



**PIACE
RE/
OBLIO**

«Fuori di me / Dentro di me / Di te ha sempre fame
/ Tu sei il re che la comanda / Lei si sente più amata
/ Nella vertigine del corpo / Un'assenza che sazia
/ Inseguendo la grazia / Il dolore è una delizia / Il
divino: vuoto»

Prendiamo in prestito le parole di “Divinize” di Rosalía per farci trasportare nel campo di forze al centro di questo numero di “Stormi”: PIACERE e OBLIO. Nel brano, in cui la cantautrice catalana esplora un misticismo contemporaneo di matrice pop, l’oblio viene descritto come un vuoto che sazia, un’assenza in cui il corpo si dissolve per essere attraversato da una forza creativa luminosa: “Lux” è, non a caso, il titolo dell’album.

L’ambivalenza che lega le due parole filtra, come un raggio di sole, attraverso i loro significati, illuminando i due spettacoli oggetto dell’indagine di questo numero.

Niccolò Fettareppa, nel suo lavoro “Orgasmo. Prosa dispiaciuta sulla fine del sesso”, ci pone davanti a un mondo futuro in cui il piacere sessuale è cannibalizzato dalle istituzioni politiche e dal sistema economico globale. E proprio di capitalizzazione del desiderio, di immaginari erotici contemporanei e del rapporto tra sesso e potere hanno dialogato il giovane regista e Alice Scornajenghi, copywriter e scrittrice. Ne emerge un quadro in cui il corpo sembra ormai scomparso nella sua forma fisica, per esistere solo nelle sue sublimazioni ideali, digitali, evanescenti. Nel lavoro di Fettareppa, il piacere fisico

perde così ogni energia generativa per trasformarsi in un vuoto da eliminare.

Nell'opera di Davide Carnevali "Variazioni sul modello di Kraepelin", invece, l'oblio diventa (paradossalmente) una forza creativa. Nel suo lavoro, però, non è il corpo bensì la mente a essere al centro di un processo di rarefazione. Nel testo, ripreso dopo quasi vent'anni dalla sua prima stesura e messa in scena, la perdita della memoria non è solo sintomo di una patologia, ma un potente propulsore drammaturgico che combina una struttura di incastri e richiami in cui progressivamente la realtà perde la sua funzione di ago della bilancia. In gioco non è solo la memoria familiare e individuale, ma anche quella della Storia intesa in senso più ampio. Proprio le implicazioni storiografiche e il rapporto tra memoria individuale e collettiva nell'era della postverità sono state al centro del dialogo tra Carnevali e Paolo Zanini, professore di Storia contemporanea all'Università degli Studi di Milano.

Nella sezione dedicata agli artisti e alle artiste associate, abbiamo infine incontrato Daria Deflorian a cui il Piccolo Teatro dedica una personale che propone quattro dei suoi ultimi lavori. I suoi spettacoli attraversano testi di Annie Ernaux, Édouard Louis e Han Kang: opere in cui la dimensione politica del perdersi, dell'oblio e del piacere si muove tra autobiografia, diario e narrazione simbolica.

E proprio da uno di questi testi, “La vegetariana” del Premio Nobel Han Kang, emerge con particolare forza l’immagine di un corpo, quello della giovane Yeong-hye, che si sottrae alla vita, in un oblio che rifiuta ogni forma di gioia mondana.

«Le linee del suo corpo / stanno sfumando / fino al confine. / Non tutti lo capiranno, / e lei non se lo aspetta. / Pensano che sia la fine, / ma è appena l’inizio». Come la memoria, anche il corpo, nel suo trasumanare, può dissolversi in una fine già carica di potenza creativa. Quasi stesse parlando del gesto di Yeong-hye, con queste parole si chiude l’ultima strofa del brano di Rosalía.

CAMILLA LIETTI

Antologia**6****Conversazioni****14**

Dialogo tra Davide Carnevali e Paolo Zanini

15

Dialogo tra Niccolò Fetterappa e Alice Scornajenghi

28

Scene**40**

Recensione di “Variazioni sul modello di Kraepelin”

41

Recensione di “Orgasmo”

44

Artisti Associati**48**

Focus su Daria Deflorian

52

Ricettario**63**

Piatto composito

64

Comic**68**

6

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

piccolo

ANT OLOGIA

a cura di

Emma Bongiovanni

Lara Soprano

Emma Vescovo

L'oblio non è soltanto un buco nero, un processo di cancellazione o una lacuna: in “Variazioni sul modello di Kraepelin” la mente del protagonista affetto da Alzheimer non appare come un archivio svuotato, ma piuttosto come uno spazio in cui «tutto si mescola». Il vuoto si trasforma così in una forma esplosa, composta da frammenti di una memoria insieme individuale e collettiva.

Qualcosa di analogo accade anche nel cinema di David Lynch, dove la realtà quotidiana si intreccia in modo inestricabile con la dimensione onirica e fantasmatica. In “Mulholland Drive”, l'amnesia di Rita – una delle due protagoniste, sopravvissuta a un incidente – genera uno stato di inquietudine e spaesamento: oggetti familiari diventano improvvisamente estranei, assumendo un carattere lugubre e minaccioso. La perdita di punti di riferimento rende allora difficile delineare i contorni della propria identità. Quando Barney Panofsky, protagonista di “La versione di Barney” romanzo di Mordecai Richler, insiste su alcune banali dimenticanze, emerge con forza la paura di smarrire sé stessi. La nostra identità è infatti una composizione molteplice, fatta di ricordi personali ed eredità collettive.

Ma cosa accade quando questi frammenti si disperdono? Resta un paesaggio di rovine, un accumulo disordinato di tracce. Più che una citazione diretta, torna qui l'eco della desolazione evocata da T. S. Eliot in "The Waste Land" ("La terra devastata"), dove la perdita di senso attraversa anche le relazioni e il desiderio.

Lo stesso destino sembra toccare al piacere nella società contemporanea, come suggerisce lo spettacolo "Orgasmo. Prosa dispiaciuta sulla fine del sesso" di Niccolò Fettarappa, in cui le logiche del sistema privilegiano la prestazione lavorativa a scapito delle relazioni. Già Albert Caraco, nel suo "Breviario del caos", individuava nel piacere una possibile forma di resistenza, un sentire in contrasto con il dovere imposto da chi domina. La percezione totalizzante del desiderio è invece al centro della scrittura diaristica di Annie Ernaux. In "Perdersi", l'autrice testimonia l'effetto di questo bisogno: un desiderio che si prolunga nell'attesa, si consuma in frammenti e trova nella scrittura non una forma di controllo, ma uno spazio di esposizione. A questo universo appartiene anche "Memoria di ragazza", che sarà portato in scena da Daria Deflorian nella personale a lei dedicata dal Piccolo Teatro.

TRATTO DA “MULHOLLAND DRIVE”

RITA
(piangendo)
Non so chi sono.

BETTY
Che vuoi dire? Sei Rita.

RITA
Non sono Rita. Non ricordo il mio nome. Non so chi
sono!

BETTY
Ecco la tua borsetta.
Dentro ci deve essere il tuo nome.
Lo vuoi sapere, no?

Regia e sceneggiatura di
Anno
Paese di produzione

David Lynch
2001
Stati Uniti d'America,
Francia

TRATTO DA “LA VERSIONE DI BARNEY”

«Ti senti bene?» mi chiede con una sollecitudine che trovo a dir poco commovente.

«Uno splendore. Ma ho un problemino. Come si chiama quell'arnese per versare la minestra?».

«Sei ubriaco?».

«Assolutamente no».

«Il dottor Herscovitch non ti aveva detto che se ricominciavi potevi lasciarci la pelle?».

«Non tocco un goccio da settimane, te lo giuro sulla testa dei miei nipoti. Non prendo neppure più il coq au vin al ristorante. E adesso per favore ti spiacerebbe rispondere alla mia domanda?».

«Aspetta, rimani lì. Mi sposto in salotto, così possiamo parlare».

E non svegliamo la Nazisalutista, ho pensato.

«Eccomi. Intendi il mestolo?».

«Certo, intendo proprio il mestolo. Ce l'avevo sulla punta della lingua. Anzi stavo per dirlo».

Testo di
Luogo
Anno
Ed. it.

Mordecai Richler
New York
1997
Adelphi, 2000

TRATTO DA “THE WASTE LAND”

Il tempo adesso è propizio, e lui lo indovina,
il pasto è finito, lei è annoiata, stanca,
tenta di coinvolgerla in carezze
che non sono respinte, anche se indesiderate.
Acceso in viso, risoluto, improvvisamente l'assale;
le mani esplorano, non incontrano difesa;
la sua vanità non chiede riscontri,
prende l'indifferenza come benvenuto.

(E io Tiresia ho già sofferto tutto
ciò che si fa su questo divano o letto;
io che sedetti sotto le mura di Tebe
e camminai in mezzo agli infimi tra i morti.)

