

STORMI



**Riots and
revolutions**

#5

Contro il senso comune

I video delle donne iraniane che si tagliano i capelli in memoria di Mahsa Amini, oppure il ginocchio a terra di Colin Kaepernick sul campo da football durante l'inno statunitense nel 2016, in opposizione alle violenze della polizia nei confronti della popolazione afroamericana.

La storia recente è piena di piccoli gesti rivoluzionari che, nati come risposta alle ingiustizie, diventano poi forme di narrazione del presente e, allo stesso tempo, atti di opposizione al potere. L'azione del corpo, usata nella sua dimensione simbolica, è ancora oggi uno strumento potentissimo — e ancor più grazie alla disseminazione virale — in grado di porre al centro della scena politica questioni non più rimandabili. Così un atto performativo può muovere rivolte, in una nuova idea di mondo come palcoscenico globale.

Ma cosa accade sulla scena teatrale contemporanea? In che modo il corpo dell'attore e dello spettatore possono farsi mezzo di protesta? E il teatro può dare origine a rivoluzioni?

Con il quinto numero di Stormi intitolato "Riots and revolutions" abbiamo deciso di mettere in relazione queste domande con tre degli artisti in programma nella stagione del Piccolo Teatro di Milano. Elvira Frosini e Daniele Timpano, Francesco Alberici e Sotterraneo si muovono da sempre nel campo degli irrisolti del presente, dissezionandoli, manipolandoli e restituendone in scena gli elementi più controversi,

così da generare riflessioni. Autori e attori dei propri lavori, sono accomunati da un profondo radicamento nel qui e ora per mostrarne, ognuno con i propri strumenti, i nodi più aggrovigliati. Proprio la diversità di stili e linguaggi messi in atto da questi tre artisti ha permesso di tratteggiare, nella sezione DIALOGHI, un quadro dei possibili modi di interpretare oggi l'impatto politico che può avere il teatro. Dalle loro parole si fa strada l'idea di una processualità condivisa con il pubblico, come se il momento dello spettacolo non fosse altro che un percorso corale di analisi critica e dialettica, in un contesto ampio di messa in discussione del reale e della sua verità. Come sempre, nella sezione IN SCENA, lo spazio è invece lasciato agli spettacoli. Lavori che non necessariamente affrontano il presente di petto, ma che prendono spunto dal passato ("Ottantanove" di Frosini/Timpano), da fatti plausibili — o accaduti davvero? — nel mondo reale ("Bidibibodibiboo" di Francesco Alberici), o da un futuro distopico inteso come specchio deformante dei problemi dell'oggi ("Il fuoco era la cura" di Sotterraneo). Più che prospettare possibili trasformazioni, questi spettacoli generano fratture e piccole scosse che fanno vibrare le poltrone della sala. Come si legge nell'articolo di apertura di questo numero, citando l'esperienza del teatro epico di Brecht e quella più recente del Living Theatre, la rivoluzione inizia quando lo spettatore muove il primo passo fuori dal teatro. Eppure oggi siamo lontani dalla fiducia che muoveva i padri del teatro politico.

L'illustrazione della copertina, realizzata da Davide Faggiani, mostra due uomini che nella notte tentano goffamente di raggiungere (o di distruggere?) la luce di un lampione chiamato «Utopia». Anche la disillusione e il fallimento, soprattutto in qualità di Zeitgeist, hanno a che fare con questo processo di analisi e si traducono in ironia e sarcasmo, in giochi di finzione e autofinzione, in alterazioni iperboliche. Come sempre il teatro catalizza complessità e contraddizioni, costruisce strade che si possono percorrere a doppio senso. E, quindi, per meglio circoscrivere il campo di azione di questa nuova “militanza”, possiamo recuperare un'immagine potente, utilizzata, in una recensione del 1917, a commento del “Il piacere dell'onestà” di Pirandello. «Bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sedimenti di pensiero»; così il giovane Antonio Gramsci descrive l'effetto delle commedie del drammaturgo siciliano sul pubblico del suo tempo. Ecco, forse si può ancora ambire a un teatro come detonatore del senso comune, come fabbrica di macerie da cui potranno nascere nuovi gesti rivoluzionari.

