



**STORMI**



**Il politico è privato,  
il privato è politico**

**#4**

# Oltre la vicenda, oltre la scena

«Hollande, Valls, El Khomri, Hirsch, Sarkozy, Macron, Bertrand, Chirac. La storia della tua sofferenza porta nomi e cognomi». Quando, nel romanzo “Chi ha ucciso mio padre” (2018), Édouard Louis elenca i nomi dei capi di stato e dei ministri colpevoli delle conseguenze che un incidente in fabbrica ha causato sul corpo e sulla vita del padre, il testo scaraventa con prepotenza il lettore dalla dimensione intimista e sentimentale dell’esperienza individuale a quella di una Storia che appartiene anche a lui, in cui anche lui può prendere voce. «La storia del tuo corpo accusa la storia politica», sancisce con chiarezza l’autore. La scrittura di Louis mostra con evidenza come dietro alle vicende individuali si diffonda sempre l’eco di questioni politiche e collettive.

Nella scrittura letteraria come in quella teatrale, sono molteplici le forme con le quali il punto di vista soggettivo, come una lente di ingrandimento, ha intercettato e messo in luce gli angoli bui della storia recente e della società. Proprio in questa molteplicità si incontrano, nella discordanza dei rispettivi abbrivi e direzioni, gli spettacoli al centro di questo numero di Stormi. Ci è sembrato, infatti, che tutti riescano a entrare in risonanza con il celebre slogan «il personale è politico» con cui, nei primi anni Settanta, le femministe rivendicavano la portata collettiva di azioni apparentemente

**individuali. In “Quando il privato diventa politico” (2006) Stefania Voli racconta bene, tra ricostruzione storica e raccolta di testimonianze che agiscono sulla memoria e sulla sua rielaborazione, la portata di quei movimenti. Proprio all’autrice di quel volume, da storica, abituata a ricomporre biografie in un orizzonte più ampio, abbiamo chiesto di porre alcune domande a Claudio Longhi, Giuliana Musso e Marco Paolini, registi e/o autori degli spettacoli a cui sono dedicati gli articoli della sezione “In scena” di questo numero di Stormi. La fluidità delle nozioni di privato e pubblico, l’interconnessione tra ambito individuale e appartenenza collettiva, il margine labile tra effettiva valenza storica e violazione di un’intimità e, infine, la responsabilità del teatro nel curare questi delicati equilibri nello spazio di libertà proprio dell’arte sono diventati, nel dialogo a distanza che si è generato, i nuclei di importanti questioni che hanno accompagnato la redazione nella riflessione e nella scrittura.**

**In questo affondo tematico, è emblematica la restituzione scenica di “Ho paura torero”, il romanzo di Pedro Lemebel scelto da Longhi per la sua prima regia nel ruolo di direttore del Piccolo Teatro, che in modo così forte ha segnato questo pezzo di stagione dentro e fuori dalla sala teatrale, entrando in risonanza con il quotidiano della città (si è introdotto nelle biblioteche, è divenuto fulcro di una rete di eventi in teatri e spazi metropolitani, ha fatto sparire rapidamente il volume dalle forniture delle librerie e marcato il tutto esaurito per un mese di repliche).**

**Delle tante sfaccettature che caratterizzano la forza cangiante di questo testo, dalla pagina alla scena, la redazione ha quindi in particolare sviscerato il rapporto tra traiettorie esistenziali e dimensione politica: aspetto che, in dialogo con altri spettacoli della stagione, indica la strada tematica di questo numero. Così, ne “Il racconto del Vajont” si sono fatte particolarmente evidenti le vite e le vicende delle persone evocate nel testo scritto da Marco Paolini trent’anni fa e che in questa stagione, nel sessantesimo anniversario dalla tragedia, è tornato anche nella forma di un rito collettivo, “VajontS 23”. Infine, abbiamo esplorato con Giuliana Musso la possibilità di mettere al centro della scrittura e della scena non tanto il dolore personale di una vittima, quanto il riconoscimento di una responsabilità collettiva nell’occultamento della violenza: è questo il nucleo tematico di “Dentro”, lo spettacolo che arriverà al Teatro Grassi dal prossimo 14 febbraio. Come di consueto, l’illustrazione di copertina (disegnata da Fabio Lupo) interpreta questa molteplicità di sguardi: i sentimenti e le storie personali si fanno specchio su cui si rifrange la storia collettiva, mettendo in risonanza il quotidiano con il suo più ampio contesto.**

**Nel rimettere in discussione il rapporto tra Storia e microstorie, ancora una volta il teatro sposta, con la sua capacità di straniamento, la prospettiva dello spettatore: si insinua non solo nella sua sfera emotiva individuale e nella sua coscienza politica, ma anche nella dimensione pubblica della platea**

**PICCOLO**

**e della piazza, andando oltre la scena. Stringere lo sguardo sulle vicende attorno alle quali si dischiudono gli spettacoli di cui parliamo in queste pagine è allora un invito a interrogarci sull'oggi. Nei processi storici sovraindividuali del nostro presente, quali storie vale davvero la pena raccontare?**

**FRANCESCA SERRAZANETTI**

# Story of the history

**«There is properly no history; only biography.»**  
**Ralph Waldo Emerson**

Quando si tenta di assegnare un volto alle battaglie contro la segregazione razziale nell’America degli anni ’50, probabilmente corre alla mente di molte e molti l’immagine di Rosa Parks seduta sull’autobus, che con calma e dignità rifiuta di cedere il posto a un bianco. E quando si pensa alla nascita del movimento di liberazione LGBTQ+, ecco apparire la drag queen Sylvia Rivera, mentre nel giugno 1969 si ribella alla polizia di New York davanti allo “Stonewall Inn”. Pensando invece alla lotta dei familiari delle vittime di mafia, riecheggia la voce rotta di Rosaria Costa, vedova ventiduenne dell’agente Vito Schifani ucciso nella strage di Capaci del 1992, che rivolgendosi ai mafiosi chiede loro di inginocchiarsi. Si tratta di frammenti di vita, lacerti apparentemente individuali, che però riescono a imprimersi nella memoria collettiva.

Declinare questioni sociali o rivendicazioni nella quotidianità della vita delle persone da un lato sposta il centro dell’attenzione dalla Storia alla microstoria, dall’altro carica quest’ultima di un peso politico dalla valenza plurale: un cortocircuito in cui individuale e collettivo si ibridano e si riconoscono l’uno sintomo dell’altro. È proprio il reciproco specchiarsi nelle ingiustizie che, ad esempio, anima i movimenti femministi dell’Italia degli anni Settanta, quando — come ha ricordato Stefania Voli, studiosa di femminismo e di gender studies, nell’ambito di una

conversazione avuta a margine della realizzazione di questo numero di Stormi — tematiche sino ad allora relegate nella sfera dell'intimità acquisirono un valore politico e collettivo, attraverso l'esperienza della loro condivisione. Così l'aborto, il divorzio, la violenza di genere, la definizione della natura delle relazioni divennero incandescenti scaturigini di dibattito, non più relegate nelle mura domestiche o ammantate da una borghese vergogna; nuclei tematici divenuti, per le femministe, il riconoscimento del proprio sopraggiunto peso politico, tradotti poi in nuova giurisprudenza e, per concludere, in una rinnovata sensibilità culturale. È, questo, un esempio tra i tanti possibili di quanto l'agire soggettivo possa portare la società a riflettere sull'intero sistema socioeconomico, e di come tali azioni influenzino la storia di tutte e tutti. Gesti e vissuti individuali diventano testimonianza, trasformano gli orizzonti del rapporto con la realtà e su di essa agiscono, assumono le funzioni di esempi virtuosi a cui fare riferimento, o contribuiscono nell'individuazione dei nemici dai quali prendere le distanze.

