

**SAI
FARE
SPAZIO?**

I confini geografici e temporali del nostro abitare lo spazio sono oggi messi in discussione da dispositivi capaci di annullare l'unitarietà di tempo e luogo e di esplodere il percepito della nostra realtà. Cosa delimita e definisce il qui e ora del mondo che abitiamo? Dove finisce lo spazio privato della nostra intimità quotidiana e dove inizia quello condiviso del dominio pubblico?

Anche il teatro, da sempre, mette in discussione le dinamiche del rapporto tra spazio e tempo, aprendo alla possibilità di immaginare nuovi mondi. Dal palco alla platea, dalla scatola nera alla città, il teatro prende vita nel tempo dell'azione: ogni scena è un luogo che si trasforma, ogni gesto disegna architetture effimere. Sapere "fare spazio" non significa disegnare elementi visivi capaci di riprodurre frammenti di realtà, definire immagini e descrivere luoghi. Sapere "fare spazio" significa rinunciare a qualcosa di consolidato, spostare il proprio punto di vista per poter immaginare nuovi mondi possibili. È questa la possibilità che Stormi intende esplorare nelle prossime pagine.

In questo numero si incontrano e verranno attraversate le diverse declinazioni del rapporto tra teatro e spazio: la scenografia architettonica, realistica e allo stesso tempo immaginifica de "Il vertice" di Christoph Marthaler; il vuoto riempito dalla musica e dalla danza di "Asteroide", in cui Marco D'Agostin si avvale del supporto visivo di una scenografa artigiana e autoriale come Paola Villani; la visionarietà delle immagini di "Works and Days",

costruite e smontate dai performer di FC Bergman come in una macchina onirica; la città che potremmo immaginare in “Dance Me to the End of the World”, in cui Sotterraneo esplora, per l’ultima tappa del progetto UNLOCK THE CITY!, il quartiere Corvetto-Porto di Mare, ai confini meridionali della città. Quali spazi definiscono questi spettacoli? O meglio, cosa ne definisce lo spazio? Con questo ultimo numero di Stormi esploriamo la dimensione più visibile del teatro e quella che con esso più muta, per poi scomparire. Ma, allo stesso tempo, proviamo a rispondere alla domanda-guida “Sai fare spazio?” dando ancora una volta forma allo spazio che abbiamo abitato in questi mesi: quello della scrittura, della riflessione, della critica.

LA REDAZIONE

INDICE

Tracce 5

Gli spazi del reale, tra la scena e la città 6

Scene 10

recensione di **Il vertice** 11

recensione di **Dance Me to the End of the World** 15

recensione di **Works and Days** 20

recensione di **Asteroido** 25

Storie 29

intervista a **Dorita Hannah** 30

intervista a **Guida Buzzi** 40

Idee 46

film **The Brutalist** 47

libro **L'invenzione di Milano** 49

mostra **Renaissance Dreams** 50

Fili 51

Comic 58

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

**Greta Corona
Chiara Emma**

GLI SPAZI DEL REALE, TRA LA SCENA E LA CITTÀ

Quale relazione esiste tra scena e città?

Nella storia, le architetture teatrali hanno mutato infinite volte il loro rapporto dialettico con gli spazi esterni: sono state in dialogo, in un rapporto di mimesi, oppure di negazione reciproca.

Talvolta gli edifici, gli allestimenti e le scenografie hanno tentato (e ancora tentano) di evocare e rappresentare la dimensione urbana, quasi volendola portare all'interno del teatro in forma stilizzata.

I più noti esempi rinascimentali – come il Teatro Olimpico di Vicenza, con le vertiginose prospettive di Scamozzi – hanno fatto scuola, e anche nella contemporaneità si trovano diversi casi in cui la città sembra plasmare le architetture sceniche. Basti pensare, tra i casi a noi più vicini, al Teatro Studio Melato (riaperto nel 1986, dopo il restauro di Marco Zanuso) che con i suoi ballatoi evoca le tipiche case di ringhiera milanesi. Oppure, andando ben più lontano, al Teatro Oficina di Lina Bo Bardi, un “teatro-rua” che ricrea una strada cittadina all'interno dello spazio teatrale. Talvolta la relazione tra teatro e architettura si gioca invece nel contrasto tra il carattere effimero della rappresentazione e quello permanente dell'edificio urbano, nel gioco di costruzione e decostruzione di uno spazio destinato a essere necessariamente smontato.

Il collettivo fiammingo FC Bergman, che è tornato in maggio per la seconda volta al Piccolo Teatro, ama disegnare strutture sceniche proprio a partire da questa contraddizione. Ne era un esempio “Het land Nod”, dove il gruppo ricostruiva un’intera sala del Museo Reale di Belle Arti di Anversa (in oltre 10 metri di altezza e 28 di lunghezza) per poi distruggerla sotto gli occhi dello spettatore. Anche in “Works and Days” il meccanismo si ripete: nella parabola sulla storia dell’umanità che FC Bergman prova a tracciare – dai primi germi del progresso fino a un futuro postapocalittico – i performer costruiscono live quello che si presenta come una sorta di architettura archetipica. Legni, funi e tiranti si muovono davanti ai nostri occhi fino a elevare una embrionale struttura ortogonale: una chiesa, un tempio o forse una casa che naturalmente verrà, con altrettanta rapidità, smontata. «L’amore condiviso per il racconto attraverso le immagini», di cui FC Bergman parlava alla redazione di Stormi nell’intervista pubblicata sul quarto numero di questa stagione (“Sei un mito?”), emerge qui con tutta la sua potenza: l’apparato visivo della scena non solo costruisce una drammaturgia, ma apre alle più disparate possibilità dell’immaginazione.

A una dimensione decisamente architettonica appartengono da sempre anche gli spettacoli di Christoph Marthaler: ne “Il vertice” è possibile leggere la medesima volontà di rappresentare il carattere fisso e artificiale di una costruzione umana, in contrasto con la dimensione viva e cangiante degli spazi naturali. La scena, disegnata da Duri Bischoff, è una

minimale e schematica baita di montagna in legno con panche, scaffali, letti: il “fuori” non si vede mai, come se si volesse sottolinearne lo statuto di finzione. A rappresentare la natura, c’è solo una vetta (il “vertice” del titolo), volutamente finta come un presepe di cartapesta.

Se per un verso le scenografie e le architetture teatrali provano a “portare dentro” la realtà urbana, dall’altro è il teatro a uscire sempre più spesso dagli edifici.

A fare scuola sono le grandi sperimentazioni del secondo Novecento, come le performance del Living Theatre o del Performance Group di Richard Schechner che utilizzavano negozi, garage, strade e quartieri come luoghi per una nuova arte relazionale; ma anche, sul fronte italiano, il celebre “Orlando furioso” di Luca Ronconi, realizzato nel 1969 all’interno della chiesa di San Nicolò a Spoleto, in occasione del Festival dei Due Mondi.

Sempre più spesso, da allora, artisti e compagnie danno luogo a interventi effimeri, site-specific, contaminandosi con la città e le sue strade, trasformando la rappresentazione teatrale in un’azione scenica irripetibile. Queste sperimentazioni generano fecondi cortocircuiti tra finzione e realtà, abbinando la drammaturgia a una nuova qualità spettacolare: l’imprevedibilità. Un pubblico plurale, spesso sparso in uno spazio non dedicato, aperto e disponibile, assimila così un’immagine del paesaggio urbano non più fissa e precostituita, ma decentrata, alternativa. Si colloca in questo solco “Dance Me to the End of the World” dei Sotterraneo, ideato per il progetto UNLOCK THE

CITY!: l'esplorazione del quartiere Corvetto diventa, attraverso una serie di esercizi performativi, uno spettacolo teatrale in cui la scenografia si rivela la città stessa. Ogni elemento, anche il più piccolo, acquisisce nuovo valore sociale e i singoli spazi diventano luoghi performativi dove l'individuo agisce e interpreta se stesso nel mondo.

Attraverso questo doppio movimento – la città che entra nel teatro/il teatro che esce nella città – si genera una vitale sovversione: i luoghi perdono il significato che per secoli hanno avuto, abituandosi a nuove regole, molto flessibili che – proprio in virtù di questo – permettono margini più ampi di creatività, sperimentazione e interpretazione. In entrambi i casi si genera spesso un ampliamento degli orizzonti di chi guarda, e una perdita delle “cornici” troppo statiche. Non senza rischi. È il filosofo tedesco Georg Simmel a riflettere, già nel 1902, su questo fenomeno in “La cornice del quadro. Un saggio estetico” (1902): dove finisce il mondo e dove inizia l'arte? La cornice, secondo Simmel, è ciò che permette di separare l'immagine che il quadro rappresenta dal mondo circostante: senza la cornice il quadro si perde.

Oggi, più di un secolo più tardi, sappiamo che la contaminazione tra arte e realtà è invece assai fertile, e che l'universo della finzione può proficuamente confluire in quello della realtà e viceversa. Non vedere i limiti tra le due dimensioni può essere assai vertiginoso, ma altrettanto vitale.

SCENE

testi di

Giulia Bordonali

Ilaria Palone

Chiara Giulia Toscani

Jasmine Ferraro

Ludovica Taurisano

Sofia Bruno

Graziella Calesse

Rachele Sala



IL VERTICE *DI CHRISTOPH MARTHALER*



Tre donne e tre uomini, costretti a convivere per due ore sulla scena, cercano invano di comprendersi. Parlano cinque lingue diverse, cantano, pregano, leggono, imbastiscono discorsi: eppure sembrano non capirsi mai. Con “Il vertice” Christoph Marthaler – che torna al Piccolo di Milano con una coproduzione internazionale e un cast multilingue – mette in scena la tragicommedia di una comunicazione impossibile.

L'azione si svolge all'interno di un impianto scenografico apparentemente fisso (firmato da Duri Bischoff): è una baita di montagna “in the middle of nowhere,” con panche di legno, vestiti appesi, un kit di sopravvivenza, un letto a castello. In alcuni momenti dello spettacolo, come fossero mandati da un sadico deus ex machina, gli oggetti arrivano in scena attraverso un montacarichi; i sei attori, come le caviglie di un esperimento, devono reagire d'istinto a ciò che si presenta loro.

Una vetta occupa il centro della scena: è imponente, unico elemento naturale in mezzo agli oggetti artificiali disseminati attorno, eppure le diverse figure in scena paiono ignorarne il significato e il peso simbolico.

Cosa rappresenta dunque questo “vertice”, che dà il nome allo spettacolo? Marthaler, come di consueto,

non fornisce risposte, ma sembra fare domande, abituandoci ancora una volta ad allenare il nostro sguardo critico e a mantenerlo aperto sulle infinite possibili rappresentazioni del reale. Giocando con i diversi significati lessicali del titolo (uno, intraducibile, allude a un dolce della tradizione svizzera, il Gipfel), lo spettacolo sembra evocare anche un politico “incontro al vertice”; ed ecco che i sei spaesati montanari paiono trasformarsi – grazie ai costumi di Sara Kittelmann – in formali partecipanti a un summit di atmosfera europeista, che si barcamenano goffamente alla ricerca di una visione comune.

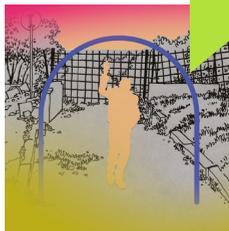
Oppure sono un gruppo di attori pronti per una performance? Il regista sembra suggerire che non esiste una grande distinzione tra chi è ai vertici della politica e chi occupa le scene dei teatri: entrambi sono posti sotto lo sguardo critico del mondo, devono saper alleviare lo spirito di chi li guarda (o di chi li vota), e spesso li giudica. In questo turbine di azioni corali, metamorfosi e riti comuni – contraddistinte da un umorismo rarefatto e surreale, che molto deve al teatro dell'assurdo – c'è anche un momento liberatorio, un nuovo cambio: i sei si spogliano e, davanti a quelli che fino a poco prima erano solo degli sconosciuti, si lasciano avvolgere dai fumi di una sauna. Ed è proprio qui, nell'ultimo segmento dello spettacolo, che si annida l'aspetto più cupo (e anche più politico) del “Vertice”. Il relax iniziale lascia spazio all'angoscia: l'ossigeno comincia a mancare, la respirazione diventa faticosa. Forse i sei funzionari speravano di poter imboccare una corsia preferenziale per la

sopravvivenza del genere umano? Marthaler mette alla berlina l'idea stessa di privilegio, in un mondo che è ormai prossimo a esaurire tutte le sue risorse e che, quando la crisi si presenta sotto forma di calamità naturale, non fa differenze di classe. Negli ultimi attimi, vediamo i sei esseri umani cominciare a prendersi cura di quel Vertice che prima ignoravano e che ora sembra rivelarsi nel suo significato più profondo: è la Natura, troppo spesso dimenticata e a lungo schiacciata dalle politiche di pochi, che ora, finalmente, riprende il suo dominio.

GIULIA BORDONALI, ILARIA PALONE



DANCE ME TO THE END OF THE WORLD DI SOTTERRANEO



Esercizio #2, «Rispondi al test del barman». Rivolgiti a Giacomo, il proprietario del chiosco su un lato del piazzale, accanto all’edicola che fa angolo con via Polesine: «Sto affrontando un viaggio ai confini della città, puoi fornirmi un lasciapassare?». È così che, poco dopo essere uscito dalla metro, inizia il tuo cammino, costellato da una serie di gesti performativi, nel quartiere Corvetto.

Firmato da Sotterraneo, “Dance Me to the End of the World” è la terza tappa performativa, in Italia, del progetto UNLOCK THE CITY! – realizzato dal Piccolo Teatro insieme al Politecnico di Milano e a una cordata di partner internazionali – dedicato a indagare il concetto di limite nel paesaggio urbano postpandemico: gli esiti sono creazioni che smontano la scena tradizionale, per spostarla nel cuore di quartieri periferici da attraversare grazie a formati spettacolari ibridi e aperti. Ad accompagnare, o forse a guidare l’esperienza proposta dal collettivo fiorentino, è così la pubblicazione di un libro: edito da il Saggiatore, in collaborazione con il Piccolo e aperto dalla prefazione di Maura Gancitano, il volume si propone come un manuale di atti performativi, poetici – ma anche politici – tra le vie di Corvetto. Composto da trenta (più uno) esercizi, “Dance Me to the End of the World” invita il lettore a compiere una serie di azioni in

una delle zone più complesse e vive della città. Posto nel quadrante sud-est di Milano, Corvetto è un quartiere sul quale pesa ancora, forte, uno stigma: «troppo caos», «troppi volti stranieri», «troppa violenza». Quando su di esso si posa un briciolo di compassione, è spesso quella comoda, di circostanza, che vede nella zona il prossimo tassello di un'inarrestabile gentrificazione. Ma basta sostare nelle sue vie e nelle sue piazze per scoprire un quartiere stratificato, abitato da storie che sfuggono agli sguardi frettolosi. Intraprendere questo percorso dal bar di Giacomo, come i Sotterraneo ci invitano a fare nel libro che affianca la performance, è perciò una dichiarazione d'intenti. Giacomo racconta di aver costruito questo chiosco proprio qui, in un luogo che percepiva come abbandonato a se stesso, per trasformare un punto di passaggio in uno spazio di relazione. È sui suoi tavolini, tra bicchieri di birra e conversazioni, che si consumano piccoli riti quotidiani, agiti dagli abitanti del quartiere e da qualsiasi altro avventore: ed è da questo chiosco, come gli altri numerosi luoghi proposti dal collettivo, sono tappe per scoprire Corvetto e i suoi abitanti. Il quartiere porta addosso i segni della ghettizzazione, esito di politiche errate e narrazioni distorte, e tuttavia "Dance Me to the End of the World" non si propone di salvare questo territorio, ripulendone l'immagine con un intervento esterno, bensì di raccontarlo, svelandone la geografia emotiva e politica attraverso segni e parole vive. All'angolo tra via dei Cinquecento e via dei Panigarola arriviamo così a sentire il grido forte del quartiere. «Leggi le scritte sui muri», l'esercizio #22, ci invita a cercare sui muri delle strade i graffiti riportati

in un elenco: «Corvetto antifa», «Abbassate gli affitti e smetto di spacciare», «Free Gaza». Numerosi sono i «Ramy vive» vergati dallo spray in onore di Ramy Elgmal, il ragazzo morto a seguito di un inseguimento dei carabinieri lo scorso novembre: e osservandoli, nel nostro peregrinare per le vie di Corvetto, ci scopriamo a immaginare quanti altri graffiti compariranno a breve, a seguito della tragica notizia di qualche giorno fa della morte di Mahmoud Mohamed, un altro ragazzo residente a Corvetto scomparso in circostanze analoghe. La perlustrazione proposta dai Sotterraneo diventa così un percorso da intraprendere con rispetto, a passi leggeri ma con lo sguardo attento, e il silenzio di chi sa di trovarsi davanti a qualcosa che oggi merita ascolto. I graffiti acquistano il peso delle testimonianze delle voci che resistono. In quel momento Corvetto non è più solo un quartiere: è un archivio a cielo aperto, un altare urbano che celebra una memoria. Entrare nella realtà del quartiere, in questo senso, significa primariamente osservare: ed è ciò che i Sotterraneo ci invitano a fare, con l'esercizio #13, sfidandoci a girare un film in piazza Angilberto II. Si sceglie un luogo ordinario, apparentemente anonimo, e lo si tratta come se fosse un set cinematografico; si inventa una trama, si distribuiscono i ruoli tra i passanti. Poi si inizia a girare unendo il pollice e l'indice di entrambe le mani per formare un obiettivo: il film che creiamo con il nostro sguardo è uno strumento per rimettere a fuoco la realtà, per guardare l'ordinario come se fosse straordinario. Per restituire valore a ciò che è sempre stato qui, sotto i nostri occhi: come anche l'esercizio #10, «Cammina dalla culla alla tomba», ci permette

di fare, invitandoci a percorrere un itinerario che, dalla Scuola dell'Infanzia Comunale di via Barbarino, giunge fino alla Casa di Riposo per Coniugi in via dei Cinquecento, offrendoci una manifestazione dell'intera parabola dell'esistenza. È un'azione, questa, che toglie ogni astrattezza alla vita, condensandola in una passeggiata, ma è anche ciò che Giorgio Agamben definirebbe un processo di "disattivazione degli apparati", ovvero di tutte quelle sovrastrutture sociali, culturali e politiche che assegnano ruoli, funzioni e identità. Ciò che "Dance Me to the End of the World" ci sprona a fare non è utilizzare questi luoghi, ma ascoltarli davvero.

E poi, naturalmente, c'è la danza. Il titolo della performance e del libro non è soltanto un riferimento alla celebre canzone di Leonard Cohen, ma è anche una metafora potente: la danza non è soltanto una celebrazione, ma una resa. Un atto di abbandono consapevole – come quello proposto nell'esercizio #29 – di affidamento al ritmo lento del vivere urbano. È una danza sul bordo dell'abitudine – e quindi del mondo così come lo si è sempre conosciuto – dove il passo coreografico è sostituito dalla camminata disattenta, dall'incontro casuale, dal gesto improduttivo. "Dance Me to the End of the World" è un teatro che non vuole spiegare, ma rendere consapevoli e far conoscere non solamente Corvetto, ma il reale che ci circonda. E per farlo basta decidere di perdere l'autobus, osservare un gesto come fosse una poesia, oppure danzare, anche se non c'è musica.



WORKS AND DAYS DI FC BERGMAN



Come in un time-lapse, il collettivo fiammingo FC Bergman è riuscito a condensare, nello spettacolo “Works and Days”, le grandi rivoluzioni che hanno segnato le traiettorie di sviluppo dell’umanità.

Tra la prima edizione del festival Presente Indicativo in cui andò in scena “The Sheep Song” e il ritorno al Piccolo Teatro con l’ultimo lavoro, nel frattempo è arrivato anche un Leone d’Argento a Venezia, conferito per «estetica pittorica, uso di una tecnologia avanzata amalgamata con racconti allegorici-medievali-biblici, un linguaggio di teatro-danza site specific».

Le motivazioni addotte dagli allora direttori Ricci/Forte rappresentano una buona sintesi della poetica del collettivo. Dire “poetica”, in questo caso, ha un valore duplice: denota la riconoscibilità, la mano propria dell’artista che segna senza mai ripetersi, da un lato; ed è anche un aggettivo che descrive la qualità visiva e onirica delle proposte del collettivo.

Sebbene ispirato al poema di Esiodo “Le opere e i giorni”, viene dichiarato nel libretto di scena che si tratta di uno spettacolo senza parole. Il collettivo interviene sul testo del poeta della “Teogonia” come in una sorta di spremitura: di un profumo al gelsomino si sente l’odore pregnante senza mai vederne il fiore.

Similmente, non è necessario conoscere la matrice letteraria per apprezzare lo spettacolo, e allo stesso tempo la proposta artistica stimola la curiosità dell'approfondimento, per l'attualità sbalorditiva con cui questo poema in esametri prende corpo. Corpo e materia.

Del resto, quattro su cinque delle età del mondo descritte nel poema sono appellate come elementi: oro, argento, bronzo e ferro. Per ognuna di queste, trattandosi del poema dell'uomo e sull'uomo, FC Bergman trae una suggestione per condensare in quadri gli snodi dell'umana epopea. "Le opere e i giorni" sono scanditi dalla laboriosità, ed è infatti la fatica la cifra che segna lo spettacolo. Lo scenario campestre di apertura non è né malinconico né idilliaco, ma crudele nel suo porre in essere il fatto ineluttabile della sopravvivenza. Sopravvivere all'era senza macchina, nutrirsi, riprodursi: tutte le attività in cui si spende l'operosità umana risultano immediatamente comprensibili. Senza parole, il significante predomina attraverso segnali dichiarativi, mai ornativi, che infarciscono la percezione semantica e semiotica. È evidente anche la fatica reale della rappresentazione: attori e attrici in scena armeggiano con tutti gli elementi possibili, tagliano il legno, costruiscono impalcature, sono animali instancabili per cui il palcoscenico è una creatura viva da plasmare sotto gli occhi degli spettatori.

Tutto riesce a essere insieme iperrealistico e simbolico, in una tensione continua tra la durezza del lavoro del contadino-attore e il gusto fiabesco –

e dunque anche spietato – con cui viene raccontato il sacrificio. Lo spettacolo è disseminato di inventiva e beneficia di un apparato tecnico e di costumi eccezionali, per cui è possibile tanto assistere a un rituale della crescita contornato da totem sonanti, quanto essere costretti all'immaginazione, quando da una carcassa animale vengono estratte interiora fatte di stoffe colorate.

“Works and Days” riesce a trovare la misura, complicata, tra un adattamento epico, a tratti mastodontico, e l'essenzialità delle scelte che non smarriscono mai una finalità concreta. Con un tappeto sonoro diegetico che si ispira a “Le quattro stagioni” di Vivaldi – e che, come per Esiodo, ne conserva una remota ma tangibile eco – si assiste alla consumazione dell'era agricola, che nella sua spietatezza preservava il tempo sacro del convivio. In sostituzione, un'altra delle opere colossali dell'uomo: la macchina a vapore. Il dio della rivoluzione industriale si sostituisce a quello panico.

Senza mai indulgere in quella che potremmo riconoscere come pasoliniana nostalgia, si avverte tuttavia un senso della perdita. Attorno alla divinità metallica e sbuffante si avvinghiano uomini e donne, alleviati dalla fatica grazie all'intervento della cultura macchinica, con il prodotto della tecnica che si erge nel cielo – letteralmente – a suon di messianici organi. Nell'ozio edenico della riscoperta età dell'oro, che modifica il ritmo-corpo dei protagonisti, ora placidi e non più frenetici, avviene l'ultima rivoluzione. Su uno sfondo apocalittico – che nel testo di Esiodo

rappresenta il prezzo morale pagato dall'accidia – resta una sola speranza per accedere al giardino che abbonda di frutti dolcissimi. In una festosa esplosione di ananas di plastica, che spuntano da terra come geysers, l'ultima donna, al centro del palcoscenico, viene avvicinata da un cane robotico. Chissà se Esiodo aveva previsto anche la rivoluzione dell'intelligenza artificiale.

LUDOVICA TAURISANO

artwork ©Davide Basso

25

PICCOLO

SCENE



ASTEROIDE

DI MARCO D'AGOSTIN



Un boato, e poi il vuoto – il silenzio si spande echeggiando, dilatando i confini della sala. Una pioggia di coriandoli cade lentamente dal soffitto, mescolandosi con una nube di polvere che avvolge ogni cosa. La morte, e poi di nuovo la vita ancora trionfante: dal fondo del palco completamente buio, una lieve luce si accende per illuminare ciò che resta dopo la fine, mentre una creatura misteriosa con sei gambe robotiche muove passi scoordinati verso gli spettatori.

Questa la conclusione, ma anche l'inizio, dell'irriverente non-musical di Marco D'Agostin, interprete e autore di una tragicommedia attraversata a passo di danza. "Asteroide" prende infatti le mosse dalla vicenda biografica di Walter Álvarez, il geologo di San Francisco che per primo ipotizzò l'impatto di un meteorite come causa dell'estinzione dei dinosauri: D'Agostin lo immagina deciso a trasformare in arte, e nello specifico in musical, il dolore per la fine del suo matrimonio. Il destino del mondo e di un singolo uomo si intrecciano, fondendo la storia della quinta estinzione di massa al giorno più brutto di una storia d'amore.

In uno spettacolo che strizza l'occhio alla Broadway delle vecchie stelle degli anni Cinquanta, D'Agostin si cimenta in coreografie e canzoni trascinanti, esplodendo in performance sempre più spettacolari. La rappresentazione diviene così riflessione metateatrale, un ragionamento condiviso sulla forma del musical – di per sé esasperazione della presenza scenica del corpo – e della sua funzione catartica. Una domanda, ripresa da “Dancer in the Dark” di Lars von Trier, riecheggia infatti dall'inizio dello spettacolo: «Perché all'improvviso si mettono tutti a cantare e ballare?». «Perché hanno paura» – è la risposta che arriva dalla spettatrice-esperta paleontologa, con cui D'Agostin-Álvarez intrattiene lo scambio di battute forse più pregnante di tutto lo spettacolo: un dialogo inusuale, schietto e toccante sul vizio umano di dover trovare un senso a ogni avvenimento, anche a quello più catastrofico (come la caduta di un asteroide sulla Terra o la fine di una storia d'amore), illudendosi di poterlo prevedere. La performance mette a nudo la fragilità umana ma anche la sua resilienza, mostrando che spesso la fine di qualcosa non è che l'inizio di altro. Ironizzando sul bisogno umano di controllare, prevedere e gestire, lo spettacolo restituisce l'incontrollabile, l'imprevedibile e l'ingestibile, giocando costantemente sul binario parallelo Scienza-Amore, nel loro contrapporre certezze e infallibilità da un lato, dall'altro dubbi e precarietà. Proprio la precarietà costituisce uno dei nuclei principali di “Asteroide”, che svela la paura dell'uomo di fronte al cambiamento e al contempo ne celebra la capacità

di adattarsi, ricordandoci quanto l'unica costante della vita sia il suo perenne mutamento. Così, mentre Álvarez osserva quella linea stratigrafica di argilla che a Gubbio separa il Cretaceo dal Terziario, riflette sulla separazione tra la vita e la morte, tra l'inizio e la fine, tra il prima e il poi, in quel tempo infinito che leviga le montagne e scandisce le ere, e che abbraccia la storia intera del mondo. Tra giochi di luce stroboscopica, ossa di dinosauro e passi di danza sulle note di "Cosmic Dancer" dei T. Rex, il pubblico non si accorge di star ridendo di sé, della piccolezza delle enormi catastrofi della propria vita e della loro in realtà irrisoria temporaneità. "Asteroide" prende così le parti di tutte le creature del mondo – piante, uomini e animali – accomunate da un solo inesorabile destino: la morte. E se questa non fosse che il nostro limite K-T? La linea «sopra la vita e sotto la vita», che separa e al contempo unisce intere ere, ci lega al passato e al futuro della Terra in un ballo che coinvolge tutti noi piccoli danzatori cosmici, anche se per un infinitesimale millesimo di secondo. Disorientati e smarriti, ma anche inaspettatamente commossi, guardiamo Walter Álvarez ballare insieme a quella strana creatura a sei zampe sulle macerie della distruzione che, come un fulmine a ciel sereno, un asteroide ha determinato sul nostro pianeta. «Dance, dance», sembra sussurrarci D'Agostin, «otherwise we are lost».

GRAZIELLA CALESSE, RACHELE SALA

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

STORIE

interviste a

**Dorita Hannah
Guia Buzzi**

INTERVISTA A DORITA HANNAH

Architetta e studiosa interdisciplinare, Dorita Hannah si occupa delle relazioni tra teatro, architettura, scenografia e spazio pubblico. Con una solida esperienza nella progettazione per il teatro, Hannah ha scritto numerosi libri, tra cui “Event-Space” (2018), ed è stata curatrice per l’architettura alla Quadriennale di Praga, una delle manifestazioni più importanti nel campo della scenografia e dell’architettura teatrale. Con lei abbiamo approfondito il rapporto tra performatività e realtà nelle configurazioni dello spazio contemporaneo, dentro e fuori dalla scatola scenica.



Nel saggio “Performance spaces and spatial performativity. Theatre has left the building” spieghi che «il teatro (come forma di arte drammatica) ha lasciato il teatro (come costruzione architettonica permanente) alla ricerca del “reale” nella realtà anziché nella rappresentazione». Come è cambiata la relazione tra rappresentazione e realtà nel tempo?

Per secoli il teatro, e in particolare la scenografia, hanno riguardato la rappresentazione: hanno segnato un tempo e un luogo particolare, fuori dalla realtà presente. Il mondo finzionale che hanno rappresentato è tuttavia pensato per un pubblico che abita il mondo reale. E poi c'è il “Reale” con la R maiuscola che è oltre la rappresentazione, definito da Jacques Lacan come un reale impossibile che, eccedendo il linguaggio, sconfigge la simbolizzazione. Questo Reale è spesso molto traumatico: ciò che sta accadendo nel nostro mondo “vissuto” è, infatti, più teatrale e devastante di qualsiasi cosa si possa rappresentare su un palcoscenico, come è chiaro se si pensa

a tutti i problemi che stiamo affrontando oggi: dalla crisi climatica, ai fascismi e ai genocidi, fino alla condizione dei rifugiati e ai controlli delle frontiere. Secondo me, gli artisti più interessanti, in quanto “creatori di performance”, sono quelli che si confrontano con queste tematiche. E il palcoscenico convenzionale “all’italiana”, con il suo intramontabile proscenio che resiste da secoli, non è più adatto alla performance dal vivo. Da qui il mio mantra: «Il teatro (come arte) ha lasciato il teatro (come edificio)». Sono quindi interessata a come possiamo trovare altri spazi in cui confrontarci con quella realtà Reale. Per me affermare che il teatro ha lasciato l’edificio non significa necessariamente portare le persone fuori dal teatro. La vera domanda è: cosa può dare il teatro alla città e all’ambiente urbano? E come possiamo creare spazi pubblici facilmente trasformabili in luoghi di performance? In che modo il teatro e gli ambienti di tutti i giorni si influenzano reciprocamente?





Sempre nel tuo saggio, per spiegare l'evoluzione dell'architettura teatrale dal XIX al XX e poi al XXI secolo utilizzi la metafora dei “tre porcellini”: dai mattoni (monumentale) si passa ai rami (porosa) per arrivare alla paglia (effimera). Come intendi e quale valore ha il carattere effimero che caratterizza la contemporaneità?

Da architetti, ci insegnano che l'architettura è stabile, monumentale, duratura e statica: un oggetto permanente. Invece, non è affatto così. Questo diventa evidente quando si verifica qualche catastrofe. Le costruzioni non possono mai davvero essere qualcosa che dura, non più di quanto possa esserlo probabilmente la civiltà umana. Quindi, mi interessa ciò che è mobile, fragile, effimero e fluttuante perché la transitorietà mette in discussione le nostre convinzioni sull'architettura. Essa acquisisce forza proprio depotenziando ciò che crediamo che possano essere i nostri ambienti costruiti. Quindi, il pensiero

di un'architettura più effimera è una questione estremamente politica e una metafora per un teatro davvero radicale in questo primo quarto di secolo.



“

Quale credi che sia, al di là del suo carattere effimero, lo spazio del teatro di oggi?

Ho scritto molto sul teatro a proscenio dell'Europa occidentale come forma coloniale. Quando diciamo “teatro”, tendiamo a riferirci a questo modello convenzionale, che ormai è diventato molto più una forma cinematografica, nonostante le rivoluzioni teatrali dello scorso secolo abbiano esplorato modelli alternativi. Ma che cos'è lo spazio della performance oggi? La cultura è cambiata così radicalmente e il teatro stesso come struttura si è sviluppato ed è cambiato – sia come forma d'arte sia come forma costruita – attraverso sperimentazioni e

nuove tecnologie. Tuttavia, consideriamo le diverse percezioni spazio-temporali delle persone, il modo in cui esse si esprimono culturalmente e cosa questo significhi in relazione all'ambiente costruito e all'organizzazione dello spazio. Prendiamo, per esempio, New York con la sua scena di Broadway, o Londra con il West End: quanto sono ancora rilevanti per le nostre società sempre più multiculturali? Queste città sono abitate da persone di tutto il mondo, che potrebbero contribuire in modi molto interessanti nel dare forma a nuove modalità spaziali di aggregazione.



“

Nel teatro “di mattoni”, l’esperienza degli spettatori è solitaria: siedono nell’oscurità e la presenza di altre persone è qualcosa di secondario per la loro esperienza

teatrale. Con la scomparsa del teatro (come edificio), lo spettatore diventa consapevole della presenza di altri spettatori. Come interpreti la trasformazione del ruolo del pubblico in relazione all'evoluzione dello spazio teatrale?

Siamo abituati a pensare agli spettatori come individui separati, ma essi sono consapevoli di essere parte di una collettività. In passato, mi sono riferita al pubblico come a “la bestia” perché, anche se è fatta di individui, è un corpo comune molto potente. Poiché l'architettura teatrale ci disciplina a essere spettatori attenti, mi interessa capire come possiamo organizzare gli spazi in modo da incanalare la nostra energia, incoraggiando un rapporto diverso con i performer. Questo apre a una nuova idea di spettacolo dal vivo. Possiamo ora considerare in che modo anche il pubblico partecipa creativamente alla performance. Qual è il suo ruolo all'interno di ogni spettacolo? Si tratta di comprendere le relazioni dinamiche, come si sono sviluppate storicamente nel tempo, e come spesso le diamo per scontate senza metterle in discussione.

Come possiamo creare spazi che permettano nuove modalità di connessione e comunicazione?



“

Quali sono per te oggi le questioni più urgenti in relazione alla professione di scenografo/a?

Questa è una domanda molto interessante da porre in un'epoca in cui si riflette sulla sostenibilità e sull'ambiente. Gli scenografi continuano a produrre un sacco di materiale di scarto, che spesso finisce in discarica. Eppure, tutto può avere un'utilità. Potremmo essere molto più creativi nel pensare a come costruire le cose o creare spazi che magari evolvano, si disintegrino, si trasformino o resistano nel tempo. In questo senso, lo scenografo potrebbe diventare più simile a un autore o a un artista: una figura capace di comprendere come lo spazio venga percepito ed esperito. Sempre più produzioni di successo, infatti, tendono a lavorare con

l'architettura esistente come condizione site-specific, valorizzando il contesto invece di annullarlo o sostituirlo. Due dei miei spazi teatrali preferiti ne sono un esempio: l'Hannah Playhouse, una sala asimmetrica costruita in cemento e legno a Wellington, in Nuova Zelanda; e la lunga e stretta forma "a strada" del Teatro Oficina a San Paolo, in Brasile. Entrambi costruiti per mettere in discussione le relazioni performative, questi spazi chiedono al pubblico di fare uno sforzo: di sporgersi per vedere meglio, di muoversi in modi inaspettati, o di guardare da prospettive varie. Contestano la passività del pubblico e le convenzioni degli attori. Questo apre a nuove possibilità di espressione e ricezione, e consente all'architettura stessa di diventare più scenografica, ma non mimetica. Comprendere che l'architettura incarna codici comportamentali e performativi ci permette di metterli in discussione o sovvertirli. Ciò sfida la spazialità della performance e le aspettative del pubblico. Così come possiamo ripensare radicalmente l'architettura come qualcosa di mobile ed effimero, anziché monumentale e durevole, possiamo anche ripensare la scenografia come un modo per attivare relazioni differenti. Riconoscendo che il teatro è una macchina disciplinare – che rafforza protocolli, convenzioni e regole – architetti e scenografi possono

re-immaginare radicalmente lo spazio performativo. Semplicemente perché scegliamo di non seguire più le sue regole, o perché vogliamo rendere il pubblico consapevole di ciò che gli viene imposto: regole di cui spesso non ha nemmeno consapevolezza.



A CURA DI LISA CELSI, LORENZO GIURDANELLA, GIULIA MONTALDO

INTERVISTA A GUIDA BUZZI

Guida Buzzi, scenografa e costumista, collabora stabilmente con il Piccolo Teatro. Dal 1995 lavora al fianco di Margherita Palli in numerosi teatri, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, l'Opéra National

de Paris e il New National Theatre di Tokyo. Per il Piccolo ha firmato le scene di "Ho paura torero" (Claudio Longhi) e "Il barone rampante" (Riccardo Frati).

Con lei abbiamo parlato del rapporto tra spazi immaginati e spazi reali, entrando nel suo laboratorio di creazione.



Com'è strutturato, di solito, il tuo processo di lavoro nel dialogo con la regia e con le maestranze?

La prima parte del lavoro avviene in modo solitario: se c'è un'opera di riferimento (come spesso accade per i registi con cui collaboro), comincio con il farmi orientare dalla semplice lettura. Prendo anche molta ispirazione dal cinema, che per esempio può aiutare a restituire l'immaginario di una certa epoca. Poi, a partire dal primo incontro con il regista, inizia la fase del dialogo: le idee si intrecciano costantemente, fino ad arrivare a una visione comune. E infine c'è il momento più complesso, quello della messa in pratica; qui è importantissimo che tutto il comparto tecnico abbracci il progetto, perché spesso si devono fare aggiustamenti in corsa, o scendere a compromessi rispetto all'idea di partenza. La suggestione iniziale – pensata magari in modo libero, senza porsi troppi limiti tecnici o di budget – deve confrontarsi necessariamente con la realtà, e le sue limitazioni.





In “Ho paura torero” di Claudio Longhi avete restituito una Santiago tra realtà e finzione. Come avete lavorato sul tema della città?

Fin dall’inizio, Claudio aveva espresso il desiderio di mettere in evidenza il contrasto tra gli interni delle abitazioni e gli spazi esterni della città di Santiago. Non è stato semplice restituire la vastità di una grande metropoli del Sud America – che la protagonista attraversa in lungo e in largo – su un palco come quello del Grassi: abbiamo cercato di aprirlo, in verticale e in orizzontale, anche grazie agli ingressi e alle uscite degli attori. Poi abbiamo lavorato sulla street art, inserendo murales coerenti con l’epoca rappresentata. È stata una ricerca lunga ma necessaria, perché ci ha aiutato a restituire lo spirito di un momento storico molto delicato, e della città. Quando sai che uno spettacolo avrà una tournée, come “Ho paura torero”, un’ulteriore sfida è progettare da subito scenografie adattabili, che possano girare senza perdere la loro identità estetica.





Nel “Barone rampante”, con la regia di Riccardo Frati, l’atmosfera è completamente diversa, tra favola e simbolo.

Quando ho saputo che avrei lavorato su quel testo di Calvino, con la sua ambientazione “arborea”, ero molto preoccupata. Ho incontrato Riccardo Frati e gli detto subito: se c’è una cosa che non farei mai come scenografa, è mettere sulla scena alberi e rocce. La natura è bellissima, ma nella riproduzione teatrale diventa immancabilmente artefatta, finta. Su questo ci siamo subito trovati in sintonia. Abbiamo optato per un sistema di scale sospeso, che permettesse al Barone di non scendere mai dagli alberi e allo stesso tempo conferisse un senso di movimento continuo.



“

Le scenografie che riproducono la natura in maniera artefatta non sono nelle tue corde. C'è invece qualche ambiente o qualche materiale che ami in particolare?

Mi sono formata con Margherita Palli, e ho avuto la fortuna di lavorare con Ronconi: come loro amo i grandi spazi post-industriali, che lasciano molta libertà all'immaginazione e alla reinvenzione. E poi preferisco i materiali grezzi e naturali, non decorativi, che diano un senso di autenticità. Amo molto anche i video in scena, che tendo a prevedere quasi sempre: offrono un punto di vista ulteriore, sia per il regista che per lo spettatore, e dialogano in modo efficace con la scenografia, completandola. Più in generale, sono interessata ai processi di astrazione: credo che la scenografia debba partire da elementi concreti e reali, cercando di suggerirli e di evocarli, senza mai rappresentarli in modo letterale.





Oltre al teatro, lavori anche per mostre ed esposizioni. Cosa cambia per te nella progettazione degli spazi in questi diversi contesti?

Nei teatri (specie in un teatro come il Piccolo) si ha più tempo per progettare e realizzare, spesso anche con il supporto di laboratori interni. Nelle esposizioni invece è tutto molto più rapido: si viene chiamati all'ultimo e si lavora con strutture prefabbricate, da montare anche in poche ore. Tuttavia, l'approccio progettuale di base per me resta lo stesso: parto sempre dalla pianta dello spazio. D'altronde poi è lo spazio che detta legge.



CATERINA BOCCALATTE, SIMONE FRASCHINI, LUDOVICA TAURISANO



THE BRUTALIST

FILM CON LA REGIA DI **BRADY CORBET**

Quando László Tóth raggiunge Philadelphia, nel 1947, Albert Einstein risiede negli USA da più di dieci anni, precisamente da quel 1933 che segnò l'ascesa al potere di Hitler e la promulgazione delle prime legislazioni antisemite. Nulla, se non l'appartenenza ebraica, sembra accomunare il protagonista del film di Brady Corbet – figura ispirata ai tanti architetti del Bauhaus in fuga dalla Germania nazista – al padre della relatività: l'esilio garantì infatti al fisico di sfuggire all'orrore dei campi di concentramento, mentre Tóth è sopravvissuto a Buchenwald, e in America cerca un riscatto impossibile. Eppure, proprio l'intuizione einsteiniana dello spazio-tempo – della compenetrazione in un unico tessuto indivisibile e deformabile di due dimensioni apparentemente irrelate – può condensare con efficacia la cifra dell'opera architettonica di Tóth.

Quarto film del cineasta di Scottsdale, interpretato magistralmente da Adrien Brody, "The Brutalist" ripercorre le difficoltà incontrate da Tóth nell'arco della sua vita di espatriato, mettendo sul banco degli imputati la società classista e xenofoba dell'America degli anni '50. Centrale nella vicenda è il complesso rapporto intrecciato da László con il magnate Harrison Lee Van Buren (Guy Pearce), esponente

per eccellenza di un'America ricca e sprezzante, ma anche affascinata dalla cultura e dall'eleganza che il mondo di Tóth sembra recare con sé. È Van Buren a commissionare all'architetto ungherese la costruzione di un imponente centro ricreativo polivalente dedicato alla defunta madre: quell'edificio di cemento è, nella finzione filmica, un complicato intrico di enormi stanze e angusti corridoi, inafferrabile e mutevole. La struttura (disegnata dalla scenografa Judy Becker) appare mastodontica all'esterno, e paradossalmente claustrofobica al suo interno: in essa Tóth lascia che il tempo – l'esperienza della Shoah – prenda forma nello spazio. Il passato e la memoria si condensano in mura e stanze, e l'Istituto Van Buren, un luogo di vita e cultura, ha come modello i campi di sterminio nazisti. La Storia e ben più di essa le storie che in essa si raccolgono trovano così nell'architettura una loro commossa manifestazione.



L'INVENZIONE DI MILANO

LIBRO DI **LUCIA TOZZI**

Svegliarsi da un bel sogno – uno di quelli pieni di luce, o abitati da persone che non ci sono più – può essere doloroso. Lucia Tozzi ci avverte che una disillusione simile attende anche chi lavora per rendere Milano una “città sexy”. Secondo l'autrice di “L'invenzione di Milano”, saggio urbano militante e critico, la città lombarda non è altro che la traduzione urbanistica del neoliberismo sfrenato. Speculazioni edilizie, processi di gentrificazione e gigantesche operazioni immobiliari hanno segmentato la città in microcosmi di sfruttamento del «capitale umano urbano». Il punto di forza del pamphlet edito da Cronopio è il legame causale ipotizzato dall'autrice tra lo spazio urbano, privato e inaccessibile e quello dell'immaginario. Il racconto di Milano sarebbe una coercizione comunicativa, una violenza simbolica esercitata a danno dei propri abitanti-turisti, con conseguenze diverse per classe e risorse. Nelle regole del gioco cittadino è previsto che ognuno si faccia testimonial della vitalità ipertrofica della città inventata. In questo gioco d'aste, si sbaglierebbe a imputare le responsabilità esclusivamente ad amministratori o imprenditori dell'immobiliare. Ad alimentare il marketing territoriale, scrive Tozzi, è innanzitutto la classe di creativi e artisti, desiderosi soltanto di mettere in scena se stessi in questo sogno distopico.



RENAISSANCE DREAMS

MOSTRA DI REFIK ANADOL

Il giovane artista turco Refik Anadol è considerato uno dei pionieri dell'arte digitale. I suoi strumenti non sono pennello e scalpello, ma codici e software. Creatore di un linguaggio e di una nuova forma artistica, Anadol attraversa innovative frontiere tecnologiche per costruire opere monumentali, creando avvolgenti spazi immersivi.

Ogni martedì nella sala espositiva del MEET | Digital Culture Centre – un centro di ricerca dedicato all'arte e alla cultura digitale nel cuore di Porta Venezia, a Milano – si può visitare “Renaissance Dreams”. L'opera si articola in quattro capitoli: “Pittura”, “Scultura”, “Letteratura” e “Architettura”. Le quattro arti del Rinascimento italiano rivivono in una dimensione sospesa, reinventate dall'intelligenza artificiale per generare forme che sfidano la nostra percezione di spazio e tempo. “Renaissance Dreams” catapulta lo spettatore dentro un flusso continuo di immagini e suggestioni, evocando capolavori seicenteschi in un'inedita coreografia di luci e suoni. È un viaggio onirico e straniante, in cui l'AI, i new media e altri strumenti digitali non sono semplici mezzi, ma veri e propri attori della scena, capaci di ridefinire l'estetica e la relazione sensoriale con l'ambiente.

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

FILI



testi di

Lorenzo Giurdanella
Caterina Boccalatte
Chiara Emma
Rachele Sala

“

**La vera domanda è: cosa può dare il teatro alla città e all'ambiente urbano?
E come possiamo creare spazi pubblici facilmente trasformabili in luoghi di performance?**

”

Per tutto l'arco della sua carriera, Dorita Hannah ha riflettuto sulle trasformazioni dell'architettura teatrale nel corso dei secoli, così come sulle potenzialità espressive della performance in relazione agli spazi che abita.

La sua teoria, secondo cui il teatro (come forma d'arte) ha abbandonato il teatro (inteso come edificio monumentale e stabile), implica la ricerca di un rapporto più proficuo con il reale. L'inadeguatezza del palcoscenico convenzionale nel restituire la tragica complessità del nostro presente ha favorito l'affermazione di un'architettura più fluida ed effimera, capace di rendere il pubblico protagonista della performance e di inglobare la città stessa nei suoi meccanismi di rappresentazione.

“Dance Me to the End of the World”, terzo capitolo performativo, in Italia, del progetto UNLOCK THE CITY! del collettivo Sotterraneo, esprime perfettamente le nuove esigenze del teatro: un'indagine dello spazio urbano, nello specifico il quartiere Corvetto di Milano, attraverso i trenta (più uno) esercizi performativi contenuti nel volume pubblicato con il Saggiatore. Attraverso l'osservazione, i partecipanti sono così spronati a rimettere in prospettiva gli spazi che attraversano, grazie alla propria capacità percettiva e immaginativa. In questo modo, ritrovando la concretezza della vita, il teatro rifugge l'astrazione e ricostruisce il legame con il luogo e il tempo che intende raccontare. (l.g.)

“

Credo che la scenografia debba partire da elementi concreti e reali, cercando di suggerirli e di evocarli, senza mai rappresentarli in modo letterale

”

Suggerire la realtà senza rappresentarla letteralmente: la scenografa Guia Buzzi, abituata a pensare per immagini, indica un percorso che dal concreto conduce all'astrazione. L'invito a prendere le distanze dalla pretesa (impossibile?) di restituire il reale in modo fedele e oggettivo arriva in un momento storico dove il pensiero astratto e l'immaginazione sono messi a dura prova, e dove la documentazione in presa diretta sembra aver invaso ogni aspetto della nostra vita di tutti i giorni. Il teatro – paiono invece suggerire diversi artisti sul piano pratico e teorico – offre invece la possibilità di un distacco prospettico, di uno sguardo diverso sul mondo. E cosa c'è di meglio, per guardare la realtà da un altro punto di vista, di una alta vetta? “Il vertice” di Christoph Marthaler sembra offrire, attraverso un fantasioso utilizzo del simbolo e della metafora in scena, proprio questa possibilità. Una iperrealistica baita di montagna si trasforma in luogo liminale, spazio di incontro e di contaminazione. Inerpicato su un Vertice, vicino e irraggiungibile come una vetta, il teatro si conferma così zona instabile di trasformazione, soglia dove misurare i confini tra presenza e astrazione, tra realtà e immaginazione (c.b., c.e.)

“

You build what you need to survive. But sometimes, survival looks like ruin.

”

ZSÓFIA TÓTH (ARIANE LABED), “THE BRUTALIST”

Nel film “The Brutalist”, l’architetto László Tóth costruisce per esistere: le sue opere sono rifugi, trincee, soglie della memoria. Ma se l’architettura serve a resistere al trauma, può anche somigliargli. «Conta la destinazione, non il viaggio» afferma una voce finale del film: una dichiarazione controintuitiva, che sovverte la retorica dominante. È su questa stessa ambiguità – tra costruzione e rovina, tra fine del viaggio e nuovi inizi – che Marco D’Agostin sembra riflettere nel suo ultimo lavoro, “Asteroide”. Se la sopravvivenza somiglia alla rovina, allora anche la fine può diventare una forza generatrice. Nello spettacolo, il geologo Walter Álvarez attraversa l’estinzione dei dinosauri e la fine di un amore; due fratture – una cosmica e l’altra intima – da cui germina un nuovo inizio. E così “Asteroide” trasforma la caduta in gesto – il dolore si canta, la paura si danza. Tra coriandoli, luci intermittenti, e la comparsa di una creatura a sei zampe, lo spazio si fa poroso, archeologico e allo stesso tempo mutevole. Come tra due ere geologiche, anche il teatro oggi vive su soglie mobili: abbandona l’edificio stabile e la sua natura di contenitore per risciversi nella trasformazione, mutando con i corpi e con i tempi. Se ogni fine genera forma, ogni scena è, dunque, un atto di fondazione. E ogni rovina, un punto da cui ripartire. (r.s.)

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

COMIC

disegni di

Stefano Palmieri



Piccolo

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Con il contributo di



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da

Fondazione
CARIPLO



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



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 Montaldo

Ilaria Palone

Rachele Sala

Ludovica Taurisano

Chiara Giulia Toscani

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la **Scuola del Fumetto:**

Niccolò Mori (“Il vertice”), Elisa Zoncada (“Works and Days”), Davide Basso (“Asteroide”), Stefano Palmieri (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)

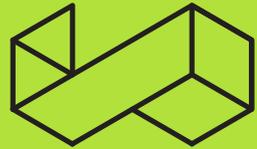
GRAFICA

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

5 GIUGNO 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