

**STORMI**



**Modi di  
ridere**

**#2**

# Una risata vi seppellirà

È il 1977. Negli studi televisivi della Rai, davanti allo sguardo sornione del conduttore Alberto Arbasino, si scontrano il ventenne Nanni Moretti e il grande padre della commedia all'italiana Mario Monicelli. Il primo accusa il secondo di avere un rapporto "coloniale" con il pubblico, di cercare soprattutto gradimento e consenso e di proporre narrazioni rassicuranti. Il secondo, senza scomporsi, assicura che il linguaggio della commedia ha in sé le caratteristiche per arrivare al più ampio numero di persone possibili. È un genere popolare, dice Monicelli: rivolgersi a pochi significherebbe tradirlo. Quale delle due posizioni incarna meglio la tradizione della commedia? Per far ridere bisogna saper essere popolari e amabili oppure, al contrario, urticanti e sgradevoli?

In realtà, a ben guardare, i due modi di intendere il genere percorrono come un fiume carsico l'intera storia del teatro e dello spettacolo: da una parte la comicità spiazzante, satirica, eversiva, che morde il potere; dall'altra parte la commedia di situazione, degli equivoci, che mostra senza giudicarle le goffaggini, gli errori e i fallimenti dell'essere umano. In platea si ride in ambo i casi, ma in modo diverso. Nel primo caso ci si sente attaccati, pungolati, smascherati nella propria passività: l'atto del sorridere assomiglia a quello di digrignare i denti ed è, dopotutto, la prova che siamo dei predatori. Nel secondo caso, si prova invece il sentimento

**del sollievo: se tu inciampi e cadi sulla buccia di banana, allora significa che io sono ancora in piedi; guardandoti sbagliare come potrei fare io, sorrido e mi rassicuro.**

**Le due tipologie di risata, naturalmente, possono coesistere. Anzi, i fenomeni e le forme si mescolano quasi sempre nell'operato dei grandi Maestri del Comico, da Petrolini a Dario Fo, da Totò e Peppino a Paolo Poli. La stagione 2023/2024 del Piccolo Teatro – che vede nel suo cartellone le commedie di Goldoni, Eduardo De Filippo e Georges Feydeau, ma anche comici contemporanei come Antonio Rezza – offre un'ottima occasione per porsi di nuovo la questione; e ci invita a riaggiornarla nell'era degli youtubers, dove una gag dura pochi minuti e può arrivare ad avere visualizzazioni da capogiro, mentre il mercato innalza e affonda con pari ferocia nuovi idoli della risata. Se nel virtuale la platea si allarga all'infinito, il comico realizza e appaga la sua vocazione popolare? Oppure, al contrario, diviene pienamente prona al sistema capitalistico, soggiacendo alle sue regole e rinunciando a ogni “vis” oppositiva?**

**La redazione di Stormi, nel numero che state per leggere, ha provato ad attraversare queste e altre domande, coinvolgendo esperti, attori, registi. Eva Marinai, docente all'Università di Pisa e autrice di importanti saggi che spaziano dalla commedia antica a Dario Fo, dialoga con Antonio Rezza e Flavia Mastrella (in scena, il prossimo aprile, con “Fotofinish”), con Carmelo Rifici (che firma “La pulce**

**nell'orecchio" di Feydeau), e con Fausto Russo Alesi (regista de "L'arte della commedia" di De Filippo). E ancora Giacomo Poretti, del trio Aldo Giovanni e Giacomo, riflette sull'identikit dell'attor comico. Ne emerge un panorama filosofico e lessicale molto vario, dove "satira", "potere", "disimpegno" prendono connotazioni diverse, ogni volta da ridefinire e ricollocare.**

**Le sale storiche del Piccolo Teatro, del resto, sono luoghi particolarmente adatti per tornare a interrogarsi e a indagare la fenomenologia della risata, poiché qualcosa di simile hanno fatto i due fondatori mentre disegnavano la prima celebre stagione nel 1947. A luglio inoltrato di quell'anno, prima della chiusura estiva, Strehler presenta come è noto la prima versione del "Servitore di due padroni", riscuotendo consenso immediato e dando inizio a uno dei più straordinari casi di vitale repertorio nella storia del teatro. Quello che qui ci interessa, di una vicenda assai nota e studiata, sono le riflessioni del regista sulla natura e le implicazioni del «puro divertimento» condiviso con il pubblico. «L'empireo del grande teatro comico», appuntava Strehler a margine nel suo "Arlecchino", «è tutto un inno gioioso di liberazione e di felicità di esistere. Abbandonarsi a questa felicità, senza peso e senza tempo, è tutto quello che noi chiediamo a noi stessi e a coloro che ci ascoltano». E ancora: «La liberazione del riso più aperto, del gioco più puro» rappresentava per Strehler «il ritrovamento di alcuni eterni valori di poesia e al tempo stesso di un messaggio di**

**fiducia per gli uomini». Strehler ci ricorda così che il comico, anche nelle sue forme apparentemente elementari, ha in sé una forza vitale liberatoria, capace di contrastare i fallimenti, le oppressioni e le ingiustizie. Proprio come il celebre “pernacchio”, di cui Eduardo teorizza la forza politica nel film “L’oro di Napoli” (Vittorio De Sica, 1954): un sonoro sberleffo da lanciare non solo contro i potenti, ma contro tutto quello da cui ci sentiamo sopraffatti. «Va fatto con la testa e con il petto, cioè con il cervello e la passione», spiega Eduardo: «con un pernacchio così, si può fare la rivoluzione».**

**MADDALENA GIOVANNELLI**

**La risata?  
Una maestra  
di spirito  
critico**

«Il nostro dovere o, se preferite, il nostro compito professionale come autori e attori comici è riuscire a parlare della realtà violando lo schema con il reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione. Così andiamo contro la strategia che il potere porta avanti: quella di insegnare al pubblico a non usare mai il proprio senso critico». Così appunta Dario Fo nel suo "Manuale minimo dell'attore" (1987). In effetti, basta un rapido sguardo alla storia della commedia per rendersi conto che la risata quasi mai è stata affidata esclusivamente ai meccanismi che solleticano la pancia del pubblico; ha piuttosto accompagnato la riflessione sui vizi umani, i malesseri personali e collettivi, i malfunzionamenti del potere. È una tradizione che parte da lontano: già nel V secolo Aristofane – che pure non lesina in giochi di parole, battute a doppio senso e riferimenti alle basse funzioni corporali – propone costantemente un intervento critico verso una democrazia in affanno, politici demagoghi, cittadini creduloni, passivi e corrotti. Sono gli anni della guerra del Peloponneso, di Atene contro la storica rivale Sparta e, mentre Euripide porta in scena dolore e disperazione assoluta, componendo le "Troiane" come sgomenta ripulsa degli orrori bellici, la commedia aristofanea esprime l'exasperazione dei cittadini e il loro desiderio di cessare le ostilità con gli strumenti che le sono propri: l'inventiva e il paradosso. Così Diceopoli, protagonista di "Acarnesi", firma una personale tregua trentennale con gli Spartani; in "Pace" Trigeo alleva a focacce di sterco

un possente scarafaggio con lo scopo di volare da Zeus e supplicarlo di restituire la pace agli uomini; la Lisistrata dell'omonima commedia convince le donne di tutta la Grecia a indire uno sciopero del sesso fino a quando i loro mariti non avranno dismesso le armi. La correlazione tra l'instabilità del periodo storico e la necessità di fantasiosi espedienti per fronteggiarla richiama l'attenzione sullo stato di salute della polis: le dure condizioni di vita in cui versano gli eroi comici funzionano come una lente d'ingrandimento per indagare le contraddizioni della realtà.

Il teatro del Novecento ha imparato bene la lezione di Aristofane e la sua capacità di dare voce ai traumi collettivi. Nel 1945, in un Teatro San Carlo non ancora del tutto riaperto dopo la guerra, Eduardo mette in scena "Napoli milionaria!", ottenendo una commossa ovazione dal pubblico: «Quando dissi la battuta finale scoppiò un applauso furioso e un pianto irrefrenabile, i macchinisti avevano invaso la scena e il pubblico era salito sul palco. Tutti piangevano e anche io piangevo (...). Avevo detto il dolore di tutti» dichiarava Eduardo a Enzo Biagi in un'intervista del 1959.

Anche negli anni Settanta le pagine più buie dell'Italia repubblicana divengono oggetto di denuncia sociale attraverso le commedie che Dario Fo compone, muovendosi tra l'allusione a episodi realmente accaduti e un andamento farsesco dell'azione. In "Morte accidentale di un anarchico", per esempio, il protagonista è un matto che opera un carnevalesco rovesciamento dei ruoli, facendo emergere tutta la contraddittorietà delle indagini sul caso Pinelli.



Ancora: in “Clacson, trombette e pernacchi” autorità statali, magistrati e poliziotti vengono coinvolti in eventi paradossali in seguito allo scambio di persona avvenuto tra un operaio e Gianni Agnelli, scampato a un tentativo di rapimento dietro cui è adombrata la tragica vicenda del sequestro Moro.

Nel cartellone 2023/2024 del Piccolo Teatro sono presenti tre spettacoli in grado di ricordare quanto la comicità investa sempre la dimensione politica e sociale. Fausto Russo Alesi dirige “L’arte della commedia”, considerata tra opere le più pirandelliane della produzione eduardiana; il testo risultò scomodo fin dal debutto napoletano nel 1965, tanto che il suo autore decise di cancellarne le repliche. Fu subito chiara la vena polemica che vi scorreva: l’agone tra il capocomico Oreste Campese e il prefetto De Caro incarna il rapporto dialettico (se non conflittuale) tra cultura e potere, polarizza le posizioni sulla funzione dell’arte e richiama l’attenzione sulle dinamiche alla base di censura e autocensura. Esito del loro scontro di visioni è il quanto di sfida che Campese lancia al suo antagonista: individuare tra gli sconosciuti che gli chiedono udienza gli attori della compagnia. Lucia è davvero una maestra che ha involontariamente ucciso un suo alunno? La morte del farmacista sulla scena è solo una pantomima che diverte il pubblico? Mentre si moltiplicano dubbi e domande di ogni sorta sull’identità dei personaggi, diventa impossibile ignorare i nodi insoluti della società contemporanea (il ruolo della chiesa e della scienza, l’importanza dell’istruzione, il divorzio,

l'aborto) grazie all'ambiguità del gioco teatrale, che oscilla funambolicamente tra tragedia e commedia, confondendo i piani di verità e finzione.

L'equivoco è il motore comico anche per "La pulce nell'orecchio" di Feydeau, che Carmelo Rifici porta in scena assecondando lo spirito giocoso del "vaudeville", tra malintesi, scambi di persona e gag clownesche. Nonostante l'attenzione rivolta all'intrattenimento, la regia fruga tra le pieghe del testo e svela le ipocrisie di un mondo borghese disposto a tutto pur di salvare le apparenze: lo spagnolo Histangua vorrebbe uccidere la moglie per vendicarsi di un presunto tradimento, ma la sua immotivata pulsione di morte si risolve in una sconclusionata sparatoria che, nella sua goffaggine, depotenzia il carattere diabolico insito nella natura umana.

La commedia, infatti, non concepisce l'esito luttuoso "tout court", perché il male che ospita viene disinnescato dai suoi stessi meccanismi, assolutamente fuori dagli schemi tradizionali. Persino quando la rappresentazione della morte riesce a trovare uno spazio sul palcoscenico, l'umorismo nero non manca della vitalità necessaria a stimolare un risveglio intellettuale. In "Fotofinish", lo storico spettacolo del 2003 che la compagnia RezzaMastrella ripropone al pubblico del Piccolo Teatro, viene richiamata, in chiave grottesca, la strage del Teatro Dubrovka di Mosca con la collaborazione di spettatori invitati a fingersi defunti. È il culmine di un processo di destabilizzazione delle aspettative,

in cui la maschera beffarda di Antonio Rezza coniuga performance fisica, gestualità esagerata e linguaggio provocatorio, in modo da tracciare un ritratto devastante di una società affetta da «problemi serissimi»: dalla solitudine alla psicosi collettiva, dagli ospedali che non funzionano al consumismo dilagante.

Ancora una volta, le verità più scomode e dolorose sbucano quasi a tradimento dall'ordito di opere apparentemente scanzonate, per offrirci una più autentica comprensione e integrazione con il mondo in cui viviamo. Forse la potenza espressiva della commedia continua a risiedere nella sua capacità di innalzare il grado di consapevolezza dei cittadini, giocando strategicamente: orla, col miele della risata, i bordi del bicchiere da cui bere l'amara medicina della riflessione critica.

**NADIA BRIGANDÌ**

Una serie di domande aperte, lanciate da un esperto, intorno al tema a cui è dedicato il numero. A rispondere gli artisti della stagione 2023/2024 del Piccolo. Ne nasce un dialogo a distanza, un'esplorazione a più "facce", un carteggio prospettico.

# DIALOGHI

tra

**Eva Marinai**

e

**Fausto Russo Alesi  
Carmelo Rifici  
RezzaMastrella**

**Abbiamo invitato Eva Marinai, professoressa associata di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Pisa, a sollecitare Fausto Russo Alesi Carmelo Rifici, Antonio Rezza e Flavia Mastrella su tre questioni legate al comico, alla sua funzione e ai suoi meccanismi, all'eterno potere dissacratorio della risata.**

EVA MARINAI

**Fin dalle sue origini, la maschera comica ha incarnato l'alterità per eccellenza: il ribelle, il dissacratorio, il folle. Nella pratica scenica contemporanea il riso può ancora essere disvelamento e la satira può ancora avere un senso come antidoto all'ipocrisia borghese, oppure ha cambiato connotati e significati?**

**La comicità è spesso un evento inseparabile dal proprio creatore: si esprime attraverso il non-detto, il non-scritto, i silenzi, i sottotesti, gli ammiccamenti e i tempi scanditi da precise geometrie, che solo l'attore in scena può restituire. Cosa accade dunque quando un testo comico d'attore-autore viene interpretato da un altro, cioè riscritto sulla pelle di un nuovo attore?**

**Equivoci, qui-pro-quo, doppi sensi o non-sensi, oscenità, turpiloqui: il comico presenta strategie, stili e moduli espressivi ricorrenti, che da Aristofane a Molière, da Plauto a Ruzante giungono sino ai giorni nostri. D'altra parte, però, la comicità è fortemente legata all'attualità e al contesto culturale della comunità di riferimento, che ride perché riconosce il modello su cui si attua la parodia. In che modo, dunque, una farsa linguistica, un'anti-lingua, una situazione o un soggetto comici possono travalicare le coordinate spazio-temporali continuando a provocare il pubblico?**



**FAUSTO RUSSO ALESI**

**Il teatro, dopotutto, parla sempre di sogni.  
E la commedia, più che mai, sa parlarci del  
presente, dei desideri per il nostro futuro o  
delle radici con cui dobbiamo fare i conti.**

**Foto di ©Masiar Pasquali**





## FAUSTO RUSSO ALESI

Il genere comico – soprattutto quando a firmare le commedie sono grandi autori – è capace di rappresentare l'essere umano nei suoi fallimenti e nelle sue inettitudini. In platea, ovviamente, ridiamo: ma mentre ridiamo, sappiamo cogliere la drammatica verità che si nasconde tra le azioni ridicole dei personaggi che stiamo osservando. Proprio in quella tonalità tragicomica, in quel nero e in quel vuoto che ferocemente gli autori comici ci indicano, può nascere una luce: una piccola fiammella, metafora della passione, che quando divampa è l'unica cosa che riesce a dialogare con i disagi e le fatiche di ogni giorno. Il teatro, dopotutto, parla sempre di sogni. E la commedia, più che mai, sa parlarci del presente, dei desideri per il nostro futuro o delle radici con cui dobbiamo fare i conti.

Ho incontrato per la prima volta il teatro di Eduardo nel 2012, quando ho portato in scena "Natale in casa Cupiello". L'attore-autore si è fatto veicolo dei suoi testi

con tutto il suo corpo, il suo genio e il suo vissuto, ma mettere in scena il suo teatro oggi per me significa, per prima cosa, adattarlo al proprio respiro, ai propri occhi, ai propri polmoni, insomma “dis-adattarlo”. E così ho provato a fare. “Natale” è un dramma della solitudine, e pensavo che potesse essere emozionante vedere un solo attore in scena mentre racconta le solitudini dei diversi personaggi, di una famiglia dove non si dialoga più, ma si monologa. A credere in questa “follia” non ero solo: anche Luca De Filippo, al quale devo moltissimo per avermi concesso i diritti dell’opera, e Luca Ronconi, che mi ha sostenuto come direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano nell’attraversare la necessità e le possibilità di questa anomala interpretazione del testo.

Il mio intento è lo stesso anche attraversando “L’arte della commedia”: rispettare e mettermi al servizio soprattutto del testo di un’opera ancora vitale e che rivela la sua universalità. Eduardo, attraverso i suoi personaggi, riesce infatti a parlare della relazione tra la società e il teatro, tra l’arte e il potere: che rapporto abbiamo con l’autorità? Quanto è presente o assente nelle nostre vite? Ne subiamo il fascino? Quanto siamo disposti a scendere a patti per tutelare i nostri privilegi?

Come dice il capocomico Oreste Campese al Prefetto De Caro nel primo atto: «I comici dell’arte, per le loro battute sferzanti contro la borghesia, contro l’aristocrazia, contro i Governi, contro il Potere, furono sempre perseguitati, costretti a fuggire da

un paese all'altro, da questa a quella repubblica, spesso raggiunti, messi in prigione, alla tortura e persino impiccati». È un Eduardo arrabbiato e tormentato quello dell'«Arte della commedia», che vuole rivendicare la sua battaglia per la tutela dell'arte e un certo modo di fare teatro. Dire verità attraverso la finzione, attraverso il rapporto creativo con lo spettatore e anche proprio attraverso la comicità, l'ironia e il sarcasmo: tutti strumenti del teatro inteso come specchio dei sentimenti umani. «L'arte della commedia» è innanzitutto un manifesto del teatro e della sua funzione politica, civile, sociale. Un atto d'amore poco rappresentato e censurato, che si occupa di tematiche molto scottanti e ci parla di bisogni, diritti e richieste di riconoscimento umano e professionale di ogni singolo cittadino, raccontando le vicende di un piccolissimo paesino sperduto e dimenticato d'Italia e usandolo come metafora di un paese che fa fatica a cambiare, dove le istanze vanno a vuoto e si perdono in un immobilismo che impedisce il rinnovamento. E si ride anche! Dei paradossi, degli imprevisti, della sordità e dei compromessi dell'esistenza!

Oggi, «L'arte della commedia» mantiene tutta la sua valenza politica; anzi, se possibile quelle parole risultano ancora più brucianti. Ma Eduardo non lo mostra con prediche o pamphlet, piuttosto ci fa percepire che le cose vanno esattamente all'opposto di come dovrebbero andare. Fa piangere e sorridere, riflettere e urlare: è il pirandelliano «sentimento del

contrario”. Del resto, l’influenza di Pirandello su questa e altre commedie eduardiane è cosa nota. Il vero e la menzogna, il falso e il verosimile si mescolano fino a farci perdere l’orientamento.

Credo che la comicità, riesca sempre a instaurare un rapporto peculiare con il pubblico: l’attore e lo spettatore sono legati a doppio filo, compiono insieme lo stesso esercizio liberatorio, attraverso la risata respirano insieme. Ma in platea non si sta seduti comodi: il testo ci mette in discussione, ci induce a riconsiderare le nostre priorità e la nostra visione del mondo. Ed Eduardo, nella sua drammaturgia, ci ricorda sempre le ragioni per cui il teatro è vivo dopo più di duemila anni: è qualcosa di intimamente legato all’essere umano.

Anche attraverso l’umana e cruda comicità dell’“Arte della Commedia”, insomma, si può e si deve affermare con forza che il teatro ha bisogno di sostegno e, quanto più è fragile, tanto più è una scommessa, una sfida sul cercare di capire chi sono “io”, chi è “l’altro” e ciò che non sappiamo.

**A CURA DI GIACOMO MATELLONI, FEDERICA SINTINI**

**CARMELO RIFICI**

**La comicità che intendo, quella dionisiaca e rituale, ha a che vedere con la liberazione del pubblico. Lo spettatore libera una parte di sé che non conosce – che non vuole e non deve conoscere –, un suo desiderio considerato fin troppo euforico e vitale.**

Foto di ©Studio Pagi

**CARMELO RIFICI**

Il comico ha sempre lo scopo di svelare un meccanismo che conosciamo e di ribaltarlo, di farci vedere una verità nota che, attraverso il suo sguardo, assume un altro significato. E ancora oggi questa è la sua funzione: l'attore comico è colui che fa vedere la società reale che viene nascosta nella realtà della società. Si può dire che la comicità e la satira siano ancora oggi un antidoto all'ipocrisia borghese? Prima di rispondere bisognerebbe domandarsi cosa intendiamo con "borghesia" oggi e se possiamo considerare il pubblico di teatro un pubblico borghese. Le distinzioni di classe sono oggi meno "visibili", ed è più complicato riconoscere in una platea il proletariato e la borghesia, il grande industriale e l'aristocratico: all'epoca di Feydeau sedevano in posti diversi del teatro, e l'autore comico poteva giocare con le disposizioni (in sala e nella società). Oggi abbiamo bisogno che anche il comico significhi qualcos'altro: per esempio il recupero della ritualità, del rito teatrale e dionisiaco, lo svelamento del desiderio e di quelle

pulsioni liberatorie, catartiche, terapeutiche che la società tende a nascondere, perché hanno a che fare con una parte potenzialmente pericolosa di noi, animalesca. Credo quindi che il comico abbia una funzione più profonda di quella a cui ci ha abituato la satira sociale. Se la comicità è solo satira – e quindi parodia della realtà – allora i testi classici dovrebbero essere sempre aggiornati, cioè riscritti totalmente sul presente perché portino degli elementi riconoscibili da parodiare, da prendere in giro. Nel ripensare (attraverso regia e drammaturgia) “La pulce nell’orecchio”, ho cercato di seguire un altro modello. Per prima cosa mi sono occupato dei corpi. È impossibile che una parola scritta da un comico su sé stesso possa funzionare su un altro attore o attrice: l’interprete deve sempre riscrivere sulla propria pelle e attraverso il proprio corpo quelle parole, quei gesti, quel canovaccio per farli diventare suoi.

L’unico vero tradimento in questo campo è rispettare pedissequamente la parola scritta per un altro: cos’altro si potrebbe ottenere, così facendo, se non una pallida imitazione?

L’intervento sul comico deve essere sempre allo stesso tempo performativo e autoriale, perché la comicità avviene sulla scena in quel momento, nel rapporto col pubblico e attraverso il corpo vivo del performer. Lo spettatore infatti non è solo un testimone, ma colui che definisce il comico come tale perché gli risponde. La comicità che intendo, quella dionisiaca e rituale, ha a che vedere con la liberazione del pubblico. Lo spettatore libera una

parte di sé che non conosce – che non vuole e non deve conoscere –, un suo desiderio considerato fin troppo euforico e vitale. Bisogna allora che la commedia lavori attraverso una serie di strategie narrative, attraverso l'uso del tempo e dello spazio, per portare chi guarda in una zona misteriosa di sé. Accade allora che si rida senza saperne il motivo: perché in fondo quello che sta succedendo è folle e insensato, ma quella follia e quella insensatezza sono riconoscibili come autentiche, perché fanno parte di noi, anche se tendiamo a rimuovere la nostra parte caotica. La vita ci condiziona talmente tanto che ci costringe a specchiarci solo nella nostra parte più razionale; anche quando questa viene messa in crisi diventa nevrotica, non libera. Invece, se noi potessimo veramente dialogare con quelle forze occulte e primordiali che navigano dentro di noi, saremmo più liberi: perché nascondere quelle pulsioni è altrettanto pericoloso che sfrenarle completamente. Quindi il clown, l'antico pagliaccio, non credo debba tornare da noi per fare una parodia del presente, né per una comicità di stampo strutturalista, né per proporci un'intelligente satira politica: credo sia tornato a mostrarci quello che stiamo nascondendo.

**A CURA DI FEDERICO DEMITRY**





**ANTONIO REZZA**

**Nel nostro percorso artistico la comicità è un propellente: un carburante che aziona la macchina del pensiero e alimenta una riflessione collettiva indipendente da ogni coordinata temporale.**

Foto di ©Giulio Mazzi

**ANTONIO REZZA**

La comicità che io e Flavia Mastrella siamo soliti portare sul palco si compone di parole inedite: le drammaturgie che presentiamo nascono da un'esigenza intima e soggettiva e, per questo, profondamente disperata. Sotto l'ampio ombrello di ciò che si intende per comico si accumulano moltissime sfumature geneticamente differenti: il nostro teatro si definisce tale nella misura in cui provoca il riso della platea, ma mi piace definirlo "involontariamente comico". Io e Flavia siamo due guerrieri che imbracciano le armi proprie del genere, senza che questo esaurisca le nostre identità artistiche: le reazioni divertite del pubblico non derivano tanto dalla fruizione dello spettacolo, quanto piuttosto dall'effetto collaterale di un cortocircuito tra significato e significato delle parole che prendono forma nello spazio scenico.

Dovendo ancorare il concetto di comicità allo spirito del tempo, ritengo che esistano due diverse

forme: una prima, contingente e superficiale e una seconda, invece, atemporale e per questo eterna. Quanto più i contenuti si avvalgono della contingenza dell'oggi, tanto meno sarà possibile conferire loro il carattere di eternità: quando il presente sarà passato, verrà ridimensionata la dirompenza del contenuto originario. Penso che ognuno debba fare della propria "megalomania onnipotente" qualcosa in grado di resistere nel tempo: se non è questo l'orizzonte d'attesa, qual è il motivo di svegliarsi al mattino? In questo senso, nel nostro percorso artistico, la comicità è un propellente: un carburante che aziona la macchina del pensiero e alimenta una riflessione collettiva indipendente da ogni coordinata temporale. Assai più importante, per noi, è invece la dimensione politica del comico: la manifestazione di una postura critica incapace di esaurirsi e svincolata dal concetto di utilità; un'ossessiva ricerca di purezza che non ha bisogno di evocare alcun sentimento tranquillizzante, in chi la riceve, per essere goduta.

Il nostro lavoro evita qualsiasi scorciatoia, al contrario di quel che accade, ad esempio, in certa satira, molto furba, diffusa nei paesi occidentali democratici. Queste forme di comicità si arrogano il diritto di considerarsi scomode – e qui sta la furbizia – pur sapendo che nessuna parola risulterà realmente scomoda al sistema, ma, piuttosto, serva di un regime. Anche le note malinconiche, che spesso accompagnano la messa in scena del comico, sono, a mio avviso, un metodo fraudolento di ingaggio

del pubblico utile, solo a stimolare un sentimento di empatia e un alleggerimento del senso di solitudine che ciascuno prova quando soffre: come artisti non siamo chiamati a curare i mali di chi ci guarda, per quello esistono già medici, ospedali e la ginnastica posturale.

**A CURA DI IVAN COLOMBO, ANDREA MALOSIO**



**FLAVIA MASTRELLA**

**Quello che ci muove è un desiderio di scardinamento dell'ipocrisia e dello strapotere che gli esseri umani agiscono, o tentano di agire, l'uno sull'altro dalla notte dei tempi.**

Foto di ©Annalisa Gonnella

**FLAVIA MASTRELLA**

Comincerei dicendo che io e Antonio portiamo avanti un'operazione fondata sull'ironia, che non pone le sue basi sull'equivoco e sull'ambiguità, ma su concetti molto forti e chiari. Quello che ci muove è un desiderio di scardinamento dell'ipocrisia e dello strapotere che gli esseri umani agiscono, o tentano di agire, l'uno sull'altro dalla notte dei tempi.

In questo senso mi risulta sempre difficile dare un'etichetta fissa al genere di cui ci serviamo, ma, di certo, quello che tentiamo di portare avanti è un processo di decostruzione della realtà, per poi restituirla sulla scena in una forma altra, in grado di graffiare il presente, senza mai esserne serva. Preferisco definire il nostro lavoro come un vero e proprio combattimento contro il sonno della ragione, a partire dall'ironia, di cui ci serviamo per rimettere in moto quel pensiero critico collettivo che tanto si vorrebbe silenziare. Per questo scegliamo da sempre testi molto stringati, poetici, sintetici, che lasciano all'osservatore spazio di interpretazione:

le nostre parole muovono il pensiero, ma non lo approfondiscono. I testi sono poi calati in una forma estetica aperta, destrutturata. E così lo spettatore, non trovando un appiglio realistico dentro la forma, è costretto a pensare, a giustificare quella forma, non sempre in maniera del tutto conscia.

Ci interessa, in questo modo, mettere a fuoco i meccanismi psicologici dell'essere umano, senza offrire alcun appiglio alla contingenza del presente. E infatti le nostre produzioni non esauriscono il loro dialogo col pubblico nell'anno in cui vengono proposte: ad esempio, quando nel 2010 portammo in scena "7-14-21-28", gli spettatori reagirono con grande rigidità, mentre oggi, a quasi quindici anni di distanza, riescono a divertirsi, grazie anche all'esposizione massiva della società a un rinnovato rapporto con l'immagine. La temporalità è solo una semplice cornice di senso, che consente di dialogare con le drammaturgie dello spettacolo senza mai essere un vincolo. Il processo creativo dei nostri lavori è quindi qualcosa che difficilmente si può ricreare, perché si nutre dell'unicità dell'incontro tra me e Antonio, due individualità distinte, ma intrecciate in un dialogo costante e nutriente, spontaneo e istintivo, piuttosto che tecnico e calibrato. C'è una purezza di fondo nel nostro modo di fare arte, che mastica e inghiotte le contingenze e restituisce un pensiero assoluto, proprio per questo potenzialmente eterno, in grado di assumere, nel tempo e nello spazio che cambia, una continua risemantizzazione.

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

**“L’arte della  
commedia”  
di Fausto Russo  
Alesi**

**24 OTT - 5 NOV 2023**



Foto di ©Anna Camerlingo

# A teatro con Giacomo Poretti

Attore del trio Aldo, Giovanni e Giacomo, regista e scrittore, Giacomo Poretti oggi è direttore artistico del Teatro Oscar di Milano, con il progetto “deSidera”, che cura insieme a Luca Doninelli e Gabriele Allevi. Conduce e cura “PoretCast”, un podcast, girato in teatro, in cui l'attore dialoga con artisti e personaggi del mondo dello spettacolo e dell'informazione.

**Eduardo De Filippo ne “L’arte della commedia” scrive: «Perché l’autore deve essere coraggioso? Vuol dire che nell’aria qualcosa che fa paura ci sta». Oggi l’aria che respiriamo è particolarmente densa: dal preoccupante contesto internazionale degli ultimi mesi, ai problemi nel mondo del lavoro e a quelli legati alla salute mentale. In che modo la comicità trova il suo posto sulla scena contemporanea? Che ruolo gioca nel contesto attuale?**

Anni fa lessi un editoriale di Davide Rondoni sull’“Avvenire” che mi colpì molto: diceva che ultimamente i comici, o giullari, avevano acquisito sempre più importanza sulla scena culturale e sociale – pensiamo a Benigni con le sue divulgazioni sulla “Commedia” dantesca, sulla Costituzione o sul “Cantico dei cantici”, oppure a Bergonzoni, comico e poeta bolognese a cui nel 2017 è stata affidata la presentazione del Rapporto annuale del Centro Astalli, il Servizio dei Gesuiti per i Rifugiati in Italia. Ma non è solo questo: forzando la tesi potremmo affermare che i comici sono tra i pochi che riescono ancora a dire qualcosa di spiazzante, interessante, originale. Al Teatro Oscar siamo appassionati di “attualità sociale” e spesso utilizziamo il linguaggio del comico proprio per far luce su alcune questioni spinose.

## Hai dei modelli di riferimento nella storia del comico?

Amo moltissimo Dario Fo: un modello di attorialità, di regia, di messa in scena. Ma se vogliamo slegarci dalla satira, avvicinandoci più alla dimensione del gioco, non posso che menzionare Charlie Chaplin e Stanlio e Ollio, tra i comici più grandi della storia. Loro erano in grado di trasportarti in una dimensione altra, irreali, dove i problemi e le angustie spariscono: uno slancio di fantasia e di immaginazione rispetto alla vita. Pensando invece alla commedia teatrale nel senso più tradizionale, sicuramente Eduardo De Filippo era e rimane un gigante assoluto. I testi di Eduardo hanno ancora tanto da dire e possono trovare sulla scena contemporanea nuove e inaspettate affinità con il presente.