Cosa accade, però, quando è l'arte a mettere in relazione istanze biografiche e politica? In che modo l'estetica ridefinisce il contenuto di cui si fa portavoce? La questione appare evidente a partire dall'esperienza del teatro di narrazione che, dagli anni Novanta, ha posto al centro della scena eventi capitali della storia collettiva del Paese, restituendoli in chiave intima e personale. In questa dimensione, "Il racconto del Vajont" di Marco Paolini può

assurgere a spettacolo-manifesto, anche grazie al successo della sua trasmissione in tv nel 1997. Un'interessante problematizzazione del rapporto tra estetica e contenuto politico è ascrivibile a David Shields nel suo "Fame di realtà" (2010, Fazi Editore); lo scrittore statunitense rilevò con lucidità come la progressiva irruzione della realtà nella scena romanzesca vanificasse le mediazioni artistiche delegando a chi scrive un compito subordinato di testimone o cronista. Nel solco di questa evoluzione letteraria dei contenuti in una tensione verista, è così da evidenziare, in relazione alle arti sceniche, il superamento della dimensione performativa e la costruzione di una dimensione "ostensivo-presentativa", come teorizzata da Marco De Marinis in "Semiotica del teatro": il patto con lo spettatore viene rimodulato e, dalla dimensione dell'"as if" ("come se"), le drammaturgie virano verso quella dell'"as is" ("come è"). In particolare dagli anni Settanta, specialmente grazie al contributo delle performing arts, l'artista si fa carico della responsabilità di raccontare il reale non tanto nella cronaca dei fatti accaduti — obiettivo a cui tendeva piuttosto il teatro documentario — quanto l'intima relazione tra il sé e le esperienze raccontate. Il pubblico assiste così alla restituzione di un sapere soggettivo che ambisce a soddisfare il nostro bisogno di autenticità. Proprio "Ho paura torero", il testo di Pedro Lemebel, in scena in questi giorni al Teatro Grassi con la regia di Claudio Longhi, esemplifica bene il ragionamento dell'arte sulla storia intesa nella sua

duplice accezione di “history” e di “story”, cioè di indagine sulle macrostrutture che definiscono un periodo, le brevi esistenze che lo attraversano e le reciproche risonanze. Tutto si fonda su un gioco di corrispondenze tra la dimensione intima e quella pubblica, tra il privato di un sentimento e la politica, tra gli interni e gli esterni: un amore eterodosso che sboccia nel contesto cileno della dittatura di Pinochet e dell’opposizione a essa. Si procede tra la presa di coscienza politica e quella della propria identità, in un complesso intreccio in cui ormai è difficile distinguere i piani tra privato e pubblico, innervati l’uno dell’altro. Nasce probabilmente da questo intreccio la scelta registica di far vagare sul palco, e poi in platea e galleria gli occhi vigili di passanti senza nome: sono la comunità in mezzo alla quale quell’amore proibito sboccia, il contesto generale su cui si articola il caso individuale. E se da un lato la storia sentimentale è frutto di un’elaborazione letteraria di Lemebel, il suo portato politico è legittimato dell’autenticità del contesto storico di riferimento.

Il tema dell’autenticità è, d’altronde, un nodo cruciale nella frizione scatenata dalla messa in relazione di realtà, biografia e arte. In che modo si pone l’artista di fronte alla responsabilità di trattare sulla scena una storia non sua? Come può entrare in relazione e riportare sul palco contesti storico-sociali a cui non appartiene? A questo dilemma provano a dare risposta — con soluzioni e declinazioni differenti — due artisti associati del Piccolo Teatro:

da un lato il lavoro dello svedese Marcus Lindeen, dall'altro del palermitano Davide Enia. Nei suoi film e spettacoli, Lindeen intercetta e restituisce fedelmente testimonianze reali per disarticolare e problematizzare il tema dell'identità di genere: gli attori in scena ascoltano, attraverso auricolari, le interviste sulla biografia di questi — per dirla con i Rimini Protokoll — “esperti della quotidianità” e sono chiamati a replicarne toni, pause, ritmo, inflessioni, balbuzie. Al contrario, Enia nel suo “L'abisso” ricostruisce la realtà degli sbarchi a Lampedusa adottando il punto di vista degli abitanti dell'isola, incontrati, conosciuti e frequentati in prima persona. Qui l'artista mette in gioco la propria identità: restituisce la sua esperienza di quei luoghi, provando a legittimare così il portato emotivo e politico del racconto.

Se allora allarghiamo la questione oltre i confini del teatro, dovremmo forse domandarci cosa intendiamo per politico oggi, in un mondo in cui l'intimità diviene sempre più condivisa, in cui l'assonanza concettuale tra “sociale” e “social” scoperchia i soffitti delle case immettendo la quotidianità all'interno della comunità. Sembrerebbe che questa esposizione non filtrata dei sentimenti attribuisca ad essi un valore politico: la condivisione del dolore e, più in generale, la testimonianza del sentire cercano incessantemente uno spazio nella dimensione pubblica e ci obbligano a ridisegnare i confini tra i due piani.

Una proposta in questo senso arriva dal lavoro di Giuliana Musso — ricercatrice, autrice e interprete

di un teatro profondamente reale. Nel definire l'esperienza di "Dentro. Una storia vera, se volete" (in scena al Teatro Grassi dal 14 febbraio) l'artista vicentina fa riferimento a un'indagine soggettiva ancora in corso, che le rivela nuovi frammenti di consapevolezza a ogni singola replica. Nell'affrontare il tema della violenza domestica, lo spettacolo scandaglia gli echi del sentimento sul suo agire individuale e dona nuovi significati alle ferite con cui si è costretti a convivere.

Che sia un'azione corale di teatro civile, la messa in scena di un romanzo o l'intima condivisione di esperienze soggettive, ciò che rende interessante l'opera d'arte è la sua capacità di trasportare la percezione del singolo a un livello collettivo, di raccontare le ombre attorno al cono di luce e a quei silenzi cui nessuno presta attenzione, facendosi carico di un rimosso. Cosa c'è di più politico di questo?