CAMILLA LIETTI

FOCUS

The plot
is the
revolution

«Là dove si bruciano i libri si finisce per bruciare anche gli uomini», scriveva, nell'Ottocento, il poeta tedesco Heinrich Heine, profetizzando inconsapevole una delle prime risoluzioni del regime nazionalsocialista tedesco: il rogo pubblico dei libri. Dalla notizia di quelle "Bücherverbrennungen" resterà colpito lo scrittore statunitense Ray Bradbury, tanto che diventeranno l'intuizione del suo romanzo più celebre, "Fahrenheit 451", una distopia che per sempre salderà nell'immaginario, come due facce della stessa medaglia, l'esistenza di un potere egemonico e la persecuzione della cultura.

Ma quale paura rivela il rogo dei libri? L'atto, nella sua ferocia, suggerisce l'idea che l'espressione artistica dell'essere umano — anche se non politicamente orientata, anche se non dichiaratamente "engagé" — risulti sempre potenzialmente pericolosa per lo status quo, e dunque rivoluzionaria. Per questo va repressa (per esempio con la censura) o ricondotta alla norma (dando vita alla propaganda).

Ma l'arte può davvero modificare la realtà? Ne è convinto Bertolt Brecht, la cui eredità va forse cercata non tanto nelle idee politiche, ma nel modo rivoluzionario di concepire il rapporto con lo spettatore. Il teatro brechtiano, pur figlio delle repressioni e degli assolutismi, prende le mosse dal fiducioso assunto che l'esistente sia "trasformabile" e che l'essere umano possa diventare agente mutabile e modificatore del mondo. La rappresentazione teatrale è dunque, per eccellenza, il mezzo per l'emancipazione e per l'autocoscienza: se lo

spettatore non si affiderà soltanto alle emozioni e all'identificazione, come accade nel teatro borghese, ma rifletterà lucidamente sulle sue condizioni di vita, allora sarà pronto a trasformarle. La rivoluzione comincia dunque dal preciso momento in cui si esce dalla sala teatrale: questo principio, rivisto e rimodulato, riaffiora carsicamente nella storia del teatro. Ispira per esempio il Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck che, appresa la lezione di Brecht e Piscator (maestro di Malina), indaga a fondo il ruolo sociale e trasformativo dell'arte teatrale.

Ma accanto ai maestri tedeschi, Malina e Beck hanno un altro nume tutelare: Antonin Artaud e il suo "teatro della crudeltà". Da lui imparano che per ottenere un cambiamento il pubblico va scosso e destabilizzato, e che per liberarsi è necessario attraversare un sentimento di "angoscia umana". Nel 1968 — l'anno conferma una fenomenale congiuntura storica — debutta ad Avignone "Paradise now": attraverso una struttura drammaturgica in "otto gradini" (alcuni dei quali conturbanti per la morale dell'epoca) lo spettatore veniva condotto alla liberazione, in un vero e proprio «percorso di ascensione verso la Rivoluzione Permanente», citando le note della compagnia allo spettacolo. Alla fine, Beck invitava il pubblico a uscire, e a vivere la rivoluzione per le strade, fuori dalla sala teatrale. Sul palco, per terra, si leggeva la scritta «The plot is the revolution» (slogan diventato, molti anni dopo, il titolo di uno spettacolo dei Motus con in scena la stessa Malina): come a dire

che l'unica "trama" di cui si compone uno spettacolo teatrale è il cambiamento.

Ma cosa resta oggi della forza propulsiva delle provocazioni del Living? Le condizioni del nostro pianeta vengono spesso dipinte come tragicamente irreversibili, e un teorico come Mark Fisher assicura che è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo. Il teatro — e la stagione 2023/2024 del Piccolo Teatro ne è una significativa testimonianza — riflette sempre più spesso su cosa resti della novecentesca fiducia nelle rivoluzioni, e sul senso di impotenza che attraversa l'atto della creazione artistica nel suo rapporto con il reale. In "Ottantanove", la compagnia Frosini/Timpano (in scena con l'attore Marco Cavalcoli) prende le mosse dalla nota vicenda storica dell'insurrezione francese per trovare un minimo comune denominatore tra movimenti insurrezionali politici e artistici, riusciti o falliti nel corso della storia, con il fine di indagare il concetto stesso di rivoluzione e ciò che esso può scatenare a distanza di secoli.