**Tra i temi più attuali nell'“Arte della commedia” c'è quello dello scontro tra comicità e politica – pensiamo alla celebre battuta «non siamo personaggi in cerca d'autore, ma attori in cerca di autorità». In che modo il comico si relaziona al potere?**

Lo strumento della satira politica, a mio avviso, presuppone dietro alle battute una certa struttura ideologica che non è sempre facile da gestire. È un terreno particolarmente scivoloso sul quale devi saperti muovere benissimo – citavo prima Dario Fo, che rientra in questa categoria, ma ce ne sono molti

altri. Personalmente, però, preferisco un altro tipo di comicità, più surreale, gioiosa, fantasiosa.

**Eduardo direbbe che il pubblico vuole che l'autore «gli faccia riconoscere sé stesso tra i personaggi della commedia».**

Sottoscrivo. Anche con i miei soci, Aldo e Giovanni, ci siamo sempre trovati d'accordo su questo punto: in primis perché non siamo così bravi a fare satira politica, poi perché pensiamo che questa sia un tipo di comicità che dura un tempo limitato. A noi invece interessa la persona comune: parlare di difetti “universali” può essere un modo molto provocatorio di stare sul palco.

**C'è un altro tema che non si può tralasciare quando si parla di comicità – e che emerge nello spettacolo di Fausto Russo Alesi – ed è quello della censura.**

La censura nel mondo della comicità è ancora un enorme problema e si manifesta in moltissime, e non sempre evidenti, forme; quella del “politicamente corretto”, ad esempio, è spiazzante tanto quanto la censura “diretta”. D'altra parte ci sono vari livelli di comicità e, personalmente, ritengo che la pura cattiveria non possa e non debba rientrare nel discorso comico. Il problema però è che non sempre è semplice riconoscere il limite oltre il quale si rischia di diventare realmente offensivi. Ricordo che già

nel 1993, a “Cielito lindo”, scherzavamo con Aldo e Giovanni su Sandra Milo che diventava mamma a sessant’anni: «Sai cos’ha detto il figlio quando è uscito dalla provetta?» «No, cosa?» «Ciao nonna!». Questa fu la prima, e penultima, censura del trio. L’insegnamento prezioso che mi porto dietro da questo episodio è che c’è sempre un’altra battuta a cui si può pensare.

### **Sicuramente adesso alcuni sketch storici del trio avrebbero vita difficile.**

Ma certo, “La leggenda di Al, John e Jack” non si potrebbe proprio girare. Non c’è mai stata nei nostri lavori un’ironia malevola, ma senz’altro oggi la sensibilità di tutti viene presa in maggior considerazione. Dobbiamo però dire una cosa: il comico deve poter essere scorretto, e la scorrettezza sta nel porre certe domande “urticanti”. Il punto rimane quello che dicevamo prima: dietro ogni spettacolo c’è la volontà di arrivare quanto più vicino alla scoperta di una verità. E per farlo bisogna mettere da parte le ideologie, il “politicamente corretto”, i pregiudizi. In questo processo di ricerca la comicità aiuta tanto: lo spettatore si diverte, ride, e al contempo viene messo davanti a riflessioni anche molto scomode.

**A CURA DI ELENA VISMARA**

II NOW

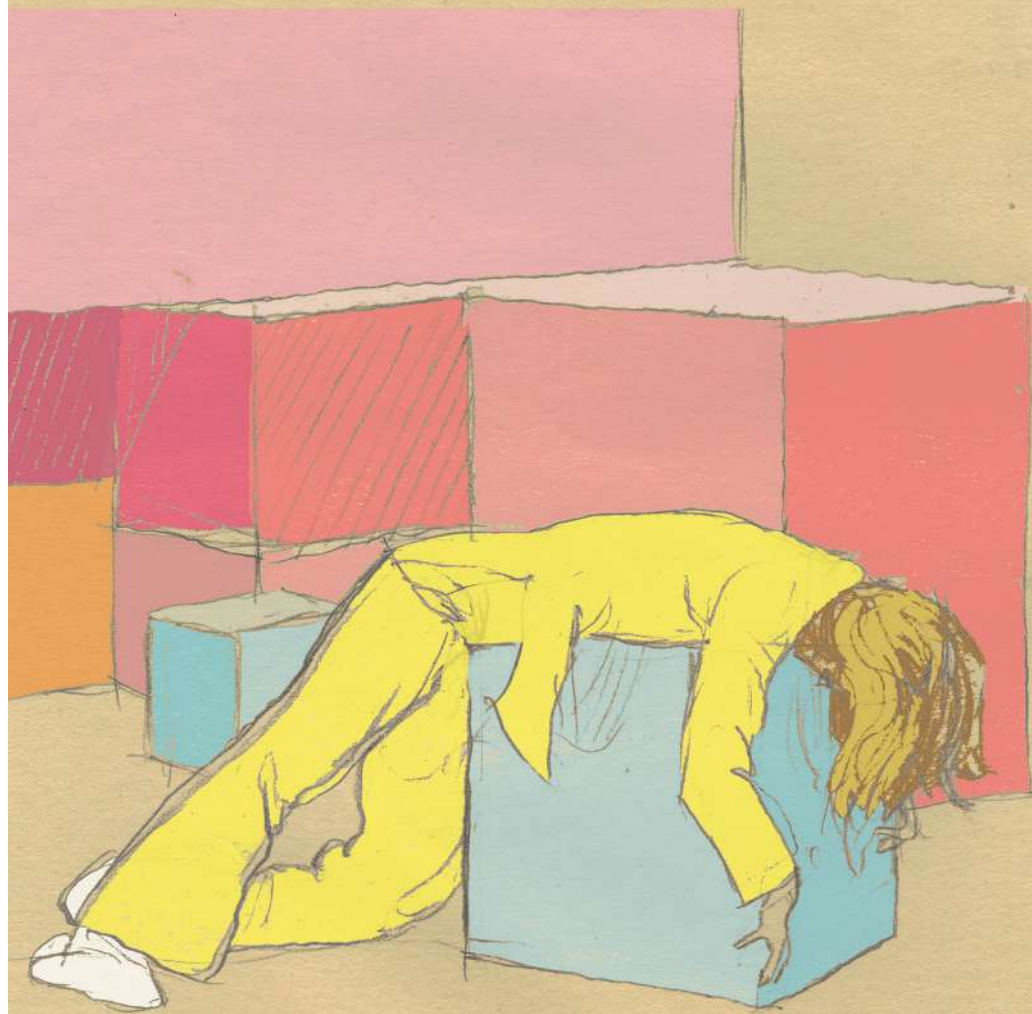
“La pulce  
nell’orecchio”  
di Carmelo Rifici

14 - 26 NOV 2023



PICCOLO

IN SCENA



«When you gonna live your life right?». Probabilmente la risposta di Georges Feydeau sarebbe stata: «Mai!». E forse, anche lui, come tutte e tutti noi, si sarebbe riconosciuto in quel ritornello liberatorio per il quale «Girls just wanna have fun». Non stupisce quindi che “La pulce nell’orecchio”, la commedia scritta nel 1907 dal più abile artefice di “vaudeville” – noto anche per i suoi eccessi – approdi sul palco del Piccolo Teatro proprio sulle note di Cyndi Lauper, accompagnate dalla tromba di Alberto Pirazzini: è così che la regia di Carmelo Rifici ci conduce all’interno dell’equivoco Hotel Feydeau.

Prima di addentrarci tra quelle stanze di perdizioni – l’hotel è «un manicomio, più che un albergo», a detta di una delle sue cameriere –, è bene però fare qualche passo indietro. Il teatro comico di Feydeau è un gioco di situazioni, di intrecci, di malintesi. È il fraintendimento, in prima istanza, a muovere al riso; la satira di costume, la denuncia corrosiva sull’ipocrisia del tempo sembrano emergere in un secondo momento, soltanto quando ci si ferma, un attimo in più, a riflettere. Il “vaudeville”, spesso considerato un genere minore e finanche troppo popolare, è erede di una tradizione millenaria, che affonda le proprie radici nella commedia nuova di Menandro e nel teatro di Plauto, e che al contempo sembra rinnovare i fasti della comicità contemporanea. Ecco che lo spettacolo si apre con l’ingresso in scena di Camillo (Tindaro Granata), abito anni Venti e un paio di baffi in inequivocabile stile Charlot. Camillo è inseguito dall’amata Elide (Giulia Heathfield Di Renzi) e nella

forsennata corsa le braghe – ha infatti perduto le bretelle – continuano a cascargli. Le gag che hanno caratterizzato il cinema delle origini, dunque, trovano spazio nell’adattamento di Rifici; rumori creati live dagli stessi attori, come in un rudimentale studio per effetti speciali, accompagnano il pirotecnico susseguirsi dei siparietti.

Ebbene: galeotte furono le bretelle! È attorno al loro ritrovamento che ruota l’azione: prova regina di un tradimento, l’accessorio condurrà i personaggi della vicenda nel pruriginoso Hotel Feydeau. Oltre a Camillo, ecco arrivare nella hall Raimonda (Marta Malvestiti) e il marito Vittorio Emanuele (Christian La Rosa), cugino di Camillo, e poi il signor Tornello (Marco Maravacchio), con cui Raimonda ha un flirt... Una serie di equivoci, e di allusioni erotiche, attraversa l’intera pièce: i malintesi animano la perfetta macchina drammaturgica di Feydeau, e continuano a farlo fino alla complessa risoluzione della vicenda, in una prototipica agnizione giocata sul crinale tra realtà e finzione. La Rosa interpreta sia Vittorio Emanuele sia il servo Buco, e nella finzione scenica viene costantemente scambiato per l’altro personaggio, ingenerando inevitabilmente ulteriori slanci ilari, dovuti a circostanze sempre più grottesche e assurde. I personaggi de “La pulce nell’orecchio” attingono da tutte le tradizioni del comico: hanno i tratti archetipici della commedia dell’arte, si muovono a doppia velocità come in un film muto, e allo stesso tempo sembrano essere usciti da una commedia all’italiana. Proprio da questo immaginario ha infatti

tratto ispirazione Carmelo Rifici: dalle grandi attrici romane come Anna Magnani, Monica Vitti, Giovanna Ralli; dagli universi costruiti da Federico Fellini, Ettore Scola, Mario Monicelli; dalle tragicommedie di tanto cinema italiano del Novecento, e dalle sue magistrali sfumature malinconiche. Insieme a Tindaro Granata, Rifici ha lavorato ampiamente sul testo, curandone la traduzione e l'adattamento: i due hanno, di fatto, elaborato un'efficace mescolanza di dialetti, di lingue e di assurdi difetti di pronuncia (Camillo storpia le consonanti) così da restituire la stratificazione linguistica e la musicalità del francese di più di un secolo fa. È un tentativo che, per esempio, "trasporta" le serve della commedia a un vitale romanesco, aprendo tanto alle scanzonate suggestioni popolari degne degli stornelli quanto all'immaginario del dopoguerra neorealista.

Le scene, curate da Guido Buganza, non delimitano mai spazi chiusi: grossi cubi di gommapiuma dai colori pastello, su cui gli attori si gettano e si inerpicano, emergono al di sopra di una piattaforma girevole. L'albergo è il luogo del sogno, dell'impossibile, della fantasia: è l'edificio in cui realizzare i desideri e sfogare gli impulsi, nel quale provare a lasciarsi andare per non farsi sopraffare. È una casa stregata, un manicomio, un caos perfetto: ma tra un paradossale incontro con la vecchia zia Theresine – interpretata da Tindaro Granata "en travesti" – e l'arrivo di uno spagnoleggiante pistolero dal nome impronunciabile, "La pulce nell'orecchio" scivola nell'ultimo atto verso la tragedia: c'è chi si

getta dalla finestra, chi implora di non essere ucciso, chi resta (letteralmente ma anche metaforicamente) ferito dalla nottata in cui tutti i desideri più reconditi sono stati svelati e agiti. La regia di Rifici illumina di nuovi sensi il testo di Feydeau: un personaggio implora il pubblico di ridere, perché solo così sarà salvo; l'attore comico, senza il pubblico, è destinato al silenzio. E quando in scena si piange la scomparsa di qualcuno, è l'occasione per mostrare una consolatoria finzione: «davvero credete che qui qualcuno possa morire veramente?».

**ANDREA MALOSIO**

 **FORWARD**

IN SCENA

PICCOLO

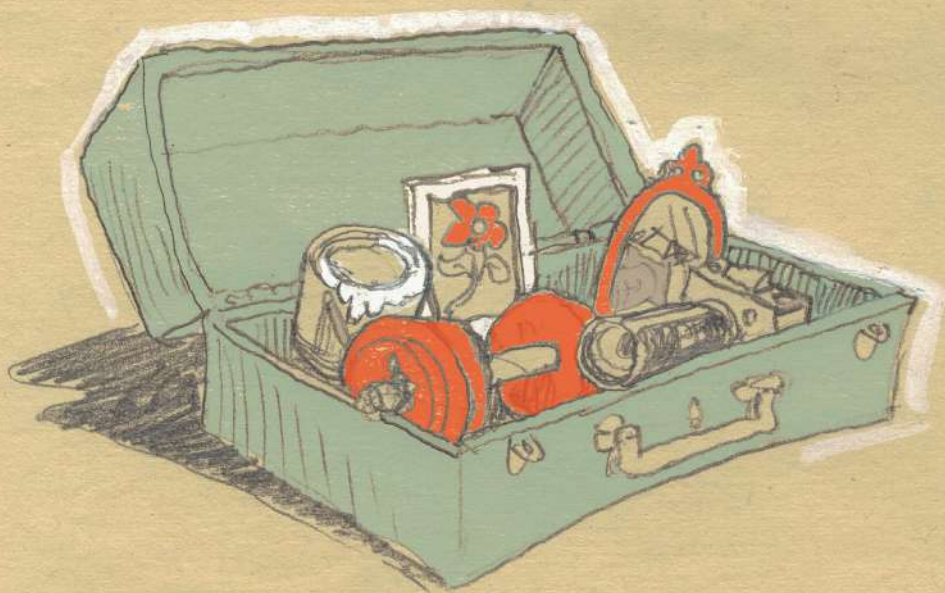
**“Fotofinish”  
di Flavia  
Mastrella,  
Antonio Rezza**

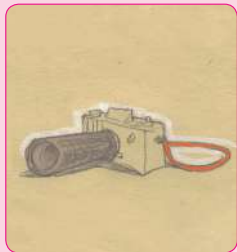
**4 - 7 APR 2024**

# Viaggio al fotofinish

Immaginiamo di varcare la soglia del teatro, valigia alla mano, come avventurieri pronti per un nuovo viaggio. È fondamentale portare nel bagaglio gli strumenti essenziali per affrontare e decifrare i codici dello spettacolo che andremo a vedere. Cosa potremmo mettere nella valigia per “Fotofinish” della compagnia RezzaMastrella?

A CURA DI ALESSANDRO STRACUZZI

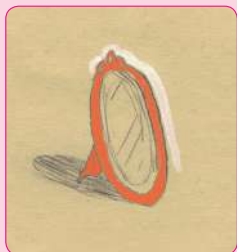




## Una macchina fotografica

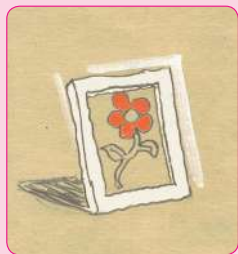
In “Fotofinish”, tutto comincia da, e si sviluppa attraverso, una macchina fotografica. In scena vediamo un uomo calarsi nei panni dei soggetti che fotografa in modo così profondo da finire per incarnarli uno ad uno. Il suo corpo è camaleontico: si trasforma in un politico, poi in un costruttore di ospedali, ancora in un primario, in una suora e persino in un cane. Davanti agli occhi dello spettatore si compone, frammento dopo frammento, un album di scatti rubati, un puzzle di tipologie umane archetipiche e caricaturali.





## Uno specchio

Alcuni spettacoli riescono, per così dire, a ruotare i proiettori di 180 gradi e a puntare il cono di luce sulla platea. La rappresentazione si trasforma così in uno specchio sul quale sta al pubblico avere il coraggio di riflettersi. La surreale messinscena di “Fotofinish” mostra il tentativo di un uomo di colmare la solitudine attraverso la pantomima e un’evasione immaginativa. Il suo ragionare sulle maschere del nostro presente spinge il pubblico a interrogarsi sulla natura delle relazioni, sul confine tra realtà e illusione, e sulla ineffabilità dell’eterna fuga dalla solitudine.



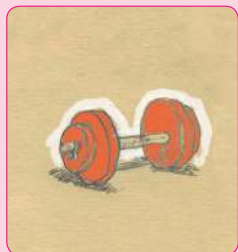
## Un quadro (di scena)

«I quadri di scena sono un'operazione di arte applicata alla drammaturgia, un linguaggio figurativo che mischia colori, forme, movimento e parole». Così Mastrella spiega in che modo i dispositivi scenici, da lei creati, entrino in relazione con gli altri elementi dello spettacolo. L'impianto architettonico di "Fotofinish" è un labirinto all'interno del quale l'attore vaga liberamente. Lo spazio si articola in svolazzanti "screen" fatti di tele bianche dai tagli e dai tessuti multiformi. Sul palco viene costruita una scena mentale, un quadro astratto ricco di simboli e significati che entrano in funzione grazie alla relazione con la parola e il movimento dell'attore.



## Un barattolo di pittura bianca

“Prima che sia tutto bianco, Fotofinish in bianco e nero”, questo è il titolo con cui ha debuttato lo spettacolo, presentato nel 2003 da Franco Quadri alla Milanese. In effetti, sembra quasi che sul palco sia stato rovesciato un barattolo di pittura bianca, da quanto questo colore domina la scena. Forte e immediata è la sua valenza simbolica: il bianco dà forma a uno spazio aseptico, a un’abitazione indefinibile, pronta a essere connotata e trasformata dall’agire del performer. In questo microcosmo fuori dal tempo e dallo spazio, la neutralità del bianco dà risalto alle metamorfosi surreali e alla vulnerabilità emotiva del protagonista.



## Pesi da palestra

«I significati annegano nel bisogno di muovere il corpo»: con queste parole, in un'intervista rilasciata nel 2009 a Vito Scalisi (Post.it), Antonio Rezza dichiara la centralità del lavoro fisico e della fatica del corpo all'interno dei suoi spettacoli. In "Fotofinish" il performer saltella instancabile da una parte all'altra del palco, ostenta un'energia galvanizzante, domina la scena con un'affabulazione ritmata e vorticosa. Un percorso in cui lo sfiancamento corporeo è come un sacrificio, quello dell'attore per il suo pubblico.

# 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

Francesca Rigato

Mattia Scravaglieri

Riccardo Francesco Serra

Federica Sintini

Giulia Storchi

Alessandro Stracuzzi

Alice Strazzi

Elena Vismara

Alessia Vitalone

## **ILLUSTRAZIONI**

Davide Faggiani

## **FORMAZIONE E EDITING**

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

## **SUPERVISIONE E COORDINAMENTO**

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

## **REVISIONE EDITORIALE**

Joseph Calanca | Ufficio Edizioni (Piccolo Teatro)

## **IMPAGINAZIONE**

Camilla Lietti

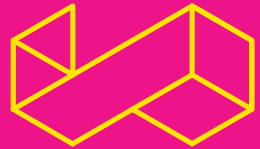
## **GRAFICA**

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

24 NOVEMBRE 2023

Panoramica mensile sulla Stagione 2023/2024 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](http://piccoloteatro.org)