**IVAN COLOMBO, ALESSANDRO STRACUZZI**

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

**Stefania Voli**

e

**Marco Paolini  
Claudio Longhi  
Giuliana Musso**

**Abbiamo incontrato Stefania Voli, ricercatrice presso l'Università di Milano-Bicocca, referente per l'Archivio storico del MIT (Movimento Identità Trans), e autrice di "Quando il privato diventa politico" (2006) e "Soggettività dissonanti" (2015). A partire dall'esperienza e dal ruolo dei femminismi, abbiamo dialogato sui confini tra individuale e collettivo, tra l'intimità domestica e le istanze politiche della piazza: da questo ricco scambio, sono emerse questioni che abbiamo posto a Claudio Longhi, Giuliana Musso e Marco Paolini.**

STEFANIA VOLI

**Il lavoro sulle biografie e sulle microstorie è un territorio tanto interessante quanto scivoloso: non sempre è semplice distinguere i tratti “singolari” da quelli universali e individuare gli aspetti di sicura risonanza politica e collettiva. La scelta di indagare le vite (la propria o quelle altrui), inoltre, porta con sé implicazioni etiche e di responsabilità da parte di chi se ne occupa. Come affronti/affrontate nel tuo/vostro lavoro artistico queste responsabilità?**

**Il confine tra privato e pubblico, tra personale e politico, è frutto di una costante contrattazione collettiva, che vede contrapporsi l'individuo e la comunità. La sfera privata si confonde e sovrappone con quella della privacy, che va tutelata dalle ingerenze. In quali modalità "guardare dal buco della serratura" può tuttavia diventare un atto artistico e politico senza per questo essere voyeristico?**

**Il femminismo intersezionale ha dimostrato quanto ciascuno di noi, a seconda del contesto, sia portatore di uno o più privilegi: il sesso, l'identità di genere, l'abilità, il livello di istruzione. In che modo l'arte può essere il luogo in cui "passare il microfono" a chi ha meno privilegi e parlare a nome delle diversità e delle marginalità? Come artiste e artisti godete del privilegio di originare riflessioni, dibattiti, idee, di abitare uno spazio pubblico attraverso le vostre opere e i vostri linguaggi. In che modo la creazione artistica interseca la questione del privilegio?**



**MARCO PAOLINI**

**Il narratore ha un ruolo fondamentale e ambivalente, poiché si avvicina empaticamente alle storie raccontate in prima persona, ma è anche portatore (con la distanza della terza persona) di vicende esterne e più grandi: traccia con cura il dettaglio, ma torna sempre a far guardare il quadro generale.**

Foto di ©CaliMero

**MARCO PAOLINI**

Una drammaturgia si crea per fasi, come una barca a vela: la prima di costruzione del veicolo a terra, la seconda di modifiche e aggiustamenti in mare. Allo stesso modo, la mia scrittura si modifica profondamente quando incontra gli spettatori e la dimensione dell'oralità. Davanti al pubblico ci si accorge immediatamente che un racconto ad alta voce non regge un eccesso di dettagli, ed è necessario scegliere un punto di vista specifico (pur consapevoli che, di conseguenza, si sta operando un'esclusione). Nella mia storia di autore ho trattato moltissimi eventi storici, tra cui "ovviamente" la tragedia del Vajont. Quando sono di fronte a una vicenda complessa non mi sento un professore, piuttosto un eterno studente: il mio approccio è quello antidogmatico della ricerca, del vaglio, dell'indagine volta a comprendere le dinamiche di un evento. Nella costruzione drammaturgica, raccontare le microstorie aiuta sempre a dare profondità, e a non fare apparire le persone coinvolte come dei numeri, bensì come

individui. Si tratta, in alcuni casi, di ascolto e di raccolta di testimonianze, altre volte di una proiezione immaginativa, come un pittore che traccia degli schizzi, accostando singolo a singolo fino a creare il quadro di una moltitudine. In questo senso, il narratore ha un ruolo fondamentale e ambivalente, poiché si avvicina empaticamente alle storie raccontate in prima persona, ma è anche portatore (con la distanza della terza persona) di vicende esterne e più grandi: traccia con cura il dettaglio, ma torna sempre a indirizzare lo sguardo verso il quadro generale. Dal punto di vista emotivo, il narratore sa che se attua un profondo esercizio di immedesimazione e se condivide il dolore del personaggio, allora lo faranno anche gli spettatori. Ma bisogna stare attenti: la dimensione pubblica dei sentimenti va affrontata allo stesso tempo con grande pudore e senza giudizio. E bisogna tenere presente che l'empatia non costituisce mai una delega a parlare per conto di qualcun altro. Come autore, sono sempre ben consapevole di avere una totale responsabilità individuale su quello che dico, sulle storie che porto in scena. Non sto davvero passando il microfono a qualcun altro diverso da me: quando salgo sul palco non sono qualcosa di paragonabile a un rappresentante sindacale, non ho un'autorizzazione a essere lì a nome di qualcun altro. Piuttosto, l'idea è quella di dare corpo e "vita" a vicende realmente accadute, perché il pubblico possa vivere il racconto come una vera e propria esperienza, sulla pelle. Persino la parola, a teatro, diventa fisica e carnale.

Credo sia sempre più importante, oggi, interrogarsi sull'identità di quell'“io” che parla. Si tratta di un “io” funzionale al racconto, uno strumento che ha come priorità quella di guidare l'immaginazione dello spettatore? Oppure è un “io” che desidera il suo posto al sole?

Temo che l'iper-protagonismo sia davvero il cancro del nostro tempo e che abbia finito per uccidere il “noi”. La retorica della democrazia di internet e dei social network ha creato una sfocatura delle voci e delle parole, un rumore di fondo che impedisce di selezionare e dunque di vedere: cioè di scegliere un punto di vista. Il teatro, potente veicolatore di sentimenti, è l'opposto di questa mefitica dilatazione dell'io, della sua autoreferenzialità. Un mio collaboratore ama dire che il teatro è come un paracadute, «se non si apre non funziona»: se non siamo capaci di aprirci all'altro, cioè, di mescolare le nostre voci, di staccarci dalla dimensione individuale, abbiamo perso la scommessa fondamentale. Non a caso, ho sentito l'esigenza di immaginare un progetto corale come “VajontS 23”, che ha coinvolto una vasta comunità di professionisti e amatori da tutta Italia, con gruppi autonomi e auto-organizzati, e con diversi registi che sono stati liberi di riadattare il racconto al luogo e al contesto.

Il riferimento che avevamo in mente era il teatro classico, con i suoi cori e i suoi corifei, espressione di una collettività, un vero antidoto al solipsismo e alla solitudine. Perché il teatro contemporaneo deve rinunciare a questo strumento?

Ma è inutile nascondersi dietro a un dito: per fare questo passaggio occorre anche una trasformazione del sistema produttivo italiano — con la sua logica da algoritmo, con il suo basarsi sui dati — che certo non incoraggia esperienze su larga scala, capaci di coinvolgere moltitudini. Bisognerà agire in maniera più libera, non condizionata dal mercato.

Il teatro deve tornare a viaggiare, uscendo dagli edifici ed espandendo verso l'esterno la sua funzione: riscoprirsi nomade.

**NOEMI MANGIALARDI, FRANCESCA RIGATO, MATTIA SCRAVAGLIERI**

CLAUDIO LONGHI

PICCOLO

DIALOGHI

**Attraversare le esistenze di altri individui offre la possibilità di distanziare la realtà e osservarla, uscendo da una visione schiacciata e “immersiva” che non permette una sua piena comprensione.**

Foto di ©Masiar Pasquali

**CLAUDIO LONGHI**

Nel teatro, come nella letteratura, attraversare le esistenze di altri individui offre la possibilità di distanziare la realtà e osservarla, uscendo da una visione schiacciata e “immersiva” che non permette una sua piena comprensione. È lo stesso procedimento che mette in pratica Brecht quando sceglie la figura di Antigone per affrontare il dramma dei crimini nazisti di fronte ai tedeschi, troppo calati in quel contesto per poterne prendere coscienza senza essere stimolati da un differente punto di vista. Anche “Ho paura torero” si costruisce attorno a un fatto reale: il fallito attentato a Pinochet del 1986. Per fare da contraltare alla dimensione storica, Pedro Lemebel racconta la vicenda privata (e per larga parte finzionale) di una storia d’amore proibita, azionando così un meccanismo in grado di straniare la prospettiva dello spettatore rispetto a un patrimonio di acquisizioni preconfezionate e di rimettere in discussione il rapporto tra la Storia e le micro-storie, illuminando la complessità di entrambe.

C'è un momento straordinario nel romanzo di Lemebel, che forse può tornare utile a chiarire questo rapporto, ed è quando Carlos, uno dei protagonisti, descrive i compleanni dei bambini a Cuba: ogni mese, indipendentemente dal giorno di nascita, si accordano per festeggiare tutti insieme, quartiere per quartiere, in un livellamento che annulla le disuguaglianze. È solo un piccolo particolare, eppure cela il senso profondo della rivoluzione cubana, un forte gesto politico che ha messo a lungo in scacco gli equilibri mondiali, evocato però tramite immagini di vita quotidiana.

Tuttavia, quando si sceglie di concentrarsi sul particolare si corrono molti rischi, a partire dalla possibilità di incappare in forme di voyeurismo. A mio parere, però, il pericolo più grande, retaggio di una certa cultura romantica, è che il singolo venga eletto a genio della comunità, fino a legittimare sbandamenti vagamente autoritari. È difficile trovare un equilibrio, ma forse un'indicazione ce la fornisce Edoardo Sanguineti nel componimento che ho voluto inserire come esergo del programma dello spettacolo. "Postkarten 49" è una ricetta poetica che insegna a cucinare «un piccolo fatto vero» per ottenerne «una pietanza gustosamente commestibile». È necessario trovare un modo — assolutamente soggettivo — di rendere le parole memorabili, grazie a un insieme di segnali socializzati che servono a dire «attento, o tu che leggi, e manda a mente», lanciando un forte richiamo politico non solo alla memoria, ma anche all'azione. E, infatti, nelle bellissime pagine finali del

saggio “Come si diventa materialisti storici”, ancora Sanguineti invita a recuperare il concetto di odio di classe, rivendicato come motore fondamentale per un mutamento della società. Allo stesso tempo, però, ammonisce a non cadere in un grande equivoco: la questione cruciale non è il rapporto tra i ricchi e i poveri, bensì quello tra sfruttatori e sfruttati, categorie in cui il vero privilegio non dipende dal censo, ma dalla posizione che si occupa all’interno di una dinamica di forze. È dunque fondamentale comprendere da che parte collocarsi.

In quest’ottica, è significativo che Lemebel scelga di adottare la prospettiva di un travestito, parte di un gruppo talvolta discriminato persino all’interno della comunità omosessuale. Emerge, allora, la focalizzazione di uno sfruttato “sic et simpliciter”, attraverso cui l’autore offre l’occasione di guardare le cose come se fosse la prima volta. Per quanto si possano avere incrostazioni intellettuali che portano a stabilire sistemi assiologici e a leggere la realtà solo attraverso incasellamenti gerarchici, questa sorta di verginità percettiva permette di predisporre al cambiamento, perché si comprende che il mondo in cui si vive è un groviglio di possibilità verso cui si ha sempre una responsabilità di scelta. Si apre così lo spazio al gesto rivoltoso: se l’arte obbedisce alla sua vera funzione estetica, ci restituisce una freschezza di percezione che la rende rivoluzionaria. Uno dei problemi più incandescenti del momento è, secondo me, una dilagante assenza di coscienza politica: è

invece importante comprendere che qualsiasi presa di posizione comporta conseguenze. “Ho paura torero” è la storia di un’acquisizione di consapevolezza che avviene attraverso un incontro: grazie a Carlos, la Fata dell’angolo sceglie dove collocarsi nel nesso sfruttatore-sfruttato, rinunciando al suo “pezzo di prato”, tanto da prendere le distanze anche da ciò che le converrebbe nel breve termine, amicizie e buone committenze. Non ho lavorato, quindi, per indicare una direzione obbligata o didattica, quanto più per provare a offrire strumenti che contribuiscano al raggiungimento, ancora e insieme, di quella coscienza. Il presupposto per conseguire questo obiettivo, però, è il linguaggio: a fronte di una progressiva riduzione dei mezzi espressivi che si registra nel descrivere un contesto sempre più complesso, la ricchezza linguistica diviene un gesto politico, forse addirittura l’atto politico fondativo, perché è attraverso le parole che si arriva a nominare e a fondare la realtà. Il testo di Lemebel ha, da questo punto di vista, una straordinaria forza innovatrice, grazie all’allucinata fantasia barocca che porta a moltiplicare l’aggettivazione e a sfornare metafore: lo stile può essere giudicato incomprensibile o ridicolo, ma intanto consegna al lettore la possibilità di interrogarsi sulle scelte lessicali o sintattiche, riflesso delle grandi questioni pubbliche che si agitano nel romanzo.

**A CURA DI NADIA BRIGANDÌ, ANDREA MALOSIO E RICCARDO SERRA**

## GIULIANA MUSSO

**Davanti al pubblico, il mio ruolo è più o meno lo stesso: quello del testimone di un'esperienza concreta di vita. Anzi, più precisamente, del testimone compassionevole che conosce la strada del teatro e accompagna il pubblico nel viaggio. In questo atteggiamento io vedo la matrice popolare del teatro, che non è una forma in sé ma una qualità di relazione tra l'artista, ciò che racconta, e il pubblico a cui si rivolge.**

Foto di ©Federico Sigillo



GIULIANA MUSSO

Di fronte alle storie che ascolto io mi pongo per quello che sono, una persona umana, prima che un artista. In quel momento io non incontro storie, ma persone come me, con esperienze di vita anche molto lontane dalla mia, che mi interessano veramente. Mi piace l'immagine del "passeur", la guida che ti aiuta a passare una frontiera di nascosto, clandestinamente. Non è il "passuer" che deve fare il viaggio, ma lo fa con te perchè conosce la strada migliore e più sicura. È un atteggiamento, una postura, che ti sposta dal centro del problema, ma ti consente di esserne coinvolto e di poterlo comprendere per poi raccontare. In questa fase del lavoro di ricerca non c'è il teatro, c'è solo la vita: il teatro viene dopo, quando gli interrogativi si sono precisati e si può fare sintesi, tradurre, collegare, inventare soluzioni.

Davanti al pubblico, il mio ruolo è più o meno lo stesso: quello del testimone di un'esperienza concreta di vita. Anzi, più precisamente, del testimone compassionevole che conosce la strada del teatro

e accompagna il pubblico nel viaggio. In questo atteggiamento io vedo la matrice popolare del teatro, che non è una forma in sé ma una qualità di relazione tra l'artista, ciò che racconta, e il pubblico a cui si rivolge. Il nostro ruolo implica necessariamente la consapevolezza di agire in una posizione privilegiata: quella di chi genera una narrazione del mondo. Mettere in discussione il sistema dei privilegi, le gerarchie di potere, è sempre un atto altamente sovversivo. L'artista lo può fare trasformando il suo privilegio in una responsabilità che lo inchioda a un'istanza di onestà intellettuale. Tuttavia l'artista è un'essere umano come tutti e anche lui deve patteggiare di fronte al potere l'autenticità della propria voce. Non è un patteggiamento facile e, se perde la libertà di testimoniare ciò che crede giusto, il privilegio di cui gode si trasforma in una grande sfortuna.

Da quando ho iniziato a scrivere per il teatro, nel 2001, dopo una formazione da attrice, ogni volta che mi dedico alla stesura di un testo mi accorgo di adottare ancora l'atteggiamento dell'attore: ricerco istintivamente una "concretezza biologica" nel racconto. Questo è uno dei punti cruciali nella mia concezione di teatro di indagine. Trasferire l'esperienza pienamente umana e concreta di un avvenimento in un linguaggio poetico tiene insieme aspetti che nella narrazione ideale del mondo, spesso vengono smembrati e gerarchizzati: il razionale e il sentimentale. Mi spiego: sono convinta che abbiamo prodotto nei secoli una grande quantità

di teorie e pensieri astratti, di giudizi moralistici, i quali, lentamente, si sono scollati da una visione che viceversa include la vita biologica e la dimensione concreta dei bisogni primari degli esseri umani, la loro unicità. E così sento la forte necessità di recuperare questa prospettiva: siamo al mondo “viventi”, non siamo al mondo “astratti”: onorare la dimensione creaturale della vita è un atto di resistenza.

Quando inizio a scrivere, dedico molto tempo a tradurre la voce umana su carta, non rovescio mai direttamente sul palcoscenico la vita degli altri. Si tratta di un passaggio delicato: mettere in scena una testimonianza vera ha senso se la si fa diventare la storia di tutti perché ci tocca, perché in quella storia ritroviamo pezzi di noi stessi. Questo aspetto è stato centrale sin dalle origini della mia ricerca: ho posto le basi della mia visione di teatro d'indagine con un monologo sulla nascita, “Nati in casa”, in cui il momento espulsivo del parto diventava un atto pubblico, e quindi “politico”. In questo senso credo che alla radice della distinzione tra pubblico e privato ci sia un equivoco: il bisogno di definire nettamente i due ambiti è un inganno appartenente a un sistema di pensiero vecchio come il patriarcato. Il fatto privato è di per sé politico, così come il dettaglio è supremamente universale, perché il valore della nostra vita sta in ciò che è privato e singolare e dettagliato. Il ruolo dell'artista è quello di aiutarci a difendere questo valore, allora anche l'arte potrà salvare il mondo. Non lo salverà con la bellezza ma con l'ascolto, con la pietà.

Il bisogno di definire cosa debba essere “privato” e cosa “pubblico” è una questione scivolosa. Noi siamo sempre già in relazione gli uni con gli altri. Il teatro ci aiuta a far riemergere questa condizione originaria ponendoci a stretta vicinanza, autorizzandoci ad un ascolto compassionevole che possiamo rivolgere anche a noi stessi. A volte, cito ai miei allievi un dettaglio a proposito di “La fabbrica dei preti”, lavoro in cui narro di un giovane seminarista che va in montagna con un’amica. I due si perdono e sono costretti a trascorrere la notte in un rifugio. La sensibilità con cui l’episodio mi è stato descritto da chi l’ha vissuto in prima persona ha fatto sì che quel racconto diventasse immediatamente anche mio, tanto che ho deciso di rimanere fedele alle sue parole: «Noi, per superare tutta quella paura, ci siamo addormentati tenendoci la mano. Come gli sposi, credo». In quel “credo” c’è qualcosa che ci tiene tutti legati a una stessa speranza, la riconosce e la onora. Ogni momento della vita di una persona ha dignità di essere raccontato, è poetico e universale, basta accorgersene e poi riuscirne a farne sintesi teatrale. Un po’ come fa la poesia, no? O la poesia affonda la sua radice nel vivente o non è nulla, è solo estetica, autoreferenzialità autorale.

Anche lo spettacolo “Dentro” [in scena al Teatro Grassi dal 14 al 18 febbraio 2024, edito per i tipi di Scalpendi nel 2021, n.d.r.] mi vede testimone di una storia altrui. Questo lavoro, che ha debuttato durante l’ultima edizione di Biennale Teatro diretta da Antonio Latella (2020), riguarda un tabù archetipico: l’abuso sessuale

intrafamiliare. Di fronte a un tema così censurato e così difficile da affrontare mi sono posta delle domande anche riguardo al teatro e ho scelto di condividerle utilizzando un escamotage drammaturgico: ho messo in scena il processo di indagine. Il percorso narrativo intreccia dunque due piani, la ricerca di verità del personaggio della madre e la ricerca di verità del personaggio dell'autrice in qualità di testimone esterno alla vicenda. Prestare ascolto, porsi domande, ammettere di non sapere, cercare risposte, condividere ipotesi, ammettere l'errore e i propri sentimenti sulla vicenda: mettere in scena un coinvolgimento onesto e compassionevole, per dire ancora una volta che non è con i giudizi facili o con l'estetica del bel gesto che l'arte salverà il mondo, ma con la pietà che nasce nei cuori.

In virtù di questo ruolo importante quanto delicato, l'artista deve assumersi la responsabilità di quello che racconta e di come lo fa. Innanzitutto, trovare la motivazione per un progetto di scrittura richiede un ragionamento lucido e onesto sul perché fare una cosa rispetto alla collettività e non solo a se stessi. L'artista deve continuamente patteggiare con la società e i sistemi di potere che la reggono, ed è forse per questo che spesso gli artisti che amiamo di più sono quelli che hanno la vita più dura. Ma se almeno l'arte non è un po' eretica rispetto al potere, se non disconosce le gerarchie inutili, cosa ce ne facciamo?

**A CURA DI GINEVRA PORTALUPI PAPA, FEDERICA SINTINI, ALESSIA VITALONE**

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 racconto  
del Vajont” di  
Marco Paolini**

**16 OTT 2023**

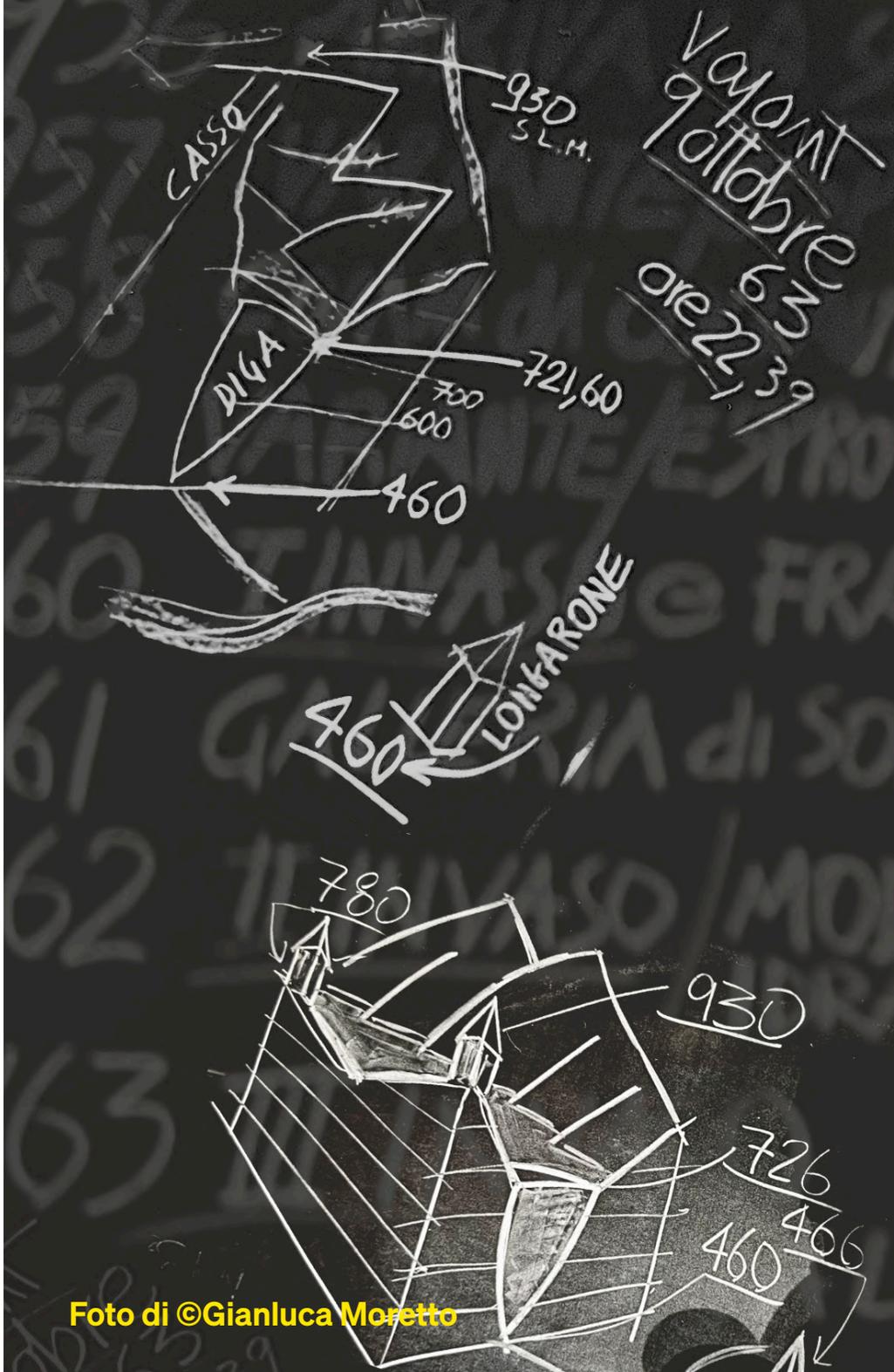


Foto di ©Gianluca Moretto

# A teatro con David Bidussa

Scrittore, giornalista, saggista e storico sociale delle idee. È stato direttore della Biblioteca della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli e ne è oggi collaboratore editoriale. Si è occupato di fascismo e antifascismo, ebraismo, sionismo, del movimento antisociale francese e della repubblica di Vichy. I suoi scritti sono editi da Feltrinelli, Einaudi e Bur. Per Feltrinelli si è occupato anche della curatela di diverse pubblicazioni. Ha collaborato e collabora con “Domenica – Il Sole 24 ore”, “Doppiozero”, “l’Unità”, “il manifesto”, “Linus”, “Diario”, “Il Secolo XIX”, “Il Riformista”, “Reset”, “Caffè Europa”.

## Come si racconta un evento storico, a teatro ma non solo?

Una possibilità (molto diffusa negli anni Sessanta) è la realizzazione di una vera e propria contro-inchiesta, una narrazione che si pone come obiettivo la dimostrazione di una scorrettezza e/o incompletezza della voce pubblica e ufficiale sulla natura di un evento. Poi esiste un'altra via, per molti versi più efficace. Per parlare della Storia grande si possono cucire insieme molte "piccole storie" individuali, che in quanto tali ci appaiono spesso più vicine, e che sembrano improvvisamente riguardarci, perché passano attraverso l'esperienza emozionale del singolo. L'oggetto resta sempre lo stesso, ma cambia la forma della narrazione, lo sguardo gettato sugli eventi. Se la prima forma si basa sulla ricerca di una verità — di un ribaltamento delle informazioni note e di un completamento dei vuoti narrativi — la seconda invece si concentra sul rapporto tra società civile e politica. "Il racconto del Vajont" di Marco Paolini è stato, fin dal suo debutto nel 1993, un ottimo esempio di questa seconda via, anche per il modo in cui le vittime del disastro venivano presentate: non solo come vittime, ma anche come ribelli.

Raccontare le storie dei singoli ci pone, come spettatori, in una diversa disposizione emotiva. Anche se, naturalmente, il pubblico è a sua volta composto da singole individualità con diverse storie, diverse età, e anche una diversa consapevolezza dei fatti narrati.

Vedere a distanza di trent'anni il monologo di Paolini sul Vajont, in questa prospettiva, offre un'ottima occasione per interrogarsi sui destinatari delle narrazioni e sui diversi effetti che un racconto storico può ottenere. Paolini ha operato una scelta molto significativa in occasione di questa ripresa: quella cioè di riproporre gli stessi riferimenti culturali (nomi di politici o di amministratori, fatti di cronaca) adottati nella prima versione dello spettacolo. L'autore non ha aggiunto glosse e spiegazioni per rendere quei personaggi attuali o per avvicinarsi a coloro che per questioni anagrafiche non hanno vissuto da vicino gli eventi raccontati. Mi sembra un segnale molto rilevante sul senso di condividere oggi "Il racconto del Vajont": Paolini propone quello che potremmo definire un vero e proprio canone narrativo, che somiglia alla lettura collettiva di un passo dell'"Iliade".

Lo spettacolo dà voce a un mondo ormai scomparso, che trent'anni fa era presente e pulsante, e che oggi, per i nuovi spettatori, diventa l'evocazione di un passato ormai cristallizzato (anche se, per altri versi, la tragedia del Vajont non ha ancora trovato un posto dignitoso nei libri di storia). Quella vicenda, cioè, è diventata un "exemplum" delle sfide ambientali e del rapporto sempre più problematico tra ambiente e uomo (tema che è oggi ben più centrale di quando Paolini lo aveva trattato nel 1993).

**E così arriviamo alla seconda questione: come si pratica l'esercizio della memoria, tanto in senso individuale quanto in quello collettivo?**

La pratica della memoria, per il singolo, parte da un meccanismo selettivo: ognuno di noi — nel ricordare, e poi nel raccontare — salva qualcosa e sommerge qualcos'altro, con più o meno consapevolezza.

Gli stessi meccanismi di oblio e di sommersione agiscono anche nella memoria collettiva.

Quando Paolini presentò per la prima volta in Italia il suo monologo sulla storia del disastro del Vajont, quello che voleva raccontare non era solo come fossero scomparse in un attimo 2000 persone travolte da una massa enorme d'acqua, ma come noi, trent'anni dopo, ce ne fossimo completamente dimenticati e come, invece, quella tragedia appartenesse profondamente alla storia italiana.

E oggi? Stiamo facendo nostra quella memoria?

Credo che lo scarto avvenga quando arriviamo a vivere i fatti storici passati come una forma di esperienza presente — una vera e propria vivificazione — che deve essere assorbita emotivamente per poter avere una funzione attiva nella vita di ciascuno di noi. Il progetto “VajontS 23”, che ha coinvolto oltre 1000 luoghi, unendo come un coro professionisti e amatori su tutto il territorio nazionale, per un racconto collettivo e condiviso di un fatto passato, mi sembra avere incarnato esattamente questa esigenza. Anche quando lavora su dimensioni più ristrette, il teatro può assolvere una funzione decisiva: chiedere allo spettatore di affrontare un bivio e alimentare continui interrogativi, e quindi bisogni.

||| NOW

“Ho paura torero”  
di Claudio Longhi

11 GEN — 11 FEB 2024

IN SCENA PICCOLO



«Così immobile e silenziosa, così Cleopatra superba di fronte a Marco Antonio. Così Salomè coperta di veli per il Battista». Sono le parole con cui si definisce la Fata dell'angolo (Lino Guanciale), mezza seduta sulla sua tovaglia ricamata, «con le cosce strette, perché una brezza immaginaria non le sollevasse una gonna altrettanto immaginaria» in una delle scene chiave di “Ho paura torero”, il romanzo di Pedro Lemebel portato in scena da Claudio Longhi.

Siamo a Cajón del Maipo, luogo dove naufragherà l'attentato al dittatore Augusto Pinochet e, metaforicamente, la storia d'amore tra la Fata e il suo Carlos (Francesco Centorame), finita forse ancor prima di iniziare oppure semplicemente sognata. Quella tovaglia ricamata diverrà il simbolo di una ritrovata coscienza politica, ma anche dell'altro “attentato” fallito, quello amoroso. Lemebel costruisce dunque la sua storia per segni più che per colpi di scena, e, con gusto barocco per l'accumulazione, non solo nasconde, ma — come insegna l'osservazione di certi rosoni finemente ricamati a rompere gli argini della circonferenza o di certe lesene nell'arte ecclesiastica — finisce per attentare alla struttura, mettendone in dubbio l'esistenza.

Lo spettacolo di Longhi, allo stesso modo, prende vita da un palco strabordante, allestito per nascondere e rompere la cornice del boccascena. Il pavimento stesso, del medesimo colore ligneo delle casse depositate a casa della Fata dai militanti, è la resa visiva di una storia che non sta nell'inquadratura, ma straripa in sala, così come fanno i murales che

dipingono le pareti del teatro ben oltre le quinte, e persino gli attori, dislocati in alcuni momenti fino in balconata. L'americana sull'arco scenico però rimane a vista, quasi un contraltare dell'autofiction, che porta la Fata a narrarsi protagonista di una tragedia amorosa, Cleopatra o Salomè. Tragedia che non si realizzerà, perché la relazione non giungerà mai al culmine, sfumando nella malinconia che lasciano quei sogni che facciamo a occhi aperti, quando non distinguiamo cosa è stato da cosa abbiamo immaginato, e mormoriamo quell'intuizione che, non a caso, un altro barocco, Calderón de la Barca, condensò nel titolo della sua opera più celebre, "La vida es sueño".

La matrice barocca del testo di Lemebel non si coglie però solo nelle suggestioni o nella commistione di cultura "alta" e popolare (Shakespeare e Wilde, sì, ma anche Chavela Vargas e Lola Flores), ma soprattutto nell'utilizzo di quella che Deleuze chiamava variazione, ossia la ripetizione apparentemente identica di figure, parole e simboli (ad esempio la tovaglia) che in realtà servono a spalancare la vertigine dell'abisso nell'immagine, a smaterializzare la gabbia della semantica nel testo. Così accade con i ritornelli delle canzoni, che, pur ripetendosi, non trasmettono mai la stessa emozione nell'incedere della musica o che, variando solo una parola, sovvertono il senso di una strofa.

È possibile comprendere, in questo orizzonte, la scelta registica di Longhi di non presentare una riduzione drammatica o un adattamento, ma un'edizione teatrale

che mette in corpo le pieghe barocche di Lemebel; di impaginare dal vivo “Ho paura torero”, collocandosi nel sentiero tracciato da Luca Ronconi nel '96 con “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana” di Gadda. Dei decenni di ricerca sul rapporto tra letteratura e performance si vedono i frutti in ogni aspetto dello spettacolo: nelle scene, affidate a Guia Buzzi, costruite per punti di fuga, per dirla con Roland Barthes; nel disegno delle controcene, plasmate di continuo da una scenografia viva, che garantisce il fluire ritmico della rappresentazione; nel lavoro degli attori, e su tutti di Lino Guanciale (dramaturg oltre che attore). L'adattamento drammaturgico, firmato da Alejandro Tantanian, restituisce la polifonia originaria del testo, conservando gli elementi narrativi e descrittivi del romanzo — che nel passaggio dalla pagina scritta alla scena evaporano spesso in didascalie o indicazioni di regia — e affidando ai personaggi la terza persona. Un'operazione potenzialmente rischiosa, che però compie l'intento, di brechtiana memoria, di dosare il meccanismo dell'immedesimazione per non far perdere di vista al pubblico la vera anima dello spettacolo. Si evita così una struttura costruita pedissequamente per sequenze di psicodrammi, resistendo alla facile tentazione, sdoganata dalle serie tv, di cedere allo storytelling che sa solo produrre la fila di innesco-conflitto-evento, e che già nel 1978, in “Sovrapposizioni”, Deleuze definiva «la rappresentazione dei conflitti». Una prassi consolidata ma povera, che, a detta del filosofo, propone schemi «istituzionalizzanti», «normalizzanti» perché «codificati», basati su stereotipi narrativi, dove

è facile individuare i caratteri, i tipi, le maggioranze e le minoranze, e che di fatto porta il teatro a inseguire il cinema in una corsa impari, privandolo delle infinite e molto più ricche possibilità del suo linguaggio. Del resto, nel 2020, al Festival di Venezia, il regista Rodrigo Sepúlveda aveva già presentato un suo adattamento cinematografico del romanzo di Lemebel. L'indirizzo seguito in questa resa, si evince, è allora quello non di drammatizzare (normalizzando) il testo così dirompente dello scrittore cileno, per lasciarne invece esplodere in scena la potenza dell'immaginario, le malinconie, le tenerezze, i non detti, la grazia poetica che si nasconde ovunque nelle pieghe della vita. La Fata riesce ad accendere i riflettori sul rapporto tra eros e politica perché nel testo e sul palco non è solo un personaggio, è figura liminale, di soglia, che aggiunge il suo volto a quello dei tanti "fool di tutti i tempi, cioè di quei non conformi, diversi, giudicati folli, che proprio in virtù della loro particolare condizione possono vedere ciò che gli altri non vedono, partecipare osmoticamente di più mondi alla volta e, nel dispositivo drammaturgico, dire la verità che nessuno osa dire. Nell'originale spagnolo la Fata dell'angolo è infatti, significativamente, la Loca del Frente. Infine, la potenza narrativa di "Ho paura torero" — resa da Longhi anche potenza visiva — è nelle aberrazioni del potere. Quello incarnato dal Pinochet (Mario Pirrello) efferato nella sua stupidità, cieco nella sua sonnolenza, ridicolo nella sua ferocia. Il dittatore, pur rappresentando un'istituzione ed essendo una figura pubblica, viene mostrato sempre dal buco della serratura e il suo quotidiano, fatto di

impotenza, sonnolenza, ansia e costrizioni coniugali, fa da contraltare alla vitalità viscerale e all'eros che muove e si tende tra Carlos e la Fata. Lo sberleffo è fine, perché ricorda che il potere non nasce per meriti, ma unicamente dal sopruso dell'uomo sull'uomo. La messinscena non lascia che la vicenda resti incagliata nel particolare, complice anche il visual design di Riccardo Frati che marca, ad esempio, il legame culturale tra la dittatura pinochista e quelle europee di metà Novecento, dando dignità alla storia di una particolare marginalità, che diventa universale, viva e presente per ognuno di noi. Per tutte queste ragioni, "Ho paura torero" non è soltanto una prova artistica, ma una proposta che non si sottrae alla propria responsabilità sociale. Lo testimonia il lungo ciclo di letture integrali, incontri e approfondimenti gratuiti rivolti alla cittadinanza, organizzati dal Piccolo Teatro nei quartieri — da Quarto Oggiaro, da Baggio a Crescenzago all'Ortica — che include questa rappresentazione in un progetto che cerca l'interlocuzione col pubblico, e che si pone dunque programmaticamente nel solco fondativo di Strehler e Grassi, del Piccolo Teatro come teatro d'arte per tutti e tutte. Tanto più che il testo scelto da Longhi individua due ferite del nostro tempo: da un lato, il tema della coscienza politica, che la Fata acquisisce frequentando Carlos; dall'altro quello, dell'educazione sentimentale, che invece è Carlos a imparare dalla Fata. Due poli che solo in apparenza hanno a che fare con la scoperta dell'identità, quando invece parlano di relazione: con la comunità, con un singolo, ma sempre con il corpo dell'altro. Per questo, nonostante la matrice

barocca, “Ho paura torero” non ci lascia sprofondare nella disperazione. Non finché il nostro amore resiste, non finché c’è un “tu”, anche immaginario, anche politico, per cui il nostro amore si rinnova.

**FEDERICO DEMITRY**

 **FORWARD**

**“Dentro. Una storia  
vera, se volete”  
di Giuliana Musso**

**14 — 18 FEB 2024**

# Memorie da “Dentro”

È l'ora di partire per una meta che frequentiamo sempre, ma esploriamo poco: il mondo reale. Ci prepariamo per assistere a un viaggio intimo, sulle tracce di una testimonianza i cui risvolti, tenuti a lungo nascosti, diventano, come nelle mani di un detective, indizi. Tracce portate in scena non per individuare un colpevole, ma per delineare ciò che di universale si nasconde dietro la vita del singolo.

A CURA DI VALERIA GAR. COSCIA





## Un paio di occhiali

Osservare i dettagli, le rughe, i più piccoli movimenti attorno a noi, è il punto di partenza per la ricerca della verità: da qui, come attraverso una lente, si può amplificare il senso delle tracce trascurate e trovare risposte. Gli occhiali sono utili per mettere a fuoco le relazioni, spesso offuscate dall'affetto, e vedere finalmente chi si cela dietro le persone a noi più vicine. E forse anche il teatro stesso non è altro che una lente attraverso cui mostrare e guardare la realtà, attraverso cui inquadrare ciò che ancora è poco chiaro, o che non si voleva vedere.



## Una gabbia e un lucchetto

I mostri rinchiusi nella gabbia si possono vedere attraverso le sue maglie di ferro: sono i tabù, le violenze, i traumi, gli stereotipi e i giudizi. La prigionia non li rende innocui, perché anche loro continuano a guardarci e abitano le nostre stesse mura. Giuliana Musso ha più volte preso in mano la chiave per liberarli e prestare loro un corpo e una voce sul palcoscenico da cui nasce una presa di coscienza collettiva.



## Una sedia rossa

Sono molteplici le sedie rosse presenti sulla scena di “Dentro”: in questo oggetto si ritrovano le radici del percorso di Giuliana Musso — la stessa sedia è il solo elemento in scena in “Nati in casa”, il celebre spettacolo della regista del 2001. Questo oggetto è il simbolo attraverso cui l’autrice ribadisce il suo ruolo di interprete di un teatro profondamente politico, che tiene insieme passato e presente del suo percorso drammaturgico. Una sedia rossa come il sangue del parto in “Nati in casa”, e come il sangue delle violenze che accadono tra le mura domestiche in “Dentro”.



## Un registratore

È lo strumento con cui Giuliana Musso cristallizza gli incontri con i testimoni, per poi dedicarsi alla trascrizione di ogni singola parola.

Attraverso un processo di ricomposizione, la testimonianza diventa testo per la scena e si trasforma in un nuovo strumento di risonanza: il corpo si offre al pubblico come mezzo per vivere e raccontare le esperienze altrui.



## Album fotografico di famiglia

Sfogliare l'album dei propri ricordi è il primo passo per mettersi in discussione: le violenze intrafamigliari avvengono in molti modi e molto più frequentemente di quanto possiamo immaginare. È dal passato che bisogna partire, per guardare lo spettacolo non solo come qualcosa che ci riguarda, ma come una possibilità che è parte anche della nostra storia.

# PICCOLO

Soci Fondatori



Comune di  
Milano



Regione  
Lombardia

Con il contributo di



Socio Sostenitore



CAMERA DI  
COMMERCIO  
MILANO  
MONZABRIANZA  
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da



Special Partner Teatro Grassi



Partner Istituzionale



Partner attività bambini e ragazzi



FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA

Special Partner

FONDAZIONE BERTI  
ONLUS

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**

Fabio Lupo

## **FORMAZIONE E EDITING**

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

## **SUPERVISIONE E COORDINAMENTO**

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

## **REVISIONE EDITORIALE**

Eleonora Vasta e Joseph Calanca | Ufficio Edizioni  
(Piccolo Teatro)

## **IMPAGINAZIONE**

Camilla Lietti

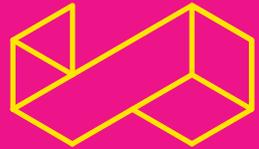
## **GRAFICA**

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

26 GENNAIO 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)