è poi reiterato nella storia: credi stia accadendo ancora una volta qualcosa di simile?

Questo è un tema decisivo: la dittatura deriva sempre da una forma di delega, e purtroppo questa delega nasce spesso per pigrizia. L'esercizio della democrazia è terribilmente oneroso poiché implica un senso di responsabilità collettiva, ma

anche del singolo. Nei momenti di crisi, le masse hanno spesso preferito conferire la totale responsabilità a una figura altra, con tutti i rischi che questo comporta; ho la sensazione che oggi stiamo assistendo fondamentalmente a questo. Stiamo vivendo un momento di profonda crisi identitaria, iniziato dal cosiddetto “crollo delle ideologie” nel 1989: l’abolizione di tutte le frontiere, che precedentemente avevamo eretto a perimetri della nostra identità, ha prodotto uno smarrimento insanabile. L’Occidente ha a lungo sofferto di claustrofobia, e ora al contrario sembra diventato agorafobico: stiamo tornando nuovamente a erigere ogni forma di muro per darci il barlume di un’identità. Mi domando dove tutto questo debba essere raccontato, se non a teatro. Ho sempre avuto una fiducia cieca nel linguaggio teatrale e sono convinto che il teatro, per le sue potenzialità uniche, abbia il dovere di chiedere a se stesso un ardire, un coraggio, una forma di protesta contro la pigrizia.





In una tua intervista hai affermato che il potere illude l'essere umano di essere una divinità e, quindi, di possedere un controllo superiore sugli altri e sul destino. Cosa deve accadere, a tuo avviso, perché la maschera del potere si riveli come tale?

L'essere umano è privo di potere per definizione, in quanto creatura mortale e spesso impotente di fronte alle proprie emozioni. Siamo equilibristi sul filo, sempre a un passo dal crollo e dalla caduta: per questo amiamo la sceneggiata del potere, cioè il gesto di investitura che consente ad alcuni di mettersi in testa una “protesi reale”, la corona. Ci illudiamo in questo modo di eleggere qualcuno come più potente rispetto all'umana impotenza: ma si tratta di una farsa.

Letteratura e teatro hanno sempre costruito storie sul crollo del potere, così da poter raffigurare il momento in cui la farsa viene meno: il “Riccardo III” ne è forse uno degli esempi più straordinari. Ma anche nella nostra storia è facile trovare casi in bilico tra commedia e tragedia: Mussolini, quando nel 1945

viene scovato a Dongo, finge di barcollare simulando di essere ubriaco e spera di non essere riconosciuto. Una grandiosa rappresentazione della provvisorietà del potere! Ma possiamo arrivare fino a episodi molto recenti. Trump, dopo l'ultimo incontro con Zelensky alla Casa Bianca, ha affermato: «Abbiamo fatto un grande spettacolo televisivo». La voce dell'uomo più potente della terra risuona chiara: il potere continua a recitare, ogni giorno, il suo spettacolo.



Quale relazione esiste per te tra l'arte, in particolare il teatro, e la rappresentazione del potere?

Ricordiamoci che il potere è sempre una forma di "spectaculum", e ha dunque bisogno del suo palcoscenico. Il patibolo, sul quale veniva giustiziato il condannato a morte alla presenza dei potenti, era a tutti gli effetti un palcoscenico eretto in piazza.

In Italia conosciamo perfettamente questa relazione tra spettacolo e potere perché tutto il teatro rinascimentale, di cui siamo eredi, è nato a corte: ci si esibiva davanti ai potenti all'interno delle loro corti signorili. Il teatro, a differenza di altri linguaggi, può lavorare al limite tra realismo e astrazione, mostrandoci così con particolare chiarezza i meccanismi con i quali opera chi detiene il comando. Potrei dire che il teatro occidentale – da Sofocle a Shakespeare, fino a Brecht – non si è occupato di altro che di una chirurgica biopsia del potere.



A CURA DI BEATRICE ARCAINI E GIULIA BORDONALI

39

Tre consigli di visione, lettura, ascolto dalla redazione:
spunti di riflessione alla domanda-guida del numero.

PICCOLO

IDEE



testi di

Greta Corona
Rachele Sala
Graziella Calesse



L'ARTE DELLA GIOIA

SERIE TV DIRETTA DA **VALERIA GOLINO**

Cosa siamo disposti a fare per essere felici? Sicilia, inizio '900: "L'arte della gioia", romanzo di Goliarda Sapienza, racconta la storia di Modesta, una donna destinata, nel corso della sua vita, a scardinare tutte le molte porte che troverà chiuse davanti a sé, per aprire varchi e possibilità a lei precluse. L'opera, che venne pubblicata in versione integrale in Italia solo nel 1998, viene rielaborata e proposta in vesti cinematografiche da Valeria Golino, che fu allieva della scrittrice catanese. Nella serie uscita a febbraio 2025, Modesta, interpretata da Tecla Insolia, si muove sullo schermo in modo magmatico, nel suo corpo si riconosce la tempra selvatica di una bambina nata nell'impervia Chiana del Bove, ampia conca posta sul dorso orientale dell'Etna. Il vulcano non è solo sfondo e origini: è anche simbolo del desiderio di Modesta di far esplodere e dilagare la propria felicità. Ma insieme al magma, scorre anche il sangue: quello delle persone che Modesta sacrifica per andare avanti, pedine di una scacchiera che la donna sposta a suo piacimento come ostacoli da eliminare per avanzare nella sua scalata al potere. Le mosse sono calcolate con freddezza, i nemici osservati negli occhi e affrontati senza esitazione. Non ha timore di sfidare

l'ordine costituito del convento di suore che l'hanno accolta una volta divenuta orfana e non si fa scrupoli a ribaltare completamente le dinamiche classiste della casata nobile dei Brandiforti facendo emergere i mostri, i segreti e le storture che si nascondono nella sontuosa casa di campagna della famiglia. La serie è un gioiello raro, curato in ogni dettaglio, che ha il pregio di mostrare in modo sfaccettato le dinamiche femminili interne alla narrazione, utilizzando come punto di vista privilegiato quello disincantato di Modesta. Con ognuno degli altri personaggi, interpretati da Jasmine Trinca, Valeria Bruni Tedeschi e Alma Noce, la protagonista si specchia e si interfaccia, servendosi degli strumenti della seduzione, dell'inganno e dell'astuzia, senza farsi alcuno scrupolo. E allora la risposta alla domanda iniziale diventa chiara: per la felicità, Modesta è pronta a fare davvero qualunque cosa.



IPNOCRAZIA

LIBRO DI **JIANWEI XUN**

Ci sono poteri che non reprimono né impongono, ma agiscono insinuandosi nella percezione. “Ipnocrazia”, firmato da Jianwei Xun – il fantomatico giovane filosofo di Hong Kong, rivelatosi un’identità fittizia che nasconde un intreccio di voci umane e artificiali, ideata dal filosofo ed editore Andrea Colamedici – esplora questo dominio sottile, che non ordina, ma suggerisce, fino a confondere volontà e condizionamento. Diviso in due sezioni – “Diagnosi presente” e “L’esercizio della resistenza” – il saggio dipinge un presente dove l’individuo è immerso in una trance percettiva continua, un’ipnosi digitale che rende costantemente vulnerabili a influenze invisibili: dai social media ai motori di ricerca, dalle pubblicità personalizzate agli automatismi linguistici e alle nuove “figure sacerdotali”, come quelle di Trump e Musk. La resistenza, in questa realtà, consiste nell’abitarla consapevolmente, riconoscendo il meccanismo ed evadendolo: coltivare desideri imprevedibili, gesti (non per forza tradotti e traducibili in dati), delineare un tempo e uno spazio individuali che sfuggano all’utile e al documentabile. “Ipnocrazia” non solo descrive la manipolazione percettiva, ma la mette in scena applicandone i meccanismi: un’identità fittizia che, supportata da una narrazione coerente e

da una controparte online, può essere accettata come autentica, innesca quesiti sull'autorialità, sull'influenza della tecnologia sull'opinione pubblica e, infine, suscita la domanda centrale: qual è il tuo potere? Se esso non si impone verticalmente, ma attraversa ogni dimensione della vita soggettiva e collettiva, allora l'autonomia è nella coscienza che se ne ha?



LA FAVORITA

FILM CON LA REGIA DI **YORGOS LANTHIMOS**

Potere, ambizione e sete di controllo si intrecciano indissolubilmente nel film che ha definitivamente decretato il successo di Yorgos Lanthimos. Una pellicola che svela, con affilata precisione, il volto oscuro della monarchia e delle sue perverse contorsioni. Lungi dall'essere una pura ricostruzione storica, il film penetra nelle stanze silenziose e nei corridoi affrescati del palazzo reale, dove il potere non è mai una questione di legittimità, ma di sguardi, di sussurri, di gesti furtivi. Al centro della scena, tre donne: Anna, regina fragile e volubile; Sarah, amante potente e manipolatrice; e Abigail, giovane ambiziosa che si insinua nel cuore della corte, avvelenandola dall'interno. La guerra tra loro non è mai manifesta, mai gridata, ma sempre sotterranea, come una corrente invisibile che guida ogni azione, e che Lanthimos magistralmente riproduce nel movimento sinuoso e costante della macchina da presa, che accarezza con curiosità le sfere private della gente di corte. Ogni sguardo, ogni parola, ogni silenzio è un colpo inferto o ricevuto, una mossa sulla scacchiera del destino. Il potere, nel film, non è mai una forza statica: si costruisce, si negozia, si distrugge e si ricostruisce di nuovo, mai uguale a se stesso. Presto è chiaro come

in gioco non ci sia solo il controllo di un regno, ma la sopravvivenza dei personaggi stessi. Ognuno di loro è infatti il riflesso di ciò che significa essere in balia di una forza invisibile ma pervasiva, che giostra ogni aspetto della loro esistenza. La libertà, nella corte di Lanthimos, non è altro che illusione, e la vera forza è la capacità di rimanere in piedi, senza mai smettere di manovrare, senza mai abbassare la guardia.

Una postfazione al numero per sbrigliare i nodi e tirare le
fila di quanto emerso nelle sezioni precedenti.

46

PICCOLO

FILI



testi di

**Beatrice Arcaini
Caterina Boccalatte
Ludovica Taurisano**

“

**A un vuoto di
rappresentanza, la politica
risponde con un pieno di
rappresentazione.**

”

Filippo Ceccarelli ci ricorda una verità ormai acclarata: il potere non si esercita esclusivamente attraverso le istituzioni o le idee, ma anche grazie alla spettacolarizzazione. Secondo Ceccarelli, è con Silvio Berlusconi che si inaugura in Italia una nuova stagione politica, in cui «al vuoto di rappresentanza si è risposto con un pieno di rappresentazione»: lo show ha inglobato ogni significato.

In “Storia di un cinghiale” di Gabriel Calderón, l'attore protagonista si confronta con il ruolo, da sempre ambito, di Riccardo III: un personaggio spietato, disposto a diventare feroce, bestiale, pur di mantenere il potere. Come un cinghiale: selvatico, inarrestabile e ingombrante.

Francesco Montanari lo interpreta con precisione, muovendosi sul palco con un'energia animalesca. Difficile non cogliere, dietro l'enfasi dei suoi gesti, un riflesso del linguaggio politico-mediatico contemporaneo: un'esibizione continua, che non cerca consenso ma attenzione. Un dispositivo che sovrappone il ruolo di showman a quello di leader, esito di un processo nel quale la visibilità prende il posto della legittimazione, e l'osceno diviene uno strumento utile a non sparire mai dalla scena.

“Storia di un cinghiale” ci offre allora una prospettiva disillusa ma necessaria: nel presente, il potere passa attraverso la capacità di essere visti. E chi riesce a occupare lo spazio mediatico – anche solo per suscitare scandalo o ironia – finisce spesso per vincere. (c.b.)

“

Stiamo vivendo un momento di profonda crisi identitaria, iniziato dal cosiddetto “crollo delle ideologie” nel 1989: l’abolizione di tutte le frontiere, che precedentemente avevamo eretto a perimetri della nostra identità, ha prodotto uno smarrimento insanabile.

”

STEFANO MASSINI, P. 35

Nel contestualizzare il suo ultimo lavoro su “Mein Kampf”, Massini osserva che in tutti i momenti storici di criticità, come quello che la Germania attraversò alla resa della Prima guerra mondiale, si innesca un meccanismo di passività nelle masse che, come conseguenza, tendono a delegare il potere. Dopo gli sconvolgimenti delle grandi guerre e dopo l’abbattimento delle frontiere nel 1989, ci siamo ritrovati rapidamente senza un perimetro che ci potesse dare una ragione d’essere. E, nella crisi di oggi, brancoliamo alla disperata ricerca di un’ideologia con cui affermarci. Questo bisogno di identità è una tematica affrontata in “Parallax”, spettacolo di Proton Theatre con la regia di Kornél Mundruczó: attraverso una saga familiare si indagano i condizionamenti identitari, in questo caso tra la comunità ebraica e quella LGBTQ+ in Ungheria. Le tre generazioni messe a confronto, da una nonna sopravvissuta ai campi di concentramento a un ragazzo omosessuale “dei giorni nostri”, mostrano gli echi di una violenza storica che oltrepassa le barriere generazionali fino a inquinare il privato degli individui e metterli in discussione. Da un lato la nonna, che si aggrappa al passato e a un’identità ereditata; dall’altro la figlia, che non si è mai interessata alle ricerche di un’autodeterminazione ma che si ritrova poi a ricercarla disperatamente per fini economici; infine il nipote, che rinnega ogni etichetta per poter affermare la propria assoluta indipendenza. Sono storie toccanti che affrontano la difficile questione ideologica e identitaria che stiamo vivendo oggi: chi siamo, a cosa apparteniamo e quale potere abbiamo? (b.a.)

“

Basta, ero stanca di fingere obbedienza, di sopportare che qualcuno disponesse delle vite di tutti noi, di questi vuoti esercizi di potere.

”

MODESTA (TECLA INSOLIA) IN “L'ARTE DELLA GIOIA”

È diffuso e pervasivo, il potere: nel suo significato più ampio e generale, esso è uno strumento di costrizione delle azioni e dell'atteggiamento altrui e, in quanto tale, evidente in ogni rapporto della vita sociale. Non a caso Modesta, l'indimenticabile protagonista del romanzo di Goliarda Sapienza, sceglie di dedicare la propria esistenza alla paziente riscoperta della "dolcezza di non dipendere più da un'altra volontà". Il potere può fondarsi su varie risorse: alcune coercitive, come la violenza economica o fisica; altre simboliche, come l'autorità religiosa o il senso del dovere, più simile a una sorta di influenza, ma non per questo meno efficace. È "come se" l'impulso volontaristico dei dominati avesse introiettato il comando, spostando il pendolo del potere dal vincolo esterno all'obbedienza per convinzione, sia essa risultante di paura, abitudine, educazione. Contro queste soverchianti influenze, la finzione narrativa di "Autoritratto", il monologo scritto e interpretato da Davide Enia, agisce come detonatore di coscienza. Anche quando la legge della cosca sembra una sovrastruttura tumorale dello Stato di diritto, si può e si deve rifuggire dalla convinzione della sua ineluttabilità. "Come se" la mafia fosse in me; "come se" vi fosse qualcosa di perverso nel desiderio femminile; "come se" questo Sud di "cunti" e "caruse toste" fosse vittima di un'allucinazione riflessa; "come se" gli uomini non sapessero piangere, quando in realtà è stato loro impedito. La patina immaginifica si squarcia con altrettante, rivoluzionarie, finzioni. E con una lingua nuova, riappresa, che racconta un'alternativa. (l.t.)

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

53

piccolo

COMIC

disegni di

Paloma Froehli



Piccolo

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Con il contributo di



Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da

Fondazione
CARIPLO



Partner istituzionale



Special Partner Teatro Grassi

INTESA  SANPAOLO

Partner attività bambini e ragazzi



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

Partner

fondazione
aja falck



LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895



Design Partner

Kartell

Partner tecnico



IN REDAZIONE

Beatrice Arcaini
Elena Biagiotti
Caterina Boccalatte
Giulia Bordonali
Sofia Bruno
Graziella Calesse
Lisa Celsi
Greta Corona
Chiara Emma
Jasmine Ferraro
Simone Benedetto Fraschini
Lorenzo Giurdanella
Giulia Margherita Montaldo
Ilaria Paolone
Rachele Sala
Ludovica Taurisano
Chiara Giulia Toscani

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la **Scuola del Fumetto**:
Naïke Carnaghi («Parallax»), Andrea Medici («Autoritratto»),
Paloma Froehli (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)

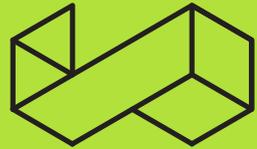
GRAFICA

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

16 APRILE 2025

Panoramica mensile sulla Stagione 2024/2025 del Piccolo Teatro di Milano: "I fili dell'orizzonte".
La pubblicazione è curata da Stratagemmi - Prospettive Teatrali.



**STRATA
GEMMI**
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