Con "Bidibibodibiboo" Francesco Alberici attraversa invece le paure di una intera generazione, che si muove in un mondo lavorativo senza nessuna speranza di cambiamento. La sua drammaturgia racconta una vicenda di "mobbing" in una multinazionale, ma poi allarga lo sguardo fuori dal settore aziendale per scoprire quanto il mito della produttività sia ormai diventato pervasivo. È davvero possibile affrancarsi da tutto questo? E l'arte ha o può avere un ruolo?

L'ispirazione del titolo scelto da Alberici deriva dalla quasi omonima opera di Maurizio Cattelan del 1996, che mostra il corpo esanime (e tassidermizzato) di uno scoiattolo accasciato su un tavolo da cucina e, a terra, una pistola: il suicidio dell'animale diventa una potente metafora della nostra incapacità di opporci alle vessazioni.

Tramortiti, privi di memoria, orfani della produzione intellettuale sono anche i cittadini immaginati da Bradbury nel già citato "Fahrenheit 451": a riattraversarlo sarà la compagnia Sotterraneo (in scena a maggio con "Il fuoco era la cura"), mettendo il coltello nella piaga dell'iper-informazione, e riflettendo sul bombardamento di immagini e dati che ci stordisce fino a renderci del tutto inoffensivi. Come ci si salva? La lettura e la memoria sono dunque forme di resistenza? Nel 2007, in un'intervista al "Los Angeles Times", Bradbury dichiarò che con "Fahrenheit 451" aveva voluto, tra le altre cose, riflettere sugli effetti dell'esposizione ai nuovi media, e sulla perdita di concentrazione che provocano. Riunirsi in una sala teatrale ad ascoltare storie, al riparo dalle "milizie del fuoco" delle continue notifiche sui nostri "device", si rivela in questa prospettiva un vero e proprio atto rivoluzionario.

FEDERICO DEMITRY, VALERIA GAIL COSCIA

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

Marco De Marinis

e

**Frosini/Timpano
Francesco Alberici
Sotterraneo**

Abbiamo incontrato Marco De Marinis, professore di Discipline Teatrali all'Università di Bologna e direttore della rivista «Culture teatrali», che, a partire da un ragionamento sulla dimensione politica del teatro contemporaneo, ha proposto tre indirizzi di riflessione che affrontano il concetto di sperimentazione, il rapporto con la post-verità e la relazione con il pubblico.

MARCO DE MARINIS

In un'epoca in cui i confini tra verità e menzogna sembrano diventare ogni giorno più labili, in cui proliferano falsificazioni, complottismi e negazionismi di ogni genere, non credete che il compito degli artisti — gli specialisti della finzione — sia più che mai quello di battersi per la verità con i mezzi e i linguaggi di cui dispongono?

Il teatro politico ha fatto il suo tempo, e non da oggi. Tuttavia ritengo che il teatro, nella sua accezione più ampia, detenga un potenziale politico formidabile, in quanto arte e pratica dell'incontro reale, della relazione e dell'interazione in presenza. Il teatro sociale e il teatro della realtà (Milo Rau in testa) lo stanno dimostrando, ciascuno a suo modo. Che cosa ne pensate? Vi ponete il problema dell'efficacia sociale e politica del teatro nel vostro lavoro?

C'è chi ritiene, non a torto, che il teatro di innovazione viva, ormai da troppi anni, di rendita sulle acquisizioni fatte dalla ricerca e dalla sperimentazione teatrale degli anni Sessanta e Settanta. Si sente insomma, da più parti, il bisogno di rilanciare la ricerca teatrale all'altezza dei bisogni e dei problemi del XXI secolo. Che cosa ne pensate? Considerate il vostro lavoro (anche) in termini di ricerca? E se sì, che cosa intendete, oggi, per ricerca teatrale?

FROSINI/TIMPANO

Sono cambiati i punti di riferimento, e le prospettive sul futuro sono quanto mai incerte, tanto che molti giovani adulti — anche quelli impegnati politicamente — non si riconoscono già più nelle spinte rivoluzionarie del recente passato. Il rapporto fra l'individuo e la comunità si esprime in forme nuove ed è necessaria un'opera di alfabetizzazione reciproca per poter riuscire a intendersi.

Foto di ©Laila Pozzo

**FROSINI/TIMPANO**

Alla conversazione con la compagnia ha partecipato anche Marco Cavalcoli.

