

STORMI



**Prove di
letteratura**

#1

Mappare la zona

«Se devo indicare che cos'è per me il romanzo, o la narrazione, preferisco una definizione spaziale. Penso il romanzo come “la zona” (...), zona di detriti, materia calda e brulicante. Zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del già conosciuto, informe, incompiuto, appena nato. Parlo di “zona” e “campo di energie” perché non è nelle mie possibilità chiarire o definire i caratteri dell'atto del narrare (...): per certo so che è la zona di chi cerca e racconta». Daniele Del Giudice scrive queste righe nei primi anni Duemila, ponendole a incipit di un lungo saggio teorico e autobiografico, in vertiginoso equilibrio tra la filosofia della narrazione e la meditazione sul proprio percorso di scrittore. Recentemente pubblicato da Einaudi, con la cura di Enzo Rammairone, “Del narrare” offre al lettore anche il singolare sguardo di un romanziere sul teatro: Del Giudice ricorda la bruciante esperienza di visione de “Il Principe costante” di Grotowski al Festival di Spoleto nel 1967, la decisione di seguire il maestro in Polonia, soprattutto la lunga, ancipite relazione con un linguaggio mai percepito come proprio, e che tuttavia lo condusse a collaborare prima con Nuova Scena di Dario Fo, e poi con Marco Paolini per “I-TIGI Canto per Ustica”. Ecco che il teatro, nelle sue parole, diviene «un processo riduzionistico dall'effetto sorprendente: spazio molto piccolo, pochissime persone, tutto è affidato allo spettatore che può ricavare dal buio un intero mondo».

Mondi, zone, energie: il lessico di Del Giudice ora accosta e sovrappone, ora distingue la letteratura e il teatro, generando su di esse una geografia mutevole, un'orografia in costante sviluppo perché soggetta a «forze del tutto contrastanti e molteplici, vitali, potenti», che rendono «ridicola qualunque distinzione (...) tra memoria e invenzione, tra linguaggio e realtà». Su questo territorio si incontrano – e guerreggiano, stilano tregue, oppure fondano alleanze e federazioni – romanzieri e drammaturghe, registi e autrici, gli uni tentando di tradurre o tradire quanto gli altri inizialmente avevano affidato alla carta, e all'esperienza solitaria e muta della lettura. Qui, in questo luogo, Luca Ronconi ha fronteggiato la lingua pastosa di Gadda, la vertigine di Dostoevskij, gli epistolari di Foa, Mafai e Reichlin, infine l'asciuttezza di Fleur Jaeggy. E sempre qui, oggi, a latitudini teatrali differenti, incontriamo Riccardo Frati alle prese con Italo Calvino, Stefano Massini in dialogo con Sigmund Freud, infine Chiara Lagani colta nella sfida con l'Ágota Kristóf della “Trilogia della città di K.”, in un progetto – condiviso da Fanny & Alexander e Federica Fracassi – il cui esito sarà a novembre in scena sul palco dello Studio Melato.

È con le riflessioni di questi tre artisti, con i loro resoconti su cosa significhi sconfinare nel territorio della letteratura e traslarne, aggiungere, sottrarne gli elementi architettonici, che inauguriamo la seconda edizione di **STORMI, il magazine curato**

da Stratagemmi e realizzato da una redazione di studentesse e studenti dell'Università degli Studi di Milano. Un progetto che cresce e cambia pelle, e che quest'anno – dopo avere raccontato le pratiche e le poetiche degli Artisti Associati – si muoverà lungo i titoli e i progetti della stagione 2023/2024, dal titolo-manifesto “il corpo delle parole”. Ecco che alle “Prove di letteratura” seguiranno altri nodi di senso, altre province di questo «spazio molto piccolo» dal quale ha origine «un intero mondo»: un paesaggio che cercheremo di percorrere evitando qualsiasi traiettoria cronologica, ma lasciandoci invece affascinare dalle possibilità implicite nell'errare, osservando tanto la nostra prossimità – gli spettacoli in scena durante la pubblicazione – quanto scegliendo di tornare sui nostri passi o di deviare verso mete più lontane, gettando lo sguardo sui titoli dei mesi trascorsi o immaginando le estetiche di quelli futuri, e infine coinvolgendo compagne e compagni di viaggio per brevi, significative tappe.

Le tracce che il nostro procedere, condiviso con le lettrici e i lettori, lasceranno sul terreno potranno forse dare origine a una mappa sinestetica, a una geografia materica, di immagini e frasi che sappiano restituire la complessità – carnale, e tuttavia impalpabile – di un'intera stagione teatrale. D'altro canto, proprio il teatro e la cartografia condividono la medesima radice, quella della “rappresentazione”: fu Mercatore, ricorda Del Giudice, il primo a restituirci un disegno non realistico della Terra,

ma ottenuto proiettando una carta su un cilindro e sviluppandola infine su un piano. La proiezione di Gerardo Mercatore è, chiosa l'autore, «una vera rappresentazione realistica» ottenuta tramite «un'operazione di pura fantasia, di pura procedura»: come nel teatro, la rappresentazione «non è mai direttamente “uno a uno”, per ottenere “l'uno a uno”, la scala naturale, devi trasformare e restituire, procedimento di invenzione fantastica e di simulazione». Nella fascinazione del romanziere, del saggista, il teatro sembra operare nei termini di una pura contraffazione: della letteratura, certamente, e del mondo che di essa è sostrato. Eppure, è proprio quella finzione – quella proiezione, quella rappresentazione – a consentirci di riconoscere un cammino, di muoverci nello spazio, e di raggiungere infine un orizzonte.

ALESSANDRO IACHINO

Letterature a copione

«Il vecchio teatro presupponeva la normalità dei rapporti tra gli uomini, ma la rivoluzione industriale ha modificato questi rapporti [...]. Ma se il teatro non accetta più la normalità dei rapporti umani, non può più accettare nemmeno la forma drammatica, che tale normalità presuppone».

È lo studioso Peter Szondi, nella sua celebre “Teoria del dramma moderno” (uscita in italiano nel 1962) a descrivere il processo di crisi della forma drammatica in relazione ai mutamenti dell’epoca. In questo quadro storico, nella seconda metà del Novecento, cominciano a susseguirsi importanti esperienze spettacolari che prendono le mosse da grandi opere letterarie non teatrali. Alcune date e alcuni nomi possono dare l’idea della rilevanza del fenomeno. 1961, Roma: Carmelo Bene presenta al pubblico del suo Teatro Laboratorio uno spettacolo che prende le mosse da un romanzo culto della cultura letteraria italiana e non solo, “Le avventure di Pinocchio” di Collodi. 1969, Spoleto: il pubblico del Festival dei due Mondi assiste a quella che è ricordata come una delle messe in scena più rilevanti della storia del teatro contemporaneo, l’“Orlando Furioso” di Luca Ronconi. Il programma di sala dell’opera teatrale riporta il nome di Ludovico Ariosto, accanto al titolo di autore e il nome di Edoardo Sanguineti, responsabile della riduzione. 1991, Cividale del Friuli: Federico Tiezzi presenta il lavoro che l’ha impegnato per tre anni, una trilogia sulla “Commedia”. In un’occasione irripetibile vengono offerti al pubblico tre testi ri-scritti per la

scena a partire dalle cantiche dantesche, coinvolgendo Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, Giovanni Giudici.

A questi esempi, naturalmente, molti altri potrebbero essere affiancati. Ma, se ci si fida della suggestione di Peter Szondi, la fuga dalla forma drammatica pura è segno di cambiamento e di crisi. E oggi?

In questa prospettiva, un segnale assai rilevante arriva dalla stagione 2023/2024 del Piccolo Teatro di Milano, e dalla tensione verso il testo letterario che diversi artisti e artiste in programmazione hanno mostrato. Scaraventato al di fuori della pagina, il Freud di Stefano Massini inverte il punto di osservazione: abbandona l'esattezza saggistica de "L'interpretazione dei sogni" e rinuncia alla pacificata ed epidittica analisi dei singoli casi. Il padre della psicanalisi sembra avere abdicato a ogni forma di graniticità, muovendosi piuttosto in uno spazio incerto, informato da passi falsi e interlocuzioni. Come se la stanza dall'enorme occhio orwelliano che fa da sfondo alla messinscena non fosse solamente deputata a ospitare la moltitudine di sogni in esame, ma fosse più un'intercapedine tra le riflessioni freudiane, una zona d'ombra capace di restituire fragilità e dubbi di uno dei fondatori del pensiero novecentesco. Al centro dell'operazione di Massini non sta allora il linguaggio della diagnosi di Freud, ma il modo in cui il drammaturgo fiorentino ne immagina la vita privata. La precisione tecnica de "L'interpretazione" permette così qualcosa di inedito, traducendosi in uno strumento mimetico dei nervosismi del suo autore, in una strada per illuminare

e dare vigore alla dimensione narrativa di un testo scientifico. Massini, in questo senso, lascia trasparire la propria poetica al di sopra e accanto a quella di Freud – proseguendo quanto già sperimentato nel romanzo “L’interprete dei sogni”, edito da Mondadori (2017) – sottoponendo a passaggi intertestuali e disciplinari il soggetto, e l’oggetto, di partenza. L’opera viene sottoposta a una torsione necessaria affinché il pubblico la guardi con occhi differenti da quelli con cui ha compiuto la prima lettura. E il drammaturgo può, o forse deve, indagare non soltanto il contenuto dell’opera, ma anche gli specifici artistici e disciplinari della lingua d’arrivo, sempre pronto a rinunciare agli aspetti più letterari del testo originario. Ciò, spesso, comporta la scomparsa del narratore: un elemento retorico difficilmente traducibile sul palco. Ecco perché “Il barone rampante” di Riccardo Frati si dimostra un caso d’eccezione che, nel rispetto del classico e delle sue linee guida narrative, sceglie di mantenere la voce fuoricampo di Biagio, fratello del protagonista, chiamato a condurci tra le storie e i personaggi. Il rispetto dell’organicità del libro, a partire dalla linea guida di un narratore focalizzato, non intende essere il mero specchio di un classico: a essere ricercato da Frati è lo sguardo stesso di Calvino nei confronti del giovane Cosimo, in un dispositivo che ne interroga l’animo.

Spettacoli, allora, e grimaldelli per l’analisi di un romanzo: che, nell’offrire una riflessione d’autore,

figliano una versione a sé stante dell'opera originale, plasmata dal linguaggio autonomo e proprio di chi traspone. È questo che Luigi De Angelis e Chiara Lagani portano avanti da trentun anni, così che la compagnia Fanny & Alexander possa essere ormai considerata un faro per la "lettura" dei romanzi a teatro: spaziando da Vladimir Nabokov a David Foster Wallace fino a Elena Ferrante, la loro antologia di trasposizioni ha creato uno spazio interlocutorio, una fucina capace di declinare la pagina scritta in radiodrammi, "mise en lecture" e rappresentazioni "tout court". Occasione d'incontro con questi paesaggi intertestuali sarà il debutto a novembre della "Trilogia della città di K." di Ágota Kristóf, costruito attorno a cinque interpreti chiamati a dare voce alla verità enigmatica e nascosta del romanzo.

Indubbio che, invitando la letteratura ad andare in scena, alcuni suoi tratti si perdano nel processo. Capitoli, descrizioni, a volte interi movimenti della prosa lasciano il posto a una versione del racconto ripensata, che inevitabilmente incide anche sull'ordine degli eventi, nell'ottica di un maggior nitore della trasposizione. Forse, l'arbitrarietà propria del lettore è l'assenza più vistosa. Parliamo della facoltà di poter tenere un libro tra le mani e usarlo come una mappa, grazie alla quale andare avanti e indietro nella trama, sottolineando gli snodi più importanti, piegando le pagine. Per certi versi, questa operazione viene compiuta invisibilmente da chi traspone e impiega le proprie facoltà interpretative prima ancora

che possa farlo il pubblico: chiudendo le diverse possibilità di muoversi nel testo all'interno di una sola lettura, più rigida e ciò nonostante moltiplicata dai dispositivi teatrali. La visione del drammaturgo come prerogativa unica è indiscutibile? Uno strapotere che proprio Fanny & Alexander ha cercato di mettere in discussione, spesso affidando allo spettatore – come nel recente “Maternità”, tratto da un romanzo-saggio di Sheila Heti edito da Sellerio (2019) – il compito di co-creare lo sviluppo drammaturgico dello spettacolo, a metà strada tra un dispositivo ludico e un esperimento di autorialità condivisa. Vero e proprio banco di prova, la letteratura a teatro sembra così consentire a registi e compagnie, agli autori e alle autrici della scena, di uscire dai confini del palcoscenico. Per riscoprire, forse, una nuova qualità dei rapporti umani.

LEONARDO RAVIOLI

Una serie di domande aperte, lanciate da un esperto, intorno al tema a cui è dedicato il numero. A rispondere gli artisti della stagione 23/24 del Piccolo. Ne nasce un dialogo a distanza, un'esplorazione a più "facce", un carteggio prospettico.

DIALOGHI

tra

Stefano Ballerio

e

**Riccardo Frati
Chiara Lagani
Stefano Massini**

Abbiamo invitato Stefano Ballerio, professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Milano, a proporre questioni riguardanti il rapporto tra testo letterario e resa scenica. Rispondono Riccardo Frati, Chiara Lagani e Stefano Massini.

STEFANO BALLERIO


Il testo letterario è linguaggio esclusivamente verbale, ma nello spettacolo il dettato può – deve, in effetti – essere ridistribuito in altri linguaggi, diversi per risorse e per dinamiche o, più ampiamente, in altre forme simboliche, non necessariamente articolate. Cosa accade in questa diffrazione del senso in linguaggi diversi?

Il processo che da un'opera letteraria conduce a uno spettacolo può seguire differenti strade. Immaginiamo che questo processo possa essere un lavoro di rilettura, analisi e interpretazione, un continuo ritorno sul testo o piuttosto una rimemorazione e rielaborazione di un'esperienza di lettura, uno scavo e nella memoria del testo che si è creata. Che cosa accade al linguaggio, in questo percorso?

L'ultimo passaggio della rielaborazione da testo letterario a testo teatrale è l'incontro con il pubblico, quando dalla fruizione individuale si passa alla fruizione collettiva. A teatro, parola e azione sono ricevute in uno spazio – in senso metaforico – condiviso, pubblico. Che cosa ne deriva? È lecito parlare di una maggiore politicità?

PICCOLO

RICCARDO FRATI



Nel processo di 'traduzione' dalla pagina al palcoscenico ho cercato di assottigliare il più possibile il mio diaframma per restituire in scena le parole dell'autore in tutta la loro integrità e lasciare così al pubblico la libertà, come accade nel romanzo, di cogliere i messaggi più o meno velati disseminati lungo il racconto.

Foto di **®Masiar Pasquali**

**RICCARDO FRATI**

Il passaggio dal testo scritto all'allestimento scenico determina, innanzitutto, la condivisione di un'esperienza collettiva. Questo è già un primo effetto politico che qualsiasi "travestimento" teatrale di un testo ha sul pubblico, che ne sia consapevole o meno. Non è detto, infatti, che la nuova natura dell'opera coinvolga o smuova gli spettatori e le spettatrici, ma, il solo fatto di ritrovarsi a teatro per rappresentare una comunità è di per sé un atto culturale e politico. Proprio in quest'ottica, tra i principali obiettivi che mi sono posto nell'adattare e mettere in scena "Il barone rampante" di Italo Calvino c'era quello di contribuire — nel mio piccolo — a ritrovare un senso di collettività in una società che ancora soffre le conseguenze traumatiche della reclusione pandemica: una comunità quotidianamente messa in crisi dalla dipendenza di dispositivi elettronici "onlife" che, con la promessa di iperconnessioni virtuali, ci isolano sempre più dalla realtà del mondo concreto. Portare quindi a teatro una storia come quella del "ragazzo vissuto

sugli alberi”, che in molti hanno incontrato negli anni della formazione e che appartiene alla nostra cultura, è stato un modo per chiamare a raccolta più cittadine e cittadini possibili, di tutte le età, per riprendere familiarità con un’idea di convivenza rispetto alla quale spesso siamo insofferenti. Nel processo di “traduzione” dalla pagina al palcoscenico ho cercato di assottigliare il più possibile il mio diaframma per restituire in scena le parole dell’autore in tutta la loro integrità e lasciare così al pubblico la libertà, come accade nel romanzo, di cogliere i messaggi più o meno velati disseminati lungo il racconto, di farsi una propria idea sulle ragioni che muovono i personaggi, di allenare, attraverso le avventure di Cosimo, «un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo», che poi è un modo di essere cittadini, un modo di fare politica. Più che un processo di adattamento dal romanzo alla scena, che ricorda un atto di costrizione quasi forzato, preferisco quindi parlare di un percorso in cui ho cercato di “adagiare” il testo sulle tavole del palcoscenico, con delicatezza e rispetto, in un continuo movimento lento e calmo. Non che il termine “adattare” sia fuori luogo, perché di fatto una riduzione del testo di partenza è inevitabile, ma “adagiare” per la scena, col suo suono morbido, descrive meglio l’approccio accurato col quale ho affrontato il processo. La spinta primigenia a considerare una versione teatrale del “Barone rampante” è nata dal ricordo dell’innamoramento provato alla prima lettura da adolescente e poi, nel tempo, dalle nuove sfumature e stratificazioni scoperte a ogni rilettura.

Quando mi sono messo al lavoro sulla trasposizione, la profonda ammirazione dell'opera di Calvino mi ha portato a non focalizzarmi unicamente sul romanzo ma ad allargare il campo, prendendo in considerazione anche la sua idea di "mondo scritto" per provare ad assumere la stessa prospettiva sul linguaggio, a partire ad esempio da un'attenta rilettura e analisi dei valori principali che nelle "Lezioni americane" si augura per il nuovo millennio. È difficile riassumere in poche righe le dissertazioni che hanno ispirato e guidato la traduzione scenica, ma potrei proporre una sintesi nella «paziente ricerca del "mot juste", della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato». È questo concetto di "mot juste" che ho provato a trasferire anche nella scrittura scenica dello spettacolo col fine di restituire quello stile calligrafico da cui nasce la finzione del racconto dell'autore e che in teatro passa da una battuta all'altra, da un movimento all'altro, da una scena all'altra, senza mai perdere il ritmo necessario perché assomigli «a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine». D'altra parte è molto interessante anche notare come per Calvino le storie nascano da una "imago primordiale" e come proprio grazie al movimento, prima della mente poi della scrittura, avvenga una "transmedialità" che lo porta al componimento. Scrive l'autore: «nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato»

e ancora «nella mia predilezione per l'avventura e la fiaba cercavo sempre l'equivalente d'un energia interiore, d'un movimento della mente. Ho puntato sull'immagine, e sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente, pur sempre sapendo che non si può parlare d'un risultato letterario finché questa corrente dell'immaginazione non è diventata parola». Parole, movimento, immagini sono tra i principali elementi che caratterizzano anche il linguaggio teatrale e infatti nel "Barone rampante" sono tanti i personaggi, le situazioni, gli eventi con una forte predisposizione alla teatralità. Questo sottolinea quale potenziale teatrale sia contenuto nel romanzo e quanto il testo, dopo ripetute e attente letture, si sia rivelato "naturalmente" aperto a lasciarsi cambiare di "habitus". Allora alcuni passaggi del racconto si sono trasformati in atmosfere visive, come le immagini icastiche "disegnate" con precisione da Calvino stesso; altri passaggi si sono tradotti in musica con una funzione narrativa, come le parti liriche che descrivono il mondo arboreo di Cosimo; altri momenti ancora si sono dissolti in una sintesi di gesti, azioni ed emozioni sceniche a cui gli attori hanno dato corpo e voce per evocare e trasmettere la complessità dell'universo rappresentato. Una metamorfosi "tout court" con l'intento di onorare la "scrittura madre" amplificandone la ricchezza espressiva e restituendo il cuore autentico dell'opera originale per avvicinarla a un pubblico del nuovo millennio, senza rinunciare a quella famosa "leggerezza" tanto cara a Calvino.

PICCOLO

CHIARA LAGANI



Si potrebbe dire che, nella fase di costruzione della messinscena, si cerca di replicare nel pubblico la sensazione più emozionante provata nel processo di lettura: intuire, attraverso frasi che appaiono come improvvise illuminazioni, la presenza di una verità di fondo difficile da afferrare.

Foto di **®Masiar Pasquali**

**CHIARA LAGANI**

La mia relazione con i libri prende forma come un incontro. Mi innamoro di ciò che sto leggendo, arrivo all'ultima pagina, vengo assalita da una crisi di abbandono e mi chiedo: come posso protrarre il mio tempo con quei personaggi, diventati veri e propri fantasmi familiari? Ed ecco il lusso che noi teatranti abbiamo: poter trattenere vicini a noi i libri che abbiamo amato, portandoli in scena. Proprio per questo, nel corso degli anni, mi sono cimentata con molte operazioni di riduzione. Di solito penso al trasferimento sulla scena prima di tutto partendo dalle intuizioni che ricavo in fase di lettura, elaborando poi a lungo le molte possibilità di adattamento. Con la "Trilogia della città di K.", però, è andata diversamente: Federica Fracassi, conoscendo bene le linee di ricerca su cui noi, come Fanny & Alexander, lavoriamo da tempo, ha individuato una vicinanza tra noi e il testo di Àgota Kristóf e ci ha proposto di pensare a una sua possibile teatralizzazione. Così ho ripreso in mano il libro dopo molti anni. Da subito la lettura si

è intrecciata alla riflessione sulla sua trasposizione scenica, il passaggio dalla parola all'immagine si è sviluppato gradualmente, sulla scia di una gestazione stratificata, costruita attraverso numerose letture e riletture del libro.

Nella fase iniziale di avvicinamento al testo ci si può permettere un rapporto di intimità, tornando più volte su ogni passaggio, quando però poi si comincia a ripensarlo per una collettività bisogna interrogarsi sul modo di porgere le parole. Nel caso della "Trilogia", assieme a Luigi De Angelis e Federica Fracassi ho lavorato molto per conservare la chiave enigmatica del testo, perché penso che possa risultare vincente per lo spettatore e la sua fruizione. Si potrebbe dire che, nella fase di costruzione della messinscena, si cerca di replicare nel pubblico la sensazione più emozionante provata nel processo di lettura: intuire, attraverso frasi che appaiono come improvvise illuminazioni, la presenza di una verità di fondo difficile da afferrare. Per proporre un enigma, però, devi prima averlo risolto: abbiamo dovuto stabilire la "verità" attorno a cui muovermi, in modo da evitare di produrre confusione. L'intera "Trilogia" è percorsa da una tacita dichiarazione di connessione tra il mondo finzionale e quello reale: l'autrice racconta di un mondo bellico che si configura chiaramente come un rimosso traumatico, un'ossessione radicata nella mente che ritorna come un fantasma. Ma di quale conflitto sta parlando? La guerra di cui parla il romanzo non viene mai nominata, ma è ovviamente la Seconda guerra mondiale, quella che la Kristóf ha personalmente attraversato: molte

delle vicende narrate sono facilmente sovrapponibili a quelle della vita dell'autrice (compreso il varco della frontiera e l'esilio in terra straniera). Penso anche che, per quanto non si possano creare facili parallelismi tra la guerra del racconto e le guerre dei nostri giorni, in particolare con la tragedia ucraina, sarà inevitabile nel pubblico percepire nella spietata crudeltà di questo romanzo tutta una serie di cupi riverberi col presente. La riduzione fatta per lo spettacolo è fedelissima al romanzo, e anche quando, come avviene nel terzo atto, l'ordine dei fatti è stato in qualche manomesso, la prospettiva è sempre quella della restituzione più precisa possibile della strategia narrativa di quest'autrice. Il grande tema di questo racconto è la ricerca di una verità, forse impossibile da trovare, ma sicuramente esistente. Se non esistesse non la si cercherebbe in modo così tenace, esponendola e poi occultandola di nuovo, per tutto lo scorrere dei tre "libri". Ricercare quella verità, ritrovare il bandolo perduto della matassa è anche in un certo senso fare i conti con noi stessi, con il nostro complicato presente. La "Trilogia della città di K.", d'altra parte, è percorsa da una teatralità intrinseca: l'incontro di Kristóf con la scrittura prende avvio proprio dalla forma drammatica. Nella sua storia personale, è stata una scelta dettata innanzitutto da una necessità pratica: ben consapevole del fatto che fuori patria sarebbe stato impossibile farsi leggere e pubblicare in ungherese, Àgota si dedica anima e corpo allo studio del francese, utilizzando i manuali scolastici del figlio. E cosa c'è di meglio dell'asciuttezza della forma teatrale, per una lingua

semplice e quotidiana? Lo stile impostato a partire da queste prime prove di scrittura ha poi condizionato i testi successivi. Per tutti questi motivi, il processo di riduzione teatrale della “Trilogia” è risultato più semplice e immediato che in altri casi: i dialoghi sono già vicini alla forma teatrale e sembrano già scritti per la scena. La semplicità dello stile risulta tuttavia solo apparente ed è, in realtà, frutto di una costruzione pensata ed elaborata: l’assenza di subordinazione riesce a creare una difficoltà emotiva nel lettore per la crudezza che ne deriva, grazie a una sintassi che – utilizzo una bellissima formula di Manganelli – ricrea «l’andamento di una marionetta omicida».

Ho cercato quindi di mantenere la struttura sintattica elementare, attraverso l’impiego di frasi brevi, paratattiche, e ho lavorato sulla creazione di un andamento per “zoppie”: a volte il testo originale è stato ritradotto in pura azione, silente, altre volte, invece, sono i corpi a fermarsi e allora pare quasi che le azioni vengano descritte, come se ognuno dei personaggi potesse vedersi agire da fuori.

Talvolta, nella lettura, si ha quasi la sensazione che ci sia, negli individui che abitano il romanzo, una mancata corrispondenza tra pensiero e corpi, come se le voci che prendono parola non fossero incarnate. Si crea una strana difficoltà nel poter stabilire una relazione, anche fisica, con i personaggi, e questo distacco acuisce il senso di crudezza e atrocità dei dialoghi e delle situazioni narrate.

A CURA DI NADIA BRIGANDÌ, ALICE STRAZZI



STEFANO MASSINI

Quando mi capita di portare in scena un'opera non teatrale, mi piace mantenere le sue specificità stilistiche: credo che la diversità dei due linguaggi – testuale e scenico – sia una grande ricchezza, oltre che un elemento di attrattiva per il pubblico.

Foto di **®Marco Borrelli**

**STEFANO MASSINI**

Quando mi capita di portare in scena un'opera non teatrale, mi piace mantenere le sue specificità stilistiche: credo che la diversità dei due linguaggi – testuale e scenico – sia una grande ricchezza, oltre che un elemento di attrattiva per il pubblico. Oggi penso sia particolarmente interessante prendere in considerazione materiali che non fanno parte del consueto repertorio drammatico e proporli in una sala teatrale. Esistono moltissime opere che appartengono al nostro bagaglio culturale ma che forse non tutti conosciamo a fondo, e che quindi possono diventare una palestra per un'operazione di regia. “L'interpretazione dei sogni” di Freud fa parte di quel gruppo di testi che hanno cambiato per sempre la percezione della realtà, ma pochissimi lo hanno letto per intero. Questo è per me un aspetto molto intrigante: portare in scena qualcosa che il pubblico conosce, certo, ma spesso solo in parte o non direttamente. Il saggio freudiano, peraltro, si presta benissimo a un processo di messa in scena: nel testo

vengono frequentemente utilizzati riferimenti teatrali, e sono presenti continue metafore che giocano con i meccanismi di drammatizzazione, di maschera, di ruolo. Una delle prime versioni dell'opera, non a caso, s'intitolava "La drammaturgia onirica" e mi sembrava molto interessante cercare, in qualche modo, di rendere questo aspetto presente sul palco e percepibile per lo spettatore.

Naturalmente, il concetto di linguaggio teatrale va poi ampliato a tutto ciò che riguarda la realizzazione di una messinscena, come il tappeto sonoro o la scenografia; ed è bene che ogni aspetto sia curato e giustificato. Sul palco de "L'interpretazione dei sogni", per esempio, compaiono sullo sfondo delle illustrazioni a opera di Walter Sardonini, a cui ho chiesto di proporre una sua libera interpretazione a partire dai singoli casi clinici. Io non menziono mai quei disegni, eppure sono lì: un elemento che riprende il testo originale. Lo stesso vale per l'accompagnamento musicale, dal momento che i tre musicisti presenti sul palco vestono abiti che richiamano la Belle Époque (e tuttavia uno di loro suona la chitarra elettrica!). La mia non è stata una scelta calligrafica, né il tentativo di ricreare una veridicità storica, piuttosto la volontà di formulare un insieme di spunti volti a offrire suggestioni: del resto, il teatro è soprattutto astrazione.

Un'altra componente da prendere in considerazione – fondamentale quando pensiamo a un testo che vede la sua realizzazione a teatro – riguarda il rapporto con la collettività che ti ascolta. Ronconi amava

dire che ogni cosa che si fa in teatro deve avere una sua profonda necessità politico-sociale. Ciò non significa fare teatro impegnato, o civile, vuole dire soltanto interrogarsi sulle oscurità e le contraddizioni della nostra epoca. Credo che il teatro oggi abbia la possibilità di indagare la separazione, sempre meno netta, tra reale e fittizio: ad esempio affrontando il “virtuale”, una realtà fatta di avatar e di qualcosa che non esiste (almeno in teoria) e che, tuttavia, è costantemente presente. È qui infatti che nasce il tema del “fake” – un “vulnus” della nostra epoca – e il teatro ne è dichiaratamente il regno. Lo è a tal punto che niente risulta più vero di ciò che viene mostrato nel tempo di una rappresentazione. Quest’operazione, se ci pensiamo, è potentissima: un narratore-performer è un “fake” perché mente, eppure le cose che evoca e fa esistere sono allo stesso tempo “vere”. Riflettere su tutto questo, in platea, è particolarmente prezioso: dalle origini a oggi, lo spazio teatrale resta il luogo propulsivo dello spirito critico, sempre.

A CURA DI GIACOMO MATELLONI, ELENA VISMARA

Un viaggio nel tempo all'interno della stagione: "rewind", "now" e "forward" identificano cronologicamente i tre spettacoli di cui parleremo nelle pagine del numero. Per ognuno un formato speciale: il punto di vista di uno spettatore d'eccezione in "A teatro con", uno sguardo critico illustrato per lo spettacolo in scena, un kit di sopravvivenza "in valigia" per prepararsi agli allestimenti che verranno.

IN SCENA

 **REWIND**

IN SCENA

PICCOLO

**“Il barone
rampante”
di Riccardo Frati**

27 settembre - 8 ottobre 2023



A teatro con Giovanna Rosa

Professoressa ordinaria di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano, Giovanna Rosa è studiosa della civiltà romanzesca. All'analisi delle varie morfologie di genere e dei singoli autori accompagna un assiduo interesse per le articolazioni del "patto narrativo" e per le dinamiche complessive del sistema letterario. È autrice di due monografie su Elsa Morante.

Ho sempre sostenuto che, in età contemporanea, il teatro fosse morto. Mi domandavo: che senso può ancora avere, oggi, nell'era della riproducibilità tecnica teorizzata da Walter Benjamin? Negli ultimi anni, però, ho avuto l'impressione che proprio il teatro tenti di dire davvero qualcosa sul nostro tempo, sforzandosi di lambire terreni che anche la letteratura, come il cinema, fatica a raggiungere. Forse perché anche la letteratura sta vivendo un momento di crisi o forse per via di un demerito dell'arte in generale, intravedo nel teatro una possibilità, un viatico per una rivitalizzazione del dibattito culturale e della letteratura stessa, grazie alle riscritture, alle transcodificazioni e soprattutto grazie a quel ribaltamento dell'esperienza individuale che ciascuno di noi ha della lettura.

Pur non essendo esperta di teatro, ho assistito a interessanti messinscena ispirate o tratte da opere narrative già esistenti: penso al recente "Entre chien et loup" di Christiane Jatahy, visto al Piccolo Teatro nel maggio 2022, e ispirato al film "Dogville" di Lars von Trier. La regista brasiliana riesce a determinare un efficace cortocircuito attraverso la rielaborazione del materiale filmico, è in grado di creare un'interazione tra presenza scenica e tecnologia, tra azione sul palco e immagini video proiettate in diretta, al punto da generare un nuovo senso dell'opera di partenza. Ecco allora che la transmedialità assume in scena un'enorme potenzialità narrativa e artistica, tanto da portare, forse, un rinnovato significato alla stessa forma-teatro.

È proprio questa la sfida posta a Riccardo Frati da “Il barone rampante”: come far migrare un romanzo, una storia di quasi settant’anni fa, in un’altra forma e illuminarla di nuovi significati, farla interagire e riverberare col nostro tempo? Un tentativo di risposta giunge attraverso l’intelligente costruzione scenica: niente alberi su cui rampare per tutta la vita, ma un gioco di scale e drappaggi che, insieme alle luci, alla musica e alle tonalità pastello, catapulta in un immaginario sospeso e favolistico. L’ancoraggio estetico costituisce la scelta originale dello spettacolo e ne offre coerenza per tutta la durata: un tempo astratto, indefinito, fantastico è al centro del racconto. Così, il barone Cosimo Piovasco di Rondò, per non mangiare un piatto di lumache, fugge sull’elce di villa d’Ombrosa e mai, per il resto della sua vita, scenderà dagli alberi. La chiave d’accesso alla vicenda risiede proprio nella lunga scena iniziale, quando di fronte al desco apparecchiato viene presentata la famiglia aristocratica al completo: il padre barone Arminio, la madre Generalessa, i fratelli Cosimo e Biagio con la sorella Battista, l’abate Fauchelafleur e il Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega. Qui Frati si concentra sulla famiglia e sui rapporti che legano i vari membri, facendo emergere come primaria questa prospettiva, caratterizzando in maniera peculiare e quasi macchiettistica i personaggi: il pasto iniziale dà la direzione allo spettatore e corrobora l’impressione di vedere in Cosimo un adolescente capriccioso, dall’inizio alla fine della storia.

L'inferenza è questa: Cosimo è il figlio ribelle – oltretutto ha dodici anni! – che disobbedisce e non torna mai sui propri passi. Ma cosa ci può dire questo, oggi? Molte parole sono state spese dagli esegeti di Italo Calvino su un'interpretazione politica del giovane barone, accostato all'intellettuale che si reca sugli alberi per poter guardare il proprio tempo e il proprio mondo con una certa distanza. E questo poteva pur avere attinenza con quel 1957, l'anno di pubblicazione del romanzo, di poco successiva all'arrivo dei carri armati sovietici a Budapest. Eppure qui, a teatro, continua a trasparire un Calvino più fiabesco e meno politico. Forse, allora, vale la pena riflettere sul senso dell'aderenza, del perseverare in una scelta: quanto ha senso, valore e forza il racconto della coerenza inossidabile di un gesto, tanto da perdere, per esempio, anche l'amore della propria vita? È la bizza d'un bimbetto o qualcosa di più? Può essere considerata, oggi, un valore questa inattaccabile fermezza su un'idea o rischia di essere una base per nere ideologie?

Quel "corpo delle parole", ampio eppure lampante titolo della stagione 2023/2024 del Piccolo Teatro, in questa trasposizione pare limitato a un primo livello interpretativo, rivelandosi soprattutto come rappresentazione scenica degli episodi del romanzo, senza deflagrare. Le avventure di Calvino rimangono allo stato di idee e la drammaturgia si articola, così, in una lunga sequenza giustapposta di episodi. È proprio la grande fedeltà al testo, quasi

una reverenza, a porre i maggiori interrogativi. Ad esempio, la rappresentazione della femminilità – per certi versi già problematica in Calvino, ma almeno in linea con i propri tempi – assume toni quasi paradossali nella scena dell'addio tra Viola e Cosimo: i due si rimpallano, tra leziosità e machismo, alcune frasi sulla gelosia e sul possesso che tratteggiano una concezione femminile convenzionale e un po' superficiale. Può essere un segnale della difficoltà in primis dello scrittore nel tratteggiare le donne dei suoi racconti, tanto da risultare, per la nostra sensibilità, completamente superato; tuttavia, ritrovare le stesse sfumature nella messinscena suffraga l'idea della filologica riproposizione del testo, anche nelle sezioni che forse non risuonano più. Allo stesso modo, ponendo attenzione al linguaggio non verbale che dilaga sul palco, il lato ironico di Calvino si stempera in un tono comico-burlesco, fatto di parrucche, storture linguistiche e tic isterici.

Il confronto col testo letterario a teatro raccoglie, in questo momento storico, grandi opportunità: può provare a recuperare una forma di condivisione pubblica, che nella civiltà moderna non è più prevista dalla lettura solitaria e privata. In questo modo, il teatro potrebbe ricercare implicitamente una dimensione di politicità, poiché per la sua forma stessa assume su di sé la forza politica di una condivisione, in un'epoca di narcisismo devastante e imperante. La mediazione, però, deve sempre tenere presente il pubblico, la collettività a cui si

rivolge, per raggiungere almeno un grado di empatia con lo spettatore (di certo senza più l'ambizione della catarsi). È quindi necessario osare, tentare una declinazione nell'oggi, una sfasatura che possa continuare a far risuonare un classico che ha abitato un altro tempo e un altro mondo, evitando di sconfinare nella mitologia celebrativa.

A CURA DI ANDREA MALOSIO

II NOW

**“L’interpretazione
dei sogni”
di Stefano Massini**

10 - 22 ottobre 2023

IN SCENA PICCOLO



Nel momento in cui il sonno si esaurisce per far posto alla veglia, capita di avere brevi istanti di lucidità e, contemporaneamente, di avere la sensazione di non sapere più cosa sia reale: ciò che abbiamo appena sognato ci appare così vivido da sembrare accaduto davvero. L'atmosfera onirica con cui si apre "L'interpretazione dei sogni" di Stefano Massini sa ricreare quell'esatto frammento di incertezza in cui la ragione esita a imbracciare gli strumenti di decodifica delle informazioni. Massini, autore del testo e unico interprete in scena, ha portato sul palco del Piccolo Teatro l'esito di una decennale ricerca su Freud: dapprima un libro uscito per Mondadori ("L'interprete dei sogni", 2017), poi uno spettacolo con la regia di Federico Tiezzi ("Freud o l'interpretazione dei sogni", 2018). La drammaturgia di questo lavoro si diverte a ribaltare la prospettiva: il fuoco del racconto diventa proprio Sigmund Freud, nel percorso che lo porta dalle prime intuizioni fino alla pubblicazione di quel libro che, a una manciata di settimane dall'inizio del Novecento, cambierà le sorti di un secolo intero. La scena – arredata solo da pochissimi oggetti e dal disegno luci di Alfredo Piras – è oscura come l'inconscio e spoglia come un asettico studio medico: pare sospesa tra gli ambienti dei salotti viennesi, dove suonano le note del valzer, e un palco da TED talks. Tre musicisti ne abitano con discrezione il margine, accompagnando la voce dell'attore per tutta la durata dello spettacolo. Alle spalle di Massini-Freud, campeggia la proiezione di un enorme occhio: strumento necessario all'autoanalisi e al confronto, finestra attraverso cui lo specialista si

cala negli abissi dell'inconscio del paziente, come un ladro che viola una proprietà privata. Ritmato, intenso e cristallino, l'eloquio dell'attore sfoglia i capitoli della vita di Freud giustapponendo eventi, sogni, pazienti. In questa successione di esperienze traumatiche che gli interlocutori gli pongono sotto forma di rebus, il dottor Freud si mostra come uno Sherlock Holmes che dispensa soluzioni salvifiche: la galleria di personaggi proposti offre al pubblico un inquietante carosello di maschere umane con l'abitudine a mentire e a mentirsi. Gli spettatori osservano dunque una società ormai lontana e aliena, quella altoborghese che popola la capitale dell'impero asburgico, profondamente diversa nella sua composizione, ma anche drammaticamente affine alla nostra nel rapporto con le proprie paure. Lo spettacolo, privo di richiami espliciti alla contemporaneità, agisce dunque nel solco del recupero letterario del mito come potenziale evocativo: l'immaginario novecentesco, su cui gioca la regia, permette di far risuonare nel racconto di ieri gli interrogativi di oggi. Possiamo davvero ritenerci più evoluti del chirurgo che deride Freud, forte del riconoscimento sociale della sua disciplina, o perseveriamo nella resistenza davanti a ciò che, in quanto sconosciuto e spaventoso, preferiamo non guardare? Il sogno, proprio come il teatro, si svela l'unico luogo in cui poter dismettere l'abito del socialmente accettato, calare la maschera, per riappropriarsi della libertà d'espressione e per conoscere la propria verità senza sovrastrutture.

IVAN COLOMBO

→ FORWARD

PICCOLO

IN SCENA

**“Trilogia della
città di K.”
di Federica
Fracassi e Fanny
& Alexander**

23 novembre - 21 dicembre 2023

La valigia per K.

E se quando andiamo a teatro, immaginassimo di partire per un viaggio? Come per ogni partenza, è necessario preparare una valigia che contenga un corredo adatto ad affrontare il tragitto verso la nostra meta. Cosa metteremmo dentro il bagaglio per guardare “Trilogia della città di K.” di Federica Fracassi e Fanny & Alexander?

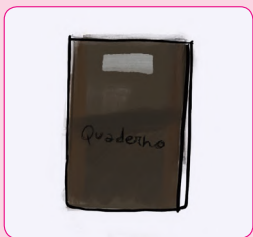
A CURA DI FRANCESCA RIGATO





Un dizionario

«Parlo il francese da più di trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco. Non riesco a parlarlo senza errori, e non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente». Ágota Kristóf, autrice ungherese naturalizzata svizzera, deve rinominare oggetti, luoghi ed emozioni. Il suo linguaggio è semplice, diretto, composto da frasi brevi, paratattiche. Secondo Chiara Lagani la fatica di Kristof alle prese «con una lingua matrigna e nemica» sta soprattutto nel saper ritrovare un'identità senza tuttavia dimenticare la propria casa, il passato, l'infanzia. Straniera nella sua stessa lingua, scappata da un paese in guerra, ma incapace di sfuggire alla scrittura: «Ciò di cui sono certa è che avrei scritto, ovunque, in qualunque lingua». L'unico spazio per l'ungherese rimane nelle poesie, dove fuoriesce tutta la crudezza di una lingua abbandonata, lasciata nelle stanze della sua infanzia.



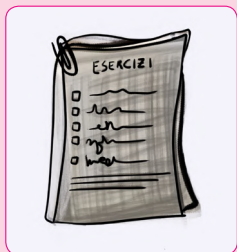
Un quaderno

I due gemelli, Lucas e Claus nella prima parte del romanzo hanno un quaderno in cui scrivono solo la verità. «Tutta la verità, solo la verità e nient'altro che la verità» recita la famosa formula da tribunale americano, e cosa possono scrivere due bambini che osservano e vivono la guerra, l'orrore e la violenza? Privati della speranza, dei loro desideri, di un futuro diverso, arrivano all'osso delle cose, alla realtà: la scrittura si fa immagine pura, senza fronzoli e merletti, non è un esercizio ma un reportage. Questo "vero" su cui si impernia la "Trilogia" è per Lagani centrale: «La città di K. esiste, al confine dell'Austria, vicino alla frontiera. Lì ritrovi tutto: la casa di nonna, la piazza, gli ippocastani e riconoscere quei luoghi diventa un dato struggente perché rappresenta la verità, questione fondamentale all'interno del romanzo».



Un mazzo di carte

Sulla scena, a far da contraltare alla verità, c'è la menzogna. Un mazzo di carte da gioco, in cui i numeri rappresentano la folla e le figure i personaggi di questa favola nera. Sul palco sono presenti dei pannelli dove prendono vita delle immagini che assumono l'aspetto di strane carte. Quali saranno le regole di questo gioco di guerra? Non esistono leggi sicure per la sopravvivenza ma un solo obiettivo: quello di non concludere mai la partita, in un continuo interrogarsi su chi sta bluffando e chi no. Ogni azione e pensiero può essere una menzogna e cercare di scoprire le carte, vuol dire ammettere la sconfitta. Un gioco senza via d'uscita che conferma quanto il limite tra vero e falso sia effimero.



Esercizi

I due gemelli, come compiti per casa assegnati da una scuola immaginaria, si allenano sulle seguenti pratiche: esercizio di irrobustimento del corpo, esercizio di irrobustimento dello spirito, esercizio di accattonaggio, esercizio di cecità e sordità, esercizio di digiuno, esercizio di crudeltà. Prove attraverso cui ogni cosa perde di valore e si trasforma, il corpo non soffre più, le lacrime non scendono, «a forza di ripeterle, le parole a poco a poco perdono il loro significato e il dolore che portano si attenua». L'allenamento serve a diventare automi, insensibili a tutto, persino alla morte.



La cosa

«Non ho ancora trovato la parola per qualificare ciò che è capitato. Potrei dire dramma, tragedia, catastrofe, ma nella mia mente chiamo tutto questo semplicemente “la cosa” per la quale non c’è parola». “La cosa” è un indicibile per Ágota Kristóf, è quello che leggendo la “Trilogia” si sente in sottofondo, un disagio costante, una sensazione di orrore, un incubo a occhi aperti. Ciò che non ha nome può assumere molte forme, dalla guerra all’atto di fuggirla, dalla vita alla morte, dal conflitto di allora a quello che sta accadendo oggi che, anni dopo, ripete esattamente la stessa terribile storia.

PICCOLO

Soci Fondatori



Con il contributo di



Socio Sostenitore



Il Piccolo Teatro è sostenuto da



Special Partner Teatro Grassi



Partner Istituzionale



Partner attività bambini e ragazzi



Special Partner



Partner



Partner Tecnici



IN REDAZIONE

Tiziano Aglio

Nadia Brigandi

Ivan Colombo

Federico Demitry

Beatrice Dimauro

Claudio Francesco Favazza

Valeria Gail Coscia

Andrea Malosio

Noemi Mangialardi

Giacomo Matelloni

Mariachiara Merola

Ginevra Portalupi Papa

Leonardo Ravioli

Francesca Rigato

Mattia Scravaglieri

Riccardo Francesco Serra

Federica Sintini

Giulia Storchi

Alessandro Stracuzzi

Alice Strazzi

Elena Vismara

Alessia Vitalone

ILLUSTRAZIONI

Fabio Lupo

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg

REVISIONE EDITORIALE

Joseph Calanca | Ufficio Edizioni

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

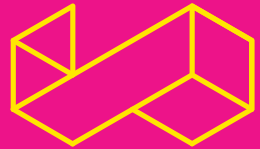
GRAFICA

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

25 OTTOBRE 2023

Panoramica mensile sulla Stagione 23/24 del Piccolo Teatro di Milano: "Il corpo delle parole".
La pubblicazione è curata da Stratagemmi - Prospettive Teatrali.



**STRATA
GEMMI**
PROSPETTIVE TEATRALI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org