Concede un ultimo bacio, paternalistico,
E se ne va a tentoni, trovando le scale al buio...
Lei si volta e si guarda per un attimo allo specchio,
a stento si ricorda dell'amante andato via;
il suo cervello lascia che affiori un solo mezzo
pensiero:

«Ora è fatta, e sono felice che è finita».

Quando una donna graziosa si abbassa a tanta follia e
passeggia di nuovo nella stanza, da sola,
si sistema i capelli con mano automatica
e mette un disco sul grammofono.

Testo di
Luogo
Anno
Ed. it.

T.S. Eliot
Londra
1922
il Saggiatore, 2021

TRATTO DA “BREVIARIO DEL CAOS”

«Ora, i nostri dèi predicano o la continenza o la fecondità, noi non vogliamo saperne né dell'una né dell'altra, vogliamo che la carne abbia diritto al suo piacere in quanto tale e che il piacere diventi grato agli dèi quanto agli uomini, vogliamo che gli dèi siano associati al piacere e che gli uomini credano di onorarli quando godono.»

Testo di
Luogo
Anno
Ed. it.

Albert Caraco
Lausanne
1982
Adelphi, 1998

TRATTO DA “PERDERSI”

«Anche nell’85, lo stesso tempo grigio, la stessa vaghezza, la stessa insoddisfazione. In questo momento non scrivere nulla mi fa star male. Compiti, lezioni, vita sentimentale, uscite, ricevimenti, è il vuoto. Non cerco più la verità perché non scrivo più, le due cose si confondono. E sono anche molto sessuale, non c’è altra parola per dirlo, ossia ciò che conta per me non è essere ammirata ecc. Ciò che conta per me è ricevere e dare piacere, è il desiderio, l’erotismo reale, non quello immaginario della televisione o dei film porno».

Testo di
Luogo
Anno
Ed. it.

Annie Ernaux
Parigi
2001
L’orma editore, 2023

14

PICCOLO

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

CONVER SAZIO NI

dialoghi tra

Daive Carnevali e Paolo Zanini

Niccolò Fettarappa e Alice Scornajenghi

DIALOGO TRA DAVIDE CARNEVALI E PAOLO ZANINI

Abbiamo invitato Davide Carnevali, autore e regista di “Variazioni sul modello di Kraepelin”, e Paolo Zanini, professore associato all’Università degli Studi di Milano, a dialogare sulle connessioni tra oblio e memoria.

A partire dall’opera di Carnevali, è emerso come la memoria personale e familiare sia profondamente intrecciata alla storia europea: ricordi e rimozioni collettive riflettono spesso esperienze individuali. Il teatro, tanto quanto la ricerca storiografica, diventano così spazi in cui i ricordi si depositano per poi diventare altro. Ma che cosa resta della storia quando la memoria – individuale e collettiva – si incrina o si trasforma?

A CURA DI ALESSANDRA SCOGNAMIGLIO, ANGELICA SCORDAMAGLIA, ANNALISA GURRIERI, EUGENIO GRASSI, MANUELA ROSCO, OKSANA DUPI

DAVIDE CARNEVALI

è drammaturgo, regista e teorico del teatro italiano. La sua carriera professionale inizia nei primi anni Duemila con esperienze di formazione tra l'Italia e la Spagna e si consolida nel 2009 con la pubblicazione di “Variazioni sul modello di Kraepelin”, opera pluripremiata e riproposta nel 2026 dal Piccolo Teatro di Milano di cui è artista associato. Insegna drammaturgia e teoria del teatro alla Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi” di Milano e all’Institut del Teatre de Barcelona.

PAOLO ZANINI

è professore associato di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Studi Storici “Federico Chabod” dell’Università degli Studi di Milano. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la storia italiana del Novecento, con particolare attenzione al rapporto tra religioni e politica, approfondendo temi come la libertà di culto, la laicità e il vissuto delle minoranze religiose nel contesto europeo. È stato collaboratore e consulente di diverse pubblicazioni editoriali tra cui la collana “Storie” di Feltrinelli.



Nello spettacolo, la ricostruzione del vissuto individuale – che il personaggio del figlio tenta a tutti i costi di conservare nella sua integrità – si apre progressivamente alla dimensione familiare e, insieme, storica.

Questo processo richiama da vicino i meccanismi attraverso cui si forma la memoria collettiva. In che modo la testimonianza privata, con le sue lacune e la sua inevitabile parzialità, entra in dialogo con la costruzione della Storia?

DC

Ho cominciato a scrivere “Variazioni sul modello di Kraepelin” perché mio nonno, nel 2007, ha iniziato a perdere la lucidità: mi sono posto il problema di scrivere qualcosa su quello che gli stava accadendo e, allo stesso tempo, ho sentito il desiderio di salvare quella memoria che lui mi aveva consegnato attraverso i racconti della guerra. In questo senso, ciò che conosco delle Guerre mondiali viene, da un lato, dallo studio scolastico, dall’altro, dai racconti della mia famiglia. È molto interessante, tra l’altro, come le narrazioni personali e la memoria collettiva siano accomunate da processi simili di strutturazione: da una parte la scelta degli avvenimenti da ricordare, dall’altra la loro omissione, più o meno volontaria. In effetti mi sono sempre chiesto quanti fatti personali, non raccontati nella storia ufficiale, sarebbe stato interessante conoscere.

PZ

Credo che le memorie individuali siano fondamentali nella costruzione di una memoria collettiva, soprattutto oggi. Mi riconosco molto in quello che raccontavi di tuo nonno: spesso, nelle narrazioni familiari – talvolta un po' picaresche – i ricordi di guerra appaiono indefiniti, frammentari, e l'avventura individuale tende a prevalere sulla complessità degli eventi storici. Proprio per questo, però, offrono una prospettiva laterale sulla grande storia, che può risultare estremamente preziosa. Non a caso, molta storiografia del Novecento – penso in particolare alla tradizione delle “Annales” francesi – ha cercato di recuperare la dimensione della vita quotidiana e delle esperienze comuni. Detto ciò, le memorie individuali vanno sempre maneggiate con cautela quando si tratta di ricostruzioni complessive: la loro forza narrativa è inseparabile da una inevitabile parzialità. In questo senso, considero molto significative anche le memorie letterarie – diari, autobiografie – come documenti capaci di restituire il clima culturale e umano in cui sono state scritte. Per esempio, se si vuole comprendere meglio lo scoppio della Prima guerra mondiale, credo sia utile leggere prima di tutto “Il mondo di ieri” di Stefan Zweig, oppure “La cripta dei Cappuccini” di Joseph Roth, che racconta la fine dell'Impero austro-ungarico.

DC

Forse è proprio questa la cosa più interessante. Siamo affascinati costantemente dalle storie personali e leggere la grande storia attraverso le piccole storie non è un'invenzione di adesso; pensiamo al romanzo dell'Ottocento, “Il rosso e il

nero” di Stendhal o “Guerra e pace” di Lev Tolstoj, ad esempio. Anche perché, nello studio della storia attraverso il racconto familiare, ritroviamo lo stesso meccanismo di “costruzione dell’interesse” tipico di una narrazione. Mi domando anche se non ci sia un processo di desacralizzazione nel ricevere la storia generale da quella particolare, perché la trasmissione del racconto familiare passa anche attraverso l’affettività e le conseguenze di questi grandi eventi sulla vita personale. Cosa ne pensi?

PZ

A questo proposito, vorrei sottolineare la centralità delle fonti, fondamentale in tutte le ricostruzioni storiche. È anche vero però che la narrazione familiare è l’unica fonte con cui, nel corso della vita, si confronta chi non si occupa di ricostruzione storica, ed è quindi fondamentale, capace di influenzare non solo per i fatti che racconta, ma soprattutto per le atmosfere, per i toni, per le nuances che trasmette.

“

In questo senso, ci sembra che in “Variazioni sul modello di Kraepelin” torni anche il tema della costruzione narrativa di cui parlavate: perché non è solo ciò che viene raccontato a contare, ma anche come viene organizzato nel tempo. Il tempo della memoria, infatti, raramente procede in modo lineare: si inceppa, si ripete, ritorna, seguendo leggi più affettive che cronologiche. Nello spettacolo questo aspetto è molto evidente: il tempo sembra

rispecchiare il funzionamento della memoria del padre, ma anche, in filigrana, quello della storia collettiva. Che rapporto secondo voi, allora, lega tempo e memoria, sia sul piano individuale sia su quello storico?

DC Proprio uno dei punti più importanti del pensiero di Benjamin, a cui faccio riferimento nello spettacolo, è la critica all'idea positivista di progresso, cioè il procedere lineare del tempo verso una situazione migliore "hegelianamente". Oggi abbiamo ben chiaro che la storia non è un processo che va verso il miglioramento; affermare il contrario non è solo illusorio ma anche pericoloso, pensiamo, per esempio, ai molti estremismi politici che si rifanno a un immaginario che associa il futuro a elementi positivi e di riscatto. Benjamin ci insegna proprio a rivolgere i nostri occhi al passato e a riflettere sul suo significato. Nel contesto dello spettacolo, poi, il morbo di Alzheimer è l'elemento che fa esplodere il continuum della storia e la linearità della narrazione. Non dobbiamo dimenticare però che la memoria, che può essere anche sensoriale, non è solo una ricostruzione degli avvenimenti ma anche un'esperienza del corpo, che coinvolge molti altri aspetti.

PZ Anche io penso che oggi sarebbe assurdo credere allo sviluppo lineare e progressivo della storia; ci basta guardare all'esperienza della guerra e dei genocidi del Novecento per accorgerci dell'infondatezza di questa ipotesi. Forse, possiamo individuare una forma di progresso nella tecnologia

che con il suo sviluppo ha avuto enormi ricadute positive. Fino alla metà del XX secolo, del resto, la sostentazione primaria delle stesse popolazioni del Nord Italia non era un fatto certo. Ma è chiaro che, al di là di questo, non possiamo individuare nella storia una forma di progresso. Se mai questa illusione è esistita, ad esempio come fiducia nel boom economico postbellico, si tratta di uno schema che si è incrinato già dagli anni '70 per poi rompersi definitivamente nel 2008. Sono tanti gli elementi che ci permettono di accorgercene, uno su tutti è la nostra libertà di movimento: rispetto ai decenni scorsi, muoverci nel mondo sta diventando un'attività più complessa e non esente da incertezze.



Riprendendo il riferimento a Benjamin che è emerso poco fa, sulla scena viene più volte evocata l'immagine dell'“angelo della storia”: una figura condannata a contemplare le rovine del passato mentre viene trascinata in avanti dal progresso. In relazione a questa idea di una storia non lineare, fatta di fratture, ritorni e rimozioni, dal vostro punto di vista che cosa continua a dirci oggi questa figura?

DC

La potente metafora di Benjamin spinge a volgere uno sguardo attento al passato. Nella sua riflessione c'è, di conseguenza, ed è molto forte, la richiesta di prendere coscienza del fatto che ogni

narrazione è una narrazione soggettiva. La nostra responsabilità etica, oggi più che mai, sta nel rendere visibile ciò che rimane invisibile, ridando voce ai vinti della storia poiché, come afferma Benjamin (nelle “Tesi di filosofia della storia” scritte nel 1940, NdR.), «neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince». Dal mio punto di vista viviamo in un’epoca in cui, purtroppo, questo tipo di responsabilità è assunta a fatica. Nel teatro, come in tutti i campi artistici in cui è centrale il rapporto con la finzione, è fondamentale la consapevolezza dell’artificialità di ogni narrazione, da sottoporre quindi a un’analisi critica. Per citare anche Brecht: «Di nulla sia detto: “è naturale”» (dal prologo de “L’eccezione e la regola”, NdR.).

PZ

Viviamo in un’epoca che oscilla tra l’oblio progressivo e l’ossessione della memoria. Mi trovo d’accordo sulla necessità di maneggiare con cura la memoria del passato, prendendone quando necessario le distanze, senza sacralizzarla. Su questo aspetto suggerirei la lettura di un piccolo libro, molto bello, a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, “L’invenzione della tradizione”: attraverso una serie di casi studio, mostra come alcune delle cose che riteniamo più radicate – le tradizioni più antiche – siano spesso il frutto di rielaborazioni e risemantizzazioni nel corso del tempo. Non vi è quindi nulla di davvero naturale, come afferma chiaramente anche Brecht, ma si tratta sempre di costruzioni storiche, politiche, umane. Per questo ho sempre guardato con

particolare interesse alla storiografia che si occupa dei vinti della storia: gruppi marginali, minoranze, soggettività spesso escluse o ribelli.



Se la memoria è inevitabilmente soggettiva, come può la storiografia confrontarsi con questa parzialità senza trasformarsi in una narrazione arbitraria?

PZ

Chi si avvicina alla storia lo fa a partire dagli interessi che ha nel presente: ogni ricerca storica nasce da una determinata prospettiva ma chi la conduce deve essere in grado di spogliarsi delle proprie idee di partenza per aderire il più possibile a ciò che emerge dalle fonti. Questo è l'obiettivo a cui si dovrebbe tendere, ma non accade sempre: le istituzioni (nazionali e non), ad esempio, costruiscono una propria memoria cercando, consapevolmente o meno, una monumentalizzazione degli eventi storici. Questo mostra come la ricostruzione della memoria sia, in parte, una pratica soggettiva.

DC

È qualcosa che emerge anche nello spettacolo attraverso il tema della degenerazione cognitiva: lo spettatore non sa se ciò che il padre racconta sia realmente accaduto a lui, a qualcun altro, oppure se sia frutto della sua immaginazione, stimolata da elementi esterni di vario tipo. Questo

dimostra come la memoria possa intrecciarsi con l'immaginazione, producendo narrazioni che, consapevolmente o inconsapevolmente, risultano soggettive



Il testo sembra pensato fin dall'inizio come un dispositivo capace di attraversare tempi e contesti diversi. Nel riprenderlo in mano oggi, quanto gli eventi contemporanei hanno inciso sulle tue scelte di riscrittura e adattamento?

DC

In realtà, già la versione originaria del testo era profondamente influenzata dagli eventi geopolitici del tempo, sebbene in un'ottica diversa; posso dire, infatti, che la trasposizione per la scena si ponga in continuità con quelle riflessioni. In particolare, il testo è stato scritto a Berlino ed è stato concepito per aderire al contesto mitteleuropeo, in un momento in cui ci si interrogava ancora su cosa fosse l'Europa, su come si fosse formata dopo la Seconda guerra mondiale e su cosa significasse farne parte. Oggi la questione europea è tornata al centro del dibattito. Se un tempo guardavo all'Europa con entusiasmo e curiosità, sentendo un forte senso di appartenenza a questa comunità, oggi quello stesso spirito viene rimesso in discussione, in un equilibrio molto più fragile e precario.



Sul piano delle scelte creative, quindi, quali sono stati gli elementi rielaborati o riscritti alla luce delle nuove riflessioni?

DC

La prima modifica, sottile ma significativa, riguarda la figura del padre: oggi non avrebbe più senso basare i suoi ricordi su un'esperienza diretta della Seconda guerra mondiale; per questo la sua memoria diventa il riflesso di una trasmissione familiare, fatta di racconti e impressioni legate all'infanzia. Un'altra variazione ha interessato alcune scene di interazione tra il figlio e il terzo personaggio, che ho dovuto riscrivere integralmente, perché quest'ultimo è profondamente cambiato. Nel testo originario si trattava di una figura maschile, riconducibile a un medico un po' folle; nella messa in scena, invece, diventa una figura femminile estremamente ambigua, che ricopre allo stesso tempo diverse funzioni: medico, psicanalista, badante, fidanzata, fino a incarnare l'amore perduto legato alla memoria dell'uomo. In questa prospettiva, il terzo personaggio rappresenta il meccanismo stesso della malattia, diventando una proiezione della degenerazione cognitiva del padre. La costruzione di una figura così sfaccettata nasce proprio dalle riflessioni sull'Europa e sulla trasformazione del contesto contemporaneo: non si tratta più di un'identità stabile e definita, ma di una continua variazione possibile.



Sulla scena compaiono alcuni dispositivi – una videocamera, uno schermo, l’album fotografico – utilizzati come antidoto all’oblio, nel tentativo di aggrapparsi a una verità tangibile. Che funzione assumono questi elementi all’interno dello spettacolo? E, da un punto di vista storico, in che modo la disponibilità di fonti visive e audiovisive ha trasformato la costruzione e la trasmissione della storia?

DC

Sul palcoscenico, questi mezzi funzionano come strumenti concreti per contrastare il vuoto: sono tentativi di aggrapparsi a una verità tangibile, di fissare momenti, immagini ed emozioni che altrimenti rischierebbero di dissolversi nel ricordo soggettivo o nella sua assenza. Allo stesso tempo, mostrano come la memoria non sia mai neutra: ciò che viene catturato, registrato o esposto è sempre interpretato, selezionato, filtrato dalla percezione soggettiva e dall’immaginazione. Questi oggetti diventano quindi simboli del delicato equilibrio tra conservazione e invenzione, tra documento e interpretazione, tra ricordo e creazione narrativa.

PZ

Storicamente, il ruolo di questi media è cambiato profondamente. Strumenti come la televisione pubblica o gli archivi fotografici funzionavano come depositi collettivi di memoria storica, offrendo una forma di testimonianza condivisa e relativamente affidabile. Con l’avvento delle tecnologie digitali e la

diffusione capillare di immagini e video, la quantità di fonti disponibili è aumentata enormemente, ma cresce anche la difficoltà di distinguere ciò che è vero da ciò che è manipolato o costruito. Così, i media rimangono strumenti fondamentali per la memoria, ma richiedono sempre una lettura critica: non garantiscono da soli la verità, ma offrono possibilità di confronto, riflessione e costruzione consapevole della memoria storica collettiva.

DIALOGO TRA NICCOLÒ FETTARAPPA E ALICE SCORNAJENGI

Abbiamo chiesto a Niccolò Fettarappa, drammaturgo, regista e interprete, e ad Alice Scornajengi, copywriter e scrittrice, di confrontarsi sulla parola “piacere”. Ne nasce un dialogo che indaga cosa significhi abitare il proprio corpo nelle trame della socialità contemporanea, interrogando il piacere come presenza discreta ma costante, che attraversa e modella l’esperienza quotidiana.

A CURA DI OKSANA DUPI, VIOLA MARIA PULVIRENTI, ALESSANDRA SCOGNAMIGLIO

NICCOLÒ FETTARAPPA

è autore, attore e regista. Laureato in Filosofia all'Università di Bologna, esordisce con "Apocalisse Tascabile", vincitore del Premio della Critica al Nolo Fringe. Tra i suoi lavori teatrali: "La Sparanoia", "Solo quando lavoro sono felice", "Uno Spettacolo Italiano", e "Il Perdente. Commedia con disprezzo". I suoi testi sono pubblicati da Ronzani e da Luca Sossella Editore. Nella stagione 2025-26 del Piccolo Teatro di Milano è in scena con "Orgasmo. Prosa dispiaciuta sulla fine del sesso".

ALICE SCORNAJENGHI

è copywriter e direttrice creativa. È laureata in Lettere moderne all'Università La Sapienza di Roma. Nel 2018 ha fondato "Ossi", una fanzine indipendente dedicata alla pornografia. Nel 2023 ha pubblicato per NERO "Atti puri", una raccolta di racconti erotici che esplorano il desiderio e le sue rappresentazioni.



Niccolò ha recentemente affermato che «per il potere un esercito di individui desessualizzati e docilizzati è più governabile». Da questa osservazione emerge una visione complessa del rapporto tra piacere e potere. Nei vostri lavori avete entrambi introdotto figure animali che incrinano questo equilibrio: l'orso in "Orgasmo", elemento perturbante che riattiva il desiderio all'interno della vita quotidiana, e i panda in "Atti puri", simbolo di una repressione sociale che finisce per generare ribellione. In modi diversi, il piacere torna a emergere come forza che sfugge al controllo. Secondo voi, oggi il piacere ha ancora un potenziale destabilizzante nei confronti del potere?

NF

Il piacere è una forza intrinsecamente disobbediente: mette in crisi i confini, avvicina i corpi, sfugge alle logiche di controllo di cui il potere sembra avere una costante, quasi paranoica, esigenza. Il potere è sempre stato spaventato dal corpo e dalla sessualità, ma soprattutto dall'esperienza collettiva delle masse. Non è un caso che, in alcune delle pagine più oscure del Novecento, l'ossessione per il controllo sociale si sia accompagnata a una vera e propria fobia della contaminazione, del mescolarsi dei corpi e degli

affetti – timore che traduceva, in chiave politica, una paura più profonda dell'apertura nei confronti dell'altro.

È un meccanismo che continua a riproporsi anche oggi, attraverso l'intensificazione dei dispositivi di controllo e di sterilizzazione degli spazi sociali. In questo senso, il caso dei rave è emblematico: le istituzioni hanno sin da subito cercato di reprimere questi contesti in quanto rappresentano un'intensa esperienza di liberazione del corpo e di avvicinamento con l'altro. Al contrario, bisogna continuare a creare e a vivere spazi in cui il piacere si manifesta come qualcosa di condiviso, non regolato, difficilmente incasellabile, perché è proprio in questa tensione che esso continua a rivelare, ancora oggi, il suo potenziale destabilizzante.

AS

Penso che il piacere abbia una capacità rivoluzionaria nella definizione dei rapporti di potere interpersonali e che, dunque, prima di trasporre il problema nella dimensione sociale e collettiva, sia necessario ragionare su come ognuno di noi percepisce e si rapporta individualmente con il potere. Nella sua essenza, il potere non è automaticamente dominio ma una forma di servizio, perché nasce dalla responsabilità assunta nei confronti dell'altro; solo nel momento in cui questo potere viene frainteso e sfocia nell'autogratificazione e nella tentazione di volerne esercitare sempre di più, allora si deforma. Nella sfera del sesso, allo stesso modo, il potere

non deve essere inteso come un'imposizione, bensì come la volontà reciproca di mettersi al servizio delle esigenze e dei desideri altrui, rappresentando uno spazio di ascolto e di cura.



Il controllo sul desiderio sembra ormai agire attraverso dinamiche che finiamo per interiorizzare e riprodurre spontaneamente, piuttosto che attraverso divieti e repressioni esplicite. Secondo voi, dunque, è ancora possibile sottrarsi davvero a queste logiche?

AS

È necessario sottrarsi, non esiste un'altra strada. Il lavoro va fatto proprio su sé stessi, iniziando ad amare ciò che si fa e concentrandosi sul proprio presente, nel bene e nel male. In questo percorso di conoscenza e consapevolezza dobbiamo considerare il dolore e il piacere come due maestri ugualmente potenti. Tendiamo a riconoscere al dolore un valore pedagogico, perché guarirne insegna senza dubbio moltissimo; ma la verità è che il conseguimento del piacere è un percorso altrettanto tortuoso. Per raggiungerlo bisogna attraversare barriere interiori profonde, affrontare paure difficili da estirpare, ma quando si riesce finalmente a stare in pace con sé stessi si riscoprono candore e serenità. È proprio questo, in fondo, il senso del sottrarsi.

NF

Mi colpisce l'idea di una sfumatura di rigore da applicare a una scelta disciplinata: più che chiedersi se sia possibile o no, infatti, è necessario introdurre una forma di dovere. Ma per sentire eroticamente, dunque anche nel rapporto con lo spazio e con la vita, è fondamentale stare al mondo in condivisione con gli altri. Fatico a credere nei progetti individualistici: sostengo piuttosto l'idea di un co-individuo, sempre in relazione con una comunità e aperto al confronto. In questo senso, l'eros, inteso come la responsabilità di stare al mondo, diventa qualcosa di necessario: un vero principio di resistenza.

“

Come si rapportano le narrazioni contemporanee – nel vostro caso il teatro e la letteratura – alle più recenti istanze legate alla sessualità, rivendicate dagli ambienti dell'attivismo e dell'accademia? Esistono, secondo voi, limiti o criticità nella rappresentazione di questi temi?

AS

Alcuni settori, come l'editoria, si muovono più lentamente e con timore, a causa di logiche di mercato e di un moralismo diffuso. Nonostante questo, la letteratura ha un grande potenziale: non porta corpi visibili dietro le parole, quindi può esplorare liberamente il desiderio, la sessualità e

le fantasie senza vincoli produttivi o censuranti. Può creare nuovi immaginari, reinserire creatività e punti di vista personali, e offrire al lettore uno spazio di riconoscimento e liberazione rispetto alla sessuofobia dominante.

NF

Nel teatro la ricezione di questi temi è più complessa. Anche in contesti progressisti o istituzionalizzati, il sesso e il piacere possono suscitare resistenza e scandalo, come abbiamo visto anche in casi recenti. Questo deriva da una cultura ancora segnata da pudore e norme sociali radicate. Credo che la rappresentazione del desiderio debba essere gestita con attenzione: non si tratta di censura, ma di dialogo, di apertura critica, e di consapevolezza dei contesti in cui il tema viene portato.

“

L'influenza della pornografia ha reso il desiderio sempre più imitativo, standardizzato e idealizzato. In “Atti puri”, invece, il desiderio sembra tornare a essere imprevedibile, quasi disturbante, e le fantasie tornano a farsi strada nella pornografia generalizzata. In questa prospettiva, ritenete che la narrativa erotica possa davvero liberare il desiderio senza rischiare di creare nuovi modelli da imitare?

AS

La narrativa erotica si propone la libertà di uscire dagli schemi dell'immaginario porno standardizzato. Non vincolando i corpi e le immagini, permette di esplorare il desiderio in modo personale: il weird e la fantasia ritrovano il loro spazio e questo può creare una forma di liberazione che non si traduce nell'imitazione. Questo potenziale, però, non si esprime automaticamente: dipende da chi scrive, dalle intenzioni e dal modo in cui si usa lo spazio letterario. Ma la possibilità esiste ed è enorme: possiamo restituire il desiderio alla sua complessità, senza ridurlo a un modello da replicare.

NF

Concordo: sia la letteratura sia il teatro possono generare immaginari erotici nuovi, capaci di stimolare la riflessione e la libertà creativa. La chiave sta nel dare spazio alla soggettività, evitando semplificazioni o codificazioni che trasformino il desiderio in una norma da seguire.

“

Oggi il lavoro sembra essere allo stesso tempo la nostra principale forma di indipendenza e la nostra prima forma di prigionia. Entrambi siete impegnati in settori creativi, in cui il prodotto ultimo rimanda direttamente alla vostra persona e al vostro immaginario. In un lavoro che vi chiede di

essere costantemente protagonisti attivi, come riuscite a separare l'io creativo dalla vostra persona? Come fate a non rimanere intrappolati nei mondi che create?

NF Percepisco il rapporto con il mio lavoro come una struttura tripartita, caratterizzata da una tensione costante. Da un lato, c'è lo stress legato alla quotidianità degli impegni, alla loro urgenza e costante richiesta di presenza. Dall'altro, avverto una forma sottile di burnout, quasi paradossale: il fatto stesso di svolgere un impiego a cui sono dedito finisce per spingermi verso dinamiche di auto-sfruttamento. E poi, infine, c'è la gratitudine. Una parola terrificante da utilizzare nei confronti del proprio lavoro, perché esprime allo stesso tempo l'idea di privilegio e di trappola, rendendo visibile il disagio che può esserci dietro il mestiere dell'artista.

“

La chiave, quindi, sta nel trovare un equilibrio tra queste tre dimensioni?

NF Vorrei dirti di sì, ma la verità è che io non l'ho ancora trovato. Il cosiddetto “lavoro-passione” è subdolo, poiché lo spazio di libertà che promette finisce spesso per tradursi nell'accettazione di condizioni di impiego precarie o sminuanti, in cui il compenso

viene parzialmente o interamente sostituito da semplice visibilità o da ipotetiche opportunità future. Inoltre, identificarsi profondamente con il proprio lavoro comporta un grande rischio: nell'eventualità che tali opportunità si esauriscano diventerebbe difficile immaginare un'alternativa, come se insieme al lavoro venisse meno anche parte della propria identità. In questa prospettiva il lavoro finisce per trasformarsi in una forma di auto-accudimento e a costituire l'unica dimensione di piacere totalizzante della propria vita.

AS

Per quanto mi riguarda, al momento questa tensione non si pone negli stessi termini: la scrittura, purtroppo o per fortuna, non è il mio lavoro a tempo pieno e lasciarmi coinvolgere dagli immaginari dei miei racconti rappresenta ancora uno spazio di libertà quotidiana da difendere, più che un ambito dal quale proteggermi. Se prima è emersa la possibilità che la passione si trasformi in auto-sfruttamento, nel mio caso avviene proprio il contrario: il fatto di non dover dipendere economicamente da ciò che amo mi colloca in una posizione di maggiore libertà creativa. È un equilibrio fragile, certo, ma anche estremamente prezioso, e forse, almeno per ora, l'unico realmente possibile.



Il corpo sta vivendo un periodo storico paradossale: da un lato, è diventato oggetto di un'attenzione estetica ossessiva; dall'altro, ci si dimentica di ascoltarlo, e si trova sempre meno piacere nelle relazioni umane.

In un contesto ogni giorno più autocelebrativo e individualista, che ruolo hanno la sovrabbondanza di stimoli dati dai social media e dalle dating app nell'aumentare il divario tra corpo e psiche? È giusto cercare di recuperare un contatto fisico che sia più celebrativo dell'eros che puramente esperienziale?

AS

Talvolta la psiche sembra separarsi dalla nostra coscienza e la nostra esperienza si trasforma in una costante simulazione di ciò che dovremmo essere o di ciò che dovrebbe renderci felici. Il risultato è una perdita di contatto con il corpo stesso, che smette di percepire ciò che desidera davvero. Sono convinta che il contesto in cui viviamo contribuisca fortemente a questa dissociazione: da un lato ci viene costantemente richiesto di performare, dall'altro di distrarci senza sosta. I social e le dating app incarnano perfettamente la tensione che ne è alla base, perché chiedono insieme partecipazione attiva, esposizione e consumo rapido delle relazioni. Per questo credo che recuperare una

forma di contatto fisico autentico sia un modo per ristabilire una continuità tra corpo, emozione e relazione.

NF

La dissociazione dal corpo, intanto, è un dato di fatto. Il corpo è diventato ormai un grande assente, se non come un supporto che sorregge la testa e, di conseguenza, la mente. Il teatro è in questo senso uno spazio di riscoperta e di recupero delle energie espressive, un dispositivo capace di coltivare piccole zone di disobbedienza fisica. Per quanto riguarda le dating app, penso che rappresentino un passaggio ulteriore: trasformano in profitto una dimensione un tempo gratuita e casuale, quella dell'incontro. Gli spazi sociali si sono ridotti o svuotati, e al loro posto sono subentrati ambienti virtuali, regolati da logiche artificiali, nei quali non incontriamo davvero l'altro: vediamo immagini, leggiamo descrizioni standardizzate, perdiamo tutto il qualitativo dell'esperienza – il contesto, il linguaggio, le movenze. L'amore rischia così di diventare una frustrante “merce-speranza” che spinge a restare dentro un circuito chiuso. Non è una critica a chi le usa, sia chiaro, ma bisogna riconoscere con lucidità che non sono una soluzione.

Le recensioni degli spettacoli in scena.

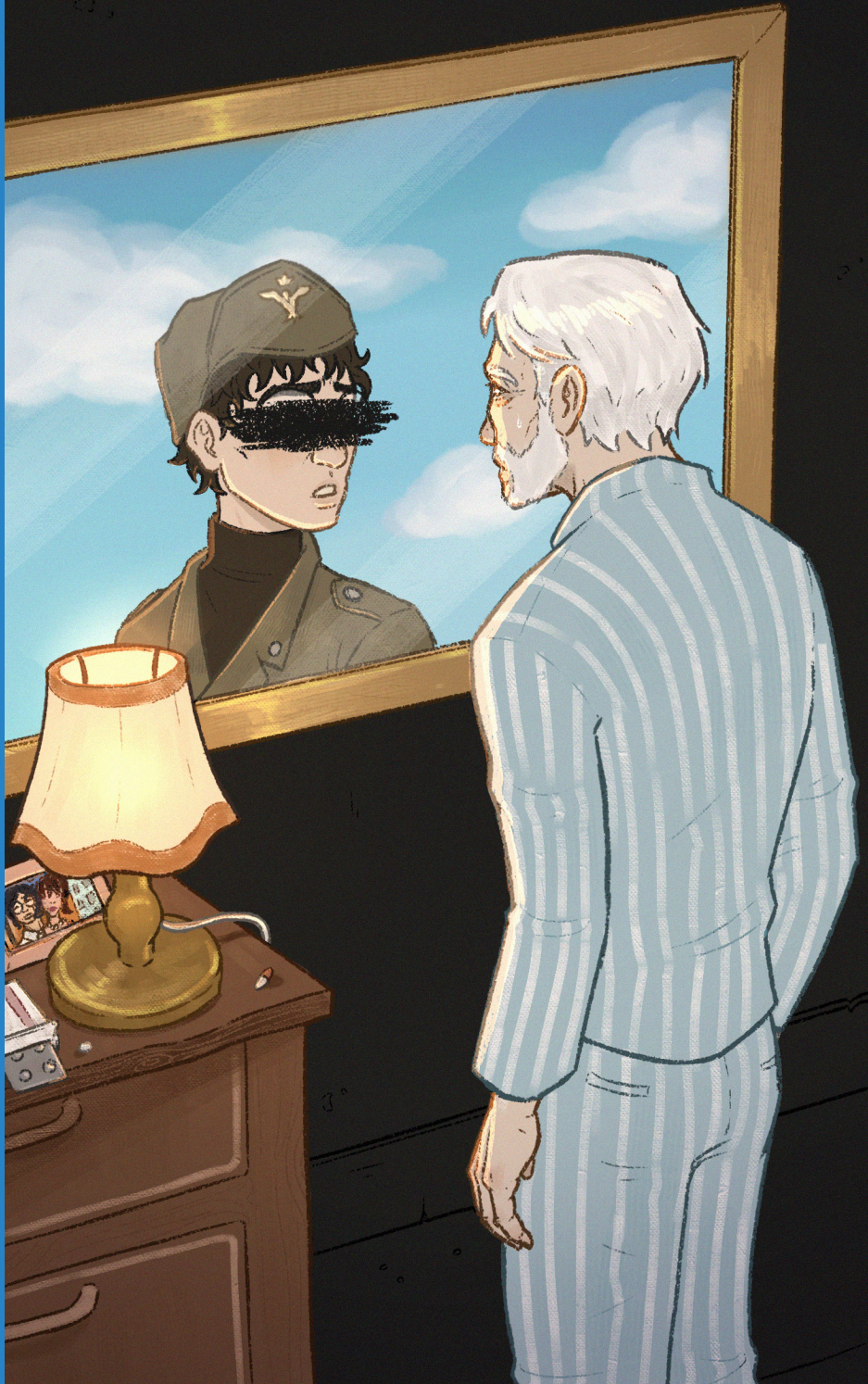
40

PICCOLO

SCENINE

testi di

**Alessandra Di Febo, Lilia Sterrantino
Tommaso Franzese, Emma Vecchi**



VARIAZIONI SUL MODELLO DI KRAEPELIN DI DAVIDE CARNEVALI

In un ambiente domestico essenziale – una piccola cucina, un tavolo, due sedie – un uomo anziano (Fabrizio Bentivoglio) cerca di districarsi tra presente e ricordo, tra ciò che è reale e ciò che non lo è. È su questa sottile linea tra il rassicurante e il perturbante che Davide Carnevali costruisce “Variazioni sul modello di Kraepelin”, testo scritto nel 2008 e poi edito da Einaudi nel 2018.

Per il Piccolo Teatro, Carnevali firma per la prima volta anche la regia, dopo il debutto dell’opera sulle scene nel 2009 (con la regia di Fabrizio Parenti). Accanto all’uomo compaiono altre due figure, Uomo 2 e Uomo 3. Uomo 2 (Simone Tangolo) è il figlio che, con pazienza, tenta di aiutare il padre malato di Alzheimer a riordinare il nodo dei ricordi. Fa domande, registra con una telecamera, ricomincia da capo. Le memorie di Uomo 1 sono affollate da esperienze legate alla guerra, frammenti personali che si intrecciano con eventi di più ampia portata storica: gli stenti, la chiamata alle armi, il ricordo di una donna senza nome (forse la madre di suo figlio), presenza fantasmatica che riaffiora in ogni scena. Uomo 3 è interpretato da Camilla Semino Favro, che in questa versione assume un’identità femminile rispetto al personaggio maschile previsto nella drammaturgia originale. La donna è una presenza enigmatica, non definita in modo univoco: forse una badante, forse una proiezione immaginaria, forse entrambe le cose. Più di ogni altra figura, è il punto di

appoggio a cui padre e figlio si aggrappano. Le frasi si ripetono, i ruoli si scambiano, le situazioni si confondono. Intanto viene evocato Emil Kraepelin, collega di Alzheimer e studioso della demenza senile, come se fosse seduto con loro al tavolo della memoria e della disgregazione. L'altra protagonista è la Storia, anch'essa restituita in forma alterata, come una copia imperfetta di quella appresa nei libri di scuola. Nel groviglio dei fatti che non possono più dirsi oggettivi, nel disordine dei volti che non hanno più nome, nell'album di fotografie che si sgretola davanti a occhi incapaci di riconoscere, anche la ricostruzione degli eventi condivisi vacilla. La Storia diventa allora una superficie instabile: uno schermo bianco su cui scrivere, a cui appellarsi o di cui diffidare. Dentro questo vortice di memoria annebbiata e identità incerta, Carnevali inserisce elementi di matrice lynchiana: il pavimento a zig-zag bianco e nero di "Twin Peaks", le rose e le atmosfere sature di "Blue Velvet", i conigli di diverse dimensioni che irrompono sulla scena creata da Paolo Di Benedetto. Le luci (Manuel Frenda) amplificano l'effetto, passando dal blu al verde e tornando al bianco nei momenti in cui si riemerge nel presente dell'azione. Carnevali dispiega lungo tutta la performance il suo filo rosso, lasciando che intrecci storie possibili e impossibili: quelle che vorremmo trattenere e quelle che invece preferiremmo cancellare. L'estremità di questo filo viene consegnata agli spettatori di oggi, intorpiditi dall'iper-tecnologia e sempre meno abituati a esercitare la memoria. Che storia racconteremo domani? E questo spettacolo lo ricorderemo? Ciò che stiamo vivendo è reale o è già un ricordo che si dissolve?



ORGASMO. PROSA DISPIACIUTA SULLA FINE DEL SESSO DI NICCOLÒ FETTARAPPA

«Arrapati, avete i giorni contati!» è il monito dell'Europa che pende su tutti i suoi cittadini. Con l'approvazione dell'Agenda 2030 è stata fissata la data dell'ultimo rapporto sessuale sulla faccia della Terra. Niccolò Fettarappa, da questa stagione artista associato al Piccolo Teatro, crea con "Orgasmo" una distopia grottesca, un universo dove il controllo delle pulsioni rappresenta l'ultimo passo di una razionalizzazione economico-politica già avviata da tempo.

Un grande letto matrimoniale, al centro del palco, diventa il simbolo della distanza che la pressione lavorativa e sociale ha scavato nella coppia formata da Gianni D'Addario e Rebecca Sisti. La loro crisi è documentata da un giornalista (Lorenzo Guerrieri) che segue anche gli sviluppi di una improvvisa invasione di orsi bianchi, bruni e grizzly: animali caratterizzati da una forte pulsione sessuale che rischiano di rendere impossibile il raggiungimento dell'obiettivo prefissato dall'Agenda 2030. I grossi mammiferi, incuranti dei diktat dell'Europa, si insinuano nelle camere da letto delle coppie, accendendo in loro quello che il Dottor Fettarappa chiamerebbe un malsano desiderio. Lo zoologo, mandato direttamente da Strasburgo tramite una botola, ha come obiettivo l'annientamento del sesso e l'incanalamento degli impulsi nella sfera lavorativa, perché «non c'è spazio per l'amore nella

macroeconomia». L'elemento animale irrompe dunque come metafora dell'istinto represso, forza incontrollabile che l'Unione Europea – un'entità astratta che deforma la propria identità fino a includere per iperbole tutti i mali del capitalismo occidentale – tenta disperatamente di disciplinare.

L'universo distopico creato da Fettareppa prende però le mosse da un orizzonte reale. I rapporti sessuali e le relazioni, ce lo dicono i dati, sono in declino: secondo il Censis, infatti, in Italia si fa sesso sempre più raramente. Il calo dell'eros diviene così una questione sociale più che individuale, il sintomo di una più ampia difficoltà a confrontarsi con l'altro. La solitudine si rivela l'esito inevitabile di un sistema che preferisce la produttività alle relazioni umane, che rende il tempo con l'altro un tempo rubato al lavoro. Chi ha energie in avanzo dopo le estenuanti giornate lavorative che spesso sfociano ben oltre gli orari di ufficio? Lo spettacolo riprende in chiave contemporanea le più celebri rappresentazioni comiche delle oppressioni lavorative, da "Fantozzi" a "Il ragazzo di campagna" di Renato Pozzetto, quando la frugale e deprimente casa cittadina diventava metafora dell'infelicità impiegatizia. Oggi, però, le prigioni domestiche ideali per l'autosfruttamento sono di design; ed è in un contesto come quello milanese che trova particolarmente riscontro l'esaurimento altoborghese da lavoro, curato omeopaticamente con arredamento e yoga. In queste esistenze in cui tutto deve rientrare nelle strette caselle di un foglio excel, risulta sovversiva persino la prospettiva di un club di ciclismo (quando Gianni lo propone alla fidanzata, lei reagisce sgomenta).

Ecco che il desiderio cui allude il titolo diviene qualcosa di più ampio del semplice impulso sessuale, ovvero l'ascolto delle proprie esigenze profonde messo a tacere per le necessità dell'autorealizzazione. Non è difficile riconoscere, dietro la caricatura satirica messa a punto da un autore nato nel 1996, il ritratto di una generazione cresciuta nell'iperconnessione, e sempre più incapace di sostenere l'incontro con il reale. Parlare con uno sconosciuto, esporsi al rifiuto, concedersi il tempo dell'intimità diventano gesti quasi rivoluzionari. Dominano la comicità e i ritmi serrati, ma la risata non nasconde un malessere latente che sembra diffondersi dalla scena al pubblico. Il gioco si amplifica quando il Dr. Fettareppa e il giornalista si avventurano oltre i confini del palco per esplorare "il cimitero del sesso", ovvero la platea, in cui gli spettatori diventano apertamente i destinatari delle imposizioni e delle critiche dello zoologo. Il pubblico finisce così col rispecchiarsi più di quanto vorrebbe nei vuoti raccontati dalla drammaturgia: l'assenza di riposo emotivo, la colonizzazione dell'esistenza da parte del lavoro, l'instabilità affettiva e il bisogno di riconoscimento che trasforma l'approvazione altrui in misura del proprio successo.

Uscendo dalla sala sta quindi a noi decidere: rimanere fedeli al sistema o tradirlo per unirsi agli orsi, essere il lavoratore modello che scandisce la vita a suon di PEC o lasciarsi andare a un edonismo tanto necessario quanto rivoluzionario in un mondo annichilito dallo spettro onnipresente del capitalismo.

48

PICCOLO

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

Daria Deflorian

Che lingua vorresti parlare?

Il giapponese.

Che colore daresti al futuro?

Il bianco.

Che lavoro avresti voluto fare?

La bibliotecaria.

La parola che ami di più...

Amicizia.

La parola che odi di più...

Prodotto.

Dove vorresti vivere?

A casa mia. Mi manca casa.

Qual è la tua eroina preferita della finzione?

Mi attraggono le figure anonime, come Giuliana, la protagonista di "Deserto rosso" di Antonioni.

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

"Café Müller" di Pina Bausch.

Quale dono di natura vorresti avere?

Non so ballare, non so cantare, non mi so truccare, non mi so vestire... mi mancano quelle qualità che uno si immagina di dover avere per fare il mio lavoro.

Un suono che odi...

Le urla.

Un suono che ami...

Quello della Vespa di mio padre.



In questo triennio 2025-2027, in quanto artista associata al Piccolo Teatro, hai la possibilità di proseguire una ricerca continuativa. Verso dove si indirizza il tuo lavoro in questo momento?

Il progetto che ho presentato al Piccolo Teatro ha come collante il rapporto tra letteratura e teatro. I quattro spettacoli che compongono la mia Personale, in scena in questa stagione, mi sembrano esprimere alcuni dei modi possibili per esplorare questo tema. Mi fanno ricordare quanto Annie Ernaux sia stata importante per me, pur senza aver mai lavorato in modo esplicitamente teatrale sulla sua opera. Il mio rapporto con la letteratura è rimasto sotterraneo, ma costante, e un filo che ha attraversato questo percorso è il legame tra autobiografia e finzione. In questo senso, Édouard Louis è stato fondamentale: mi ha aperto la possibilità di lavorare su una biografia non nostra, entrando così in un campo finzionale senza abbandonare la lingua del racconto biografico. L'incontro con Han Kang, orientato verso una dimensione più marcatamente finzionale della messinscena, potrebbe apparire come una cesura all'interno

del mio percorso autoriale, ma per me non è così: è stato come quando, dopo un po' di tempo, ti accorgi che ti manca un sapore, che hai bisogno di scoprirlo e, proprio in quel momento, senti quanto ne hai bisogno. L'idea di fondo de "La vegetariana", quella di diventare una pianta, mi ha istintivamente toccata e mi ha spinto a lavorare in una direzione più apertamente finzionale. L'intuizione sull'indirizzo che potrebbe prendere il mio lavoro nel futuro è legata a un saggio-romanzo che mi ha colpito molto. L'ho letto circa due anni e mezzo fa, mentre ero in tournée con Nanni Moretti. Si tratta di "Triste tigre" di Neige Sinno. È un testo complesso, che affronta la violenza subita per anni dall'autrice da parte del patrigno. Più che il libro in sé, però, è rimasto con me il modo in cui la protagonista si rapporta alla letteratura: una compagna di viaggio che attraversa la vita e i traumi, evocando presenze come Virginia Woolf o Nabokov. Non come riferimenti da usare, ma come voci che si depositano e accompagnano. È forse da lì che nasce un'intuizione: non un lavoro su quel testo, ma sui fantasmi intesi come le presenze che portiamo con noi, le voci che continuano ad agire anche quando non le evochiamo direttamente. Con "La vegetariana" abbiamo solo iniziato a esplorare questo tema; in "Non dico addio" [la cui anteprima sarà presentata

al festival “Presente Indicativo” il prossimo 27 maggio, NdR.] diventerà centrale. Queste linee sono accomunate da un desiderio: negli anni a venire vorrei avere la possibilità di lavorare sempre con lo stesso gruppo di collaboratori e persone care, amiche.



Restando sui “fantasmi” che hai appena citato, come lavori per dare forma alla relazione tra letteratura e teatro? Cosa succede nel passaggio dalla pagina scritta alla scena e cosa accade nel corpo degli attori?

Questa è una questione eterna, ineluttabile, che porta a chiedersi che cosa voglia dire tradurre e trasporre qualcosa in un altro linguaggio. Nella traduzione letteraria, talvolta, la “letterarietà” non è il miglior modo di restituire l’originale. È necessario che la lingua non sia più forte dell’oggetto di cui ci si occupa: da un lato si corre il rischio di sottrarsi troppo, proprio per rispettare la fonte; dall’altro, di sovraccaricarlo, imponendo la propria voce. Quello che cerchiamo di fare è di non partire mai dal testo. Per esempio, nell’ideazione de “La vegetariana” abbiamo messo in discussione la possibilità di avvicinamento

alla parola di Han Kang fino al giorno del debutto e anche oltre. La riflessione collettiva è per me molto importante e prosegue ininterrottamente, anche quando è già stata fissata una struttura drammaturgica: si continua a scavare, a discutere, concedendosi anche di poter divagare e aprirsi a spunti altri ma vicini, come ulteriori libri, film... anche questo processo restituisce un rapporto di traduzione. Con “La vegetariana” abbiamo avuto un aiuto prezioso dall’Istituto Culturale Coreano che ci ha permesso di lavorare su una nuova traduzione, direttamente dall’originale, poiché l’edizione italiana del romanzo deriva da una traduzione “intermedia” inglese. Grazie a questo materiale abbiamo continuato a scavare nel testo per permettere che aderisse al nostro corpo facendo piano piano scomparire la nostra estraneità. Per farlo, oltre allo studio sul testo, abbiamo sperimentato quotidianamente attraverso quello che abbiamo definito tra di noi “free jazz”: a turno, uno di noi attori e attrici entrava nella scena spoglia, senza scenografia e senza luci. Erano marcati solo i confini dell’appartamento e degli spazi sul pavimento. Questo tipo di lavoro, legato all’azione, al corpo e alla relazione, ci ha allontanati dalla parola. Quando abbiamo cominciato a comporre lo spettacolo, tutto il “free jazz” è venuto in grande aiuto: è stata anche una pratica importante di autonomia rispetto al romanzo.



Han Kang scrive a partire da un contesto culturale totalmente estraneo al nostro. Come si può trasporre per un pubblico occidentale, per esempio, il rapporto che la società coreana ha con la carne o la diversa codificazione dei ruoli all'interno della famiglia? Come si può tradurre questa lontananza culturale?

Fortunatamente non ce lo siamo domandati [ride, NdR.]. Questo ci salva. È il romanzo stesso a permettere questo superamento: non a caso è stato tradotto in molte lingue e ha avuto grande eco in diverse culture, forse proprio per la sua capacità di sollevare alcune questioni ancestrali, superando le singole tradizioni. Di primo acchito, quindi, non ci siamo posti il problema: abbiamo sentito questa storia come assolutamente nostra. Ci stiamo però interrogando su questo aspetto per “Non dico addio”: l’opera entra nel merito di fatti storici della Corea del Sud, in particolare del massacro di Jeju, avvenuto in un momento delicatissimo subito dopo la divisione del Paese in Corea del Nord e Corea del Sud. Questo ha reso impossibile assumere quelle parole come se fossero nostre. Stiamo facendo una serie di esperimenti “di lingua” che ci permettono di stare sulla soglia, usando

la finzione come uno dei tanti strumenti della verità. Si tratta di mantenere una forma di rispetto, un'attenzione alla non appropriazione.



Ne “La vegetariana”, la disobbedienza della protagonista e la sua risposta alla violenza subita non si realizzano in forma di protesta, ma come defezione; una sottrazione che non prevede, quindi, la conquista di uno spazio. Può essere una risposta efficace alla violenza?

È una delle domande che ci siamo posti lungo tutto il percorso di lavoro. Nel suo discorso per il Nobel, Han Kang esprime un'idea che trovo particolarmente significativa: nella solitudine non è possibile lottare, non è possibile andare avanti, l'isolamento non conduce da nessuna parte. Ho avuto bisogno di tempo per comprenderlo. È stata proprio “La vegetariana” a costringermi al confronto con un'idea personale e fragile di cura, di ciò che si rischia perdendo sé stessi nel tentativo di restare “dentro” la vita. Solo attraversando il conflitto con il testo, quasi non riuscendo ad accettare il doloroso epilogo che coinvolge la protagonista Yeong-hye, ho riconosciuto

in lei tutto ciò che temevo di aver smarrito. E così me ne sono innamorata davvero. In quel discorso, Han Kang osserva che Yeong-hye è sola, e che la sottrazione alla violenza, pur necessaria, resta un gesto sterile se non si apre a qualcosa di ulteriore. Un tentativo di risposta, ancora provvisorio, è espresso proprio in “Non dico addio”, in cui l’autrice sembra cercare di superare la dimensione della fuga per trovare una forma diversa di relazione. Ma una questione fondamentale, alla fine, sembra chiara: da soli non si va lontano.



Negli ultimi anni hai sviluppato una serie di incontri e collaborazioni con nuove generazioni di attori e attrici a cui stai trasmettendo il tuo metodo. Quali forme prende questo rapporto? E in generale, come funziona la creazione di collaborazioni artistiche nel tuo percorso?

Il rapporto di co-creazione con le nuove generazioni, e in generale nel fare teatro, mi permette di sottrarmi da una certa idea di proprietà intellettuale. Non ha più senso oggi, per me, etichettare come solamente “mio” un certo lavoro: in questo momento mi interessa

cancellare l'idea registica dell'io solitario che governa la creazione.

Mi interessa di più una dimensione collettiva e collaborativa nel processo creativo: grazie alla visione di ciascuna delle persone che prendono parte alla realizzazione di uno spettacolo, si crea un campo d'azione salvifico rispetto alla pressione del dover presentare un prodotto e che permette di svincolarsi dalla macchina stritolante dell'esito. Il continuo dialogo interno è un allenamento al conflitto, fertile quando avviene tra persone che si sono scelte. Questo genera una forma di energia invisibile capace di andare oltre il risultato. E credo che il pubblico possa avvertirlo. È una ricchezza incredibile, poi, potermi confrontare, a partire dai laboratori, con la creatività delle nuove generazioni, da cui sono molto attratta. Nasce spesso un'intesa reciproca, in cui entrambe le parti restano però libere di crescere e di sviluppare il proprio percorso. La trasformazione non è semplice: accettare la fine come parte delle relazioni può generare difficoltà, ma anche nuove forme di autonomia. Ed è solo la fame a portarti fuori dalla tana.



Nel libro di Rossella Menna, “Qualcosa di sé” (Luca Sossella editore, 2023), racconti del tempo in sala prove come di un tempo libero, basato su un dialogo e un confronto sviluppati nel lungo periodo. Il tempo e il lavoro in una squadra, sembrano essere però in contraddizione con i ritmi produttivi a cui socialmente siamo obbligati a sottostare. Come ti muovi nella ricerca di questa libertà?

In passato era più facile. Se da una parte il lavoro oggi è diventato più protetto da un punto di vista dei pagamenti e delle modalità contrattuali, dall'altra c'è il rischio che l'economia diventi l'unico fattore in grado di governare il tempo. Questo rappresenta tuttavia una battaglia che va attraversata, non evitata. Abbiamo fatto un passo avanti nel portare il lavoro creativo fuori da una dimensione sacrificale che lo rendeva elitario e inaccessibile per certe classi sociali. Come però dice Byung-Chul Han ne “La società della stanchezza”, il fatto di non avere un datore di lavoro rende schiavi di sé stessi, perché non si ha la possibilità di prendersela con un altro da sé. In questa battaglia, dobbiamo tenere a mente che abbiamo bisogno di perdere tempo. Anche questo è lavorare, ma al di fuori dalla logica dell'esito.



Questo ci porta inevitabilmente a Édouard Louis. In “Chi ha ucciso mio padre” vengono alla luce le conseguenze delle politiche neoliberiste fuori controllo che hanno progressivamente smantellato lo stato sociale. In un contesto in cui queste forme silenziose di violenza imperano senza esplicitarsi, chi ci uccide ogni giorno? E quale posizione può assumere l’arte di fronte a queste strutture di potere?

Come accennavamo prima, ci uccidono la solitudine e l’isolamento, ma soprattutto la tendenza a separarci, come se l’altro fosse qualcuno da cui difendersi. Sono questioni che da sempre cerco di esplicitare nel mio lavoro, nel rapporto tra personale e collettivo. E accadrà anche in “Non dico addio”: le due protagoniste sono una filmmaker e una scrittrice, entrambe in crisi, che cercano di trasformare un sogno in una creazione. Mi colpisce come, proprio grazie a questo processo, le due precipitino in una relazione stretta, anche conflittuale, ma orientata a un’assoluta dedizione al fare. Agiscono, però, senza pensare alla creazione di un prodotto. Operano all’insegna dell’effimero: la loro è un’opera che si consumerà, che sparirà. Pensando a questo, mi vengono in mente le piccole montagnole

di sassi che si incontrano camminando in montagna: trovandole percepiamo di essere di fronte a un segno inscritto nel paesaggio, transitorio, ma esito di un desiderio di creazione.

Rispetto alla questione delle possibilità di intervento dell'arte sul reale, non credo che ci sia una risposta definitiva: possiamo, però, continuare a mantenere vive alcune forme di attenzione e cura verso l'incontro con l'altro. Non sarei qua, non vi avrei incontrato, se pensassi che è tutto un mercato, o tutto un prodotto. Stare dentro il compromesso in maniera consapevole mi sembra una risposta provvisoria, ma possibile. Intanto, preferisco stare qua.

A CURA DI GAIA BARCO, CAMILLA FRANCO, MATTEO MUZ

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

63

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 Daria Deflorian 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?

A un piatto composito, vi dico gli ingredienti...

PIATTO COMPOSITO DI DARIA DEFLORIAN

Ingredienti:

- 1 kg di romanzo di qualità
- 150 gr di collaborazioni continuative e stabili nel tempo
- 1 generosa fetta di “free jazz”
- 1 spicchio di tempo senza implicazione di esito immediato
- 1 rametto di esperienza
- 2 cucchiali di confronto e dialogo aperto
- Pacatezza e veggenza q.b.

A CURA DI VALERIA FELISSA, LUCIA PRATO

PROCEDIMENTO

Prima di tutto, per ottenere questa pietanza non bisogna concentrarsi sul risultato. La preparazione sarà la parte centrale, su cui soffermarsi più a lungo. Non affrettarsi e non ricercare una sintesi forzata tra tutti gli elementi, ma continuare ad aggiustare i sapori rimanendo fedeli alla ricetta originale. Stare in ascolto verso stimoli e suggestioni che emergono nel corso della composizione. Portare a ebollizione l'acqua e aggiungere a pioggia farina di mais e un bel romanzo di qualità. Mescolare con vigore e con pazienza, utilizzando tutto il tempo necessario, fino a che non comincia ad addensarsi. Mentre prosegue la cottura aggiungere un pizzico della propria esperienza personale, né troppo né troppo poco, per assicurarsi che il piatto risulti gustoso ma bilanciato (se si esagera diventa immangiabile e non si può rimediare).

Nel frattempo, far sfrigolare un po' di olio in padella insieme ai finferli, e una manciata di sana negoziazione con coloro che contribuiscono alla preparazione. Mano a mano aggiungere anche una dose di autobiografismo, senza che questa sia un fine ma piuttosto un mezzo. Una volta trovato il giusto compromesso e amalgamati tutti gli ingredienti, far sciogliere una fetta generosa di "free jazz", di libera improvvisazione: aiuta in particolare a comprendere come usare lo spazio in maniera sgombra, con meno confini possibile, prendendosi il rischio anche di sbagliare, di tenere o scartare quello che si è generato. Infine, se ci si rende conto che all'insieme manca il tocco giusto, si suggerisce di aggiungere una nota agrodolce

(come una marmellata lievemente aspra) che possiamo ottenere grazie all'impiego di qualche cucchiaino di compromesso artistico che si leghi agli elementi del piatto con armonia.

Evitare la solitudine, meglio preparare e gustare il piatto composito in compagnia dei propri amici, collaboratori e magari anche di qualche fantasma arrivato direttamente dal mondo della letteratura.

Come tocco finale, è possibile guarnire il piatto con una leggera spolverata di veggenza, che permette di riconoscere, con solo un assaggio, le grandi opere, prima che siano ampiamente usate in molte altre ricette.

Il tutto sarà pronto quando gli ingredienti saranno ben disposti, distinguibili nel piatto, e porteranno a un giusto connubio di sapori diversi, contrastanti e riconoscibili ma allo stesso tempo bilanciati. La riuscita del piatto verrà raggiunta quando, assaggiandolo, avrà il sapore di casa, un aroma che per tanto tempo è mancato, che richiama a sé il ricordo di un tempo passato apparentemente perduto, ma che torna invece a ricordarci chi siamo.

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



COMIC

disegni di

Angelica Sperotto



PICCOLO

Soci fondatori



Socio sostenitore



Con il contributo di



Con il sostegno di



Sostenitori del Piccolo Teatro



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
ajia 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:**

Eden Zeta Messuri (“Variazioni sul modello di Kraepelin”),

Michela Colombo (“Orgasmo. Prosa dispiaciuta sulla fine del sesso”), Angelica Sperotto (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)

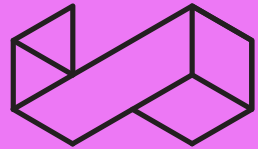
GRAFICA

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

17 APRILE 2026

Panoramica mensile sulla Stagione 2025/2026 del Piccolo Teatro di Milano: *“Complemento di relazione”*. 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