Il teatro è sempre una presa di parola davanti al mondo. Tuttavia, come compagnia non ci poniamo la questione in termini di efficacia sociale, intesa come azione concreta volta a un'incidenza sul reale. Piuttosto ci riconosciamo nelle parole usate da Gaber in chiusura dell'album "Dialogo tra un impegnato e un non so" (1972), quando paragonò la libertà di potersi esprimere liberamente in teatro all'irrilevanza di parole che non riescono «mai a dar fastidio a nessuno» e che comunque non cambieranno niente. Oggi, inevitabilmente, il posizionamento nel discorso politico avviene con forme rinnovate rispetto a quelle utilizzate in passato, per esempio negli anni caldi del Living Theatre. Questo non significa però abbandonarsi alla totale disillusione.

Il teatro incide sempre sull'esperienza degli individui e continua ad avere (forse oggi più che in passato)

un importante effetto sulla comunità che lo abita. Le platee possono in questo senso essere guardate come piccole comunità temporanee. Durante la tournée di “Ottantanove” è stato interessante osservare la reattività della sala: all’inizio dello spettacolo ci sono alcuni minuti di silenzio in cui ci limitiamo a osservare la platea, nell’attesa che Marco Cavalcoli, mimetizzato tra il pubblico, rompa il silenzio nella veste di uno “spettatore disturbatore”. La sua sensibilità di autore, oltre che di attore, gli permette di intercettare una sorta di ebollizione, un moto di insofferenza della sala verso un vuoto che non ha ancora abbastanza coordinate per riempirsi di senso e che in certi casi può diventare scontro o polemica. Ci interessa stimolare una scintilla di reazione, quel sentimento istintivo che è spesso alla base di una rivoluzione. Qual è l’humus culturale da cui nascono le rivoluzioni? È questo l’interrogativo che proviamo ad affrontare nel nostro ultimo lavoro, condividendo materiali di un passato che sembra polveroso ma in realtà brucia ancora — un esempio su tutti: “I giacobini”, scritto nel 1955 da Federico Zardi e andato in scena due anni dopo al Piccolo Teatro di Milano, con la regia di Giorgio Strehler. Agiamo, in un certo senso, in termini “revisionisti”, fornendo un mosaico di suggestioni per provare a superare l’immobilismo ideologico e la banalizzazione dei contenuti, e per restituire alla Storia la stratificazione che merita. Il tentativo è quello di abbattere i più tradizionali paradigmi interpretativi dell’evento passato, rivoltarlo mediante un attraversamento

critico e dialettico, e lasciare che il superamento di vecchi canoni sprigioni campi di forza. Ci siamo occupati con un simile approccio anche del futurismo (“Disprezzo della donna”) e del colonialismo occidentale (“Acqua di colonia”).

Questo muoverci tra passato e presente è quindi il nucleo fondamentale della nostra ricerca teatrale: frughiamo nella storia per comprendere meglio la contemporaneità. Ma anche se rivendichiamo la necessità di sperimentare e di concederci lunghi tempi di studio e lavoro, siamo convinti che la definizione “teatro di ricerca” oggi non sia d’aiuto, perché finisce per proporre un’auto-ghettizzazione limitante e non favorisce il dibattito pubblico.

Non siamo una categoria alternativa di teatro, né tantomeno un segmento subalterno del teatro. Siamo, semplicemente, teatro.

L’orizzonte sociale e politico è troppo radicalmente mutato perché si possa ragionare ancora con i termini e con gli schemi di pensiero degli anni Settanta.

Ci capita spesso di lavorare con le nuove generazioni, e notiamo ogni volta un cambio di rotta radicale, una vera e propria frattura epistemologica, avvenuta in pochi anni, che porta, ad esempio, a ragionare sulla dicotomia reale/virtuale in termini completamente inediti rispetto al passato. Sono cambiati i punti di riferimento, e le prospettive sul futuro sono quanto mai incerte, tanto che molti giovani adulti — anche quelli impegnati politicamente — non si riconoscono già più nelle spinte rivoluzionarie del recente passato. Il rapporto fra l’individuo e la comunità si

esprime in forme nuove, ed è necessaria un'opera di alfabetizzazione reciproca per poter riuscire a intendersi. Ci troviamo in anni di profonda transizione, e ancora ci illudiamo di poter usare alcune categorie: ma sotto quelle etichette si percepisce una chiara spinta verso qualcosa di indefinito e radicalmente diverso dal pensiero precedente. Il teatro, però, è da sempre il luogo in cui si costruiscono nuovi linguaggi e si inventano nuovi mondi: abitarlo aiuta a immaginare il futuro, specialmente se si lascia il microfono ai più giovani.

A CURA DI IVAN COLOMBO, BEATRICE DI MAURO, MATTIA SCRAVAGLIERI

A black and white close-up portrait of a man with dark hair and a beard, looking slightly to the right. The background is blurred.

FRANCESCO ALBERICI

non ritengo che l'arte debba avere come fine quello di raccontare una verità oggettiva o di plasmare la mente dello spettatore per orientarla verso un atteggiamento più etico. Sarebbe fuorviante pensare all'artista come a un "agente del bene"; l'opera in sé non dovrebbe rappresentare un saggio a tesi, né dimostrare alcuna obiettività assoluta.

**FRANCESCO ALBERICI**

Per il nostro primo spettacolo di compagnia, “SocialMente” [Francesco Alberici è fondatore, insieme a Daniele Turconi e Claudia Marsicano della compagnia Frigoproduzioni, di cui fa parte anche Salvatore Aronica, ndr], avevamo scelto di inserire nella scheda di presentazione una frase di Guy Debord da “La società dello spettacolo”: «Nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso». L’enigmaticità di questa dichiarazione, il non poter distinguere completamente verità e finzione, mi ha sempre molto colpito e suggestionato. Nonostante il saggio in questione sia stato scritto nel 1967, solleva punti di problematicità e sguardi di lettura che risuonano molto con il presente. Mi sono spesso domandato perché ci sia questo “desiderio di verità”, che comporta un aumento del nostro livello di attenzione. Viviamo in un’epoca in cui dilagano falsificazioni e deformazioni, e di conseguenza la verità diventa un concetto sempre più sfuggente.

Accanto alla progressiva moltiplicazione dei falsi, si è sviluppata una frammentazione delle fonti, in primis nel settore del giornalismo; sono crollate quelle che fino a trent'anni fa erano considerate fonti autorevoli, come i telegiornali o, tra i quotidiani, le storiche testate. A fine anni Trenta, quando Orson Welles annuncia in radio l'imminente invasione aliena e la guerra tra i mondi, tutti gli credono. Lo stesso accade quando "Il Male" — rivista satirica italiana, attiva alla fine degli anni Settanta — pubblica la falsa copertina del Corriere con scritto «Arrestato Ugo Tognazzi. È il capo delle BR». Oggi, invece, siamo più coscienti della possibilità della falsificazione e perciò molto più diffidenti: ciò che ci viene proposto come vero potrebbe non esserlo. Dunque, ecco che l'affermazione di Debord è davvero anticipatoria e offre una chiave interpretativa per leggere la realtà contemporanea.

Il successo del genere documentario oggi è innegabile: dai programmi televisivi come i "reality show" e i "biopic", all'autobiografia finzionale in teatro; è senza dubbio una tendenza dettata dalla moda, ma si tratta anche di una risposta a un sentire comune che riguarda in primo luogo il pubblico. L'autofiction, considerata un linguaggio innovativo negli ultimi anni, ormai è diventata un nuovo canone: questo da un lato implica la necessità di una maggiore consapevolezza nel suo utilizzo, dall'altro spinge alla ricerca di forme altre. Anche se, dal mio punto di vista, l'originalità è sempre un concetto

ambiguo: il nuovo è sempre una rielaborazione di modelli esistenti, combinati tra loro in un rinnovato e inusuale equilibrio. Agire nel solco dell'autofiction e della comicità diventa per me quasi inevitabile, non solo perchè sono forme che mi intrigano e mi appassionano, ma anche perchè il percorso con Deflorian/Tagliarini e la collaborazione con babilonia Teatri sono stati fondamentali in tal senso in termini di innesti di pensiero e di creatività.

“Bidibibodibiboo”, tuttavia, è solo parzialmente costruito come un'autofiction: prende avvio come un documentario, ma questo meccanismo di verità resiste a fatica e subisce una vera e propria operazione di sabotaggio sul palcoscenico. Lo scenario diventa sempre più surreale e finzionale, la quarta parete si chiude progressivamente e il pubblico poco alla volta scompare dall'orizzonte degli attori, fino ad arrivare a una critica sempre più marcata verso i dispositivi del teatro di verità.

Personalmente non ritengo che l'arte debba avere come fine quello di raccontare una verità oggettiva o di plasmare la mente dello spettatore per orientarla verso un atteggiamento più etico. Sarebbe fuorviante pensare all'artista come a un “agente del bene”; l'opera in sé non dovrebbe rappresentare un saggio a tesi, né dimostrare alcuna obiettività assoluta. Se, da una parte, riconosco di avere un desiderio di impatto politico come artista, sono anche consapevole del fatto che non sarò mai in grado di smuovere la coscienza collettiva nella sua totalità.

Infatti, non è così immediato e automatico incidere sulle opinioni personali e politiche dello spettatore abituale; oltretutto il teatro, il più delle volte, si rivolge a un pubblico consenziente, che appartiene a uno stesso bacino sociale e culturale. Non ritengo che uno spettacolo abbia gli strumenti e le possibilità di cambiare profondamente la realtà che ci circonda, nonostante ci siano delle notevoli eccezioni, Milo Rau in testa.

In “Bidibodibiboo” viene presentato il teatro come luogo di lavoro in un’ottica problematizzante: se da un lato viene certamente istituito un parallelo tra vita in azienda e mondo dello spettacolo come ambiti dominati da una competizione sfrenata, viene fatto emergere anche un fondo di meschinità nel “modus operandi” degli artisti. Nel corso della rappresentazione entra in scena mio fratello, chiedendomi di non raccontare più la sua vicenda personale come impiegato di una grande multinazionale. La mia risposta, da regista e produttore, è ferma e intransigente: una volta che vengono investite delle risorse per un nuovo allestimento, non c’è più spazio per dubbi e tentennamenti. Da artisti, ci chiediamo fino a che punto ci si possa spingere, cosa si possa raccontare degli altri senza che essi siano d’accordo. Ecco, dunque, che viene messo in crisi proprio quel teatro impegnato che si sorregge grazie a storie confezionate appositamente per ottenere l’applauso finale.

Per me, invece — nonostante prediliga una modalità di collaborazione reciproca con gli attori per arrivare a definire il piano di regia — rimane fondamentale l'intuizione, che ritengo essere la forma di intelligenza più alta per un artista. Sento il bisogno di rimanere in contatto con la mia parte istintuale, quella che più si opacizza e tende a sfumare in età adulta; la stessa da cui nasce il desiderio espressivo, innato, tutto umano, di creazione libera e spontanea sulla scena.

A CURA DI NOEMI MANGIALARDI, FEDERICA SINTINI, GIULIA STORCHI

SOTTERRANEO

Riteniamo che l'arte — e con essa la cultura tout court — costituiscano non tanto un baluardo posto a difesa del vero, quanto un costante allenamento alla ricerca della complessità, alla lettura approfondita del reale. L'artista è una risorsa della collettività, a disposizione di tutte e tutti noi, per abitare il mondo senza essere dominati da ansie e paure, per essere orientati verso l'intelligenza e il pensiero profondo.

Foto di ©Masjar Pasquali



SOTTERRANEO

A intervenire nella conversazione sono Sara Bonaventura, Claudio Cirri e Daniele Villa, nucleo autoriale fisso della compagnia, intorno a cui si raduna un “cluster” di collaboratori a seconda dei progetti.

La suggestione all’origine di “Il fuoco era la cura” [in scena al Teatro Studio Melato dal 21 al 26 maggio 2024, n.d.r.] è un rogo di libri, così come è stato descritto da Ray Bradbury in “Fahrenheit 451”. Nel romanzo, lo scrittore tratteggia un futuro distopico, in cui, sotto la costante minaccia di una guerra nucleare, il governo vieta ai sopravvissuti la lettura o il possesso di libri. In questo scenario di mera sopravvivenza e assoluto appiattimento culturale, l’unica forma di resistenza è così affidata a “book people”, persone che scelgono deliberatamente di rischiare la propria vita, imparando a memoria i libri da tramandare alle generazioni future. Però, nel nostro spettacolo, non si realizzerà alcuna utopia: questi salvatori della letteratura dimostreranno, se mai, i limiti della memoria nella conservazione della

civiltà. Non tutti saranno in grado di trasmettere ai posteri il proprio libro, altri memorizzeranno invece un testo diverso rispetto a quello originale.

Se “Fahrenheit 451” è la descrizione di una deriva culturale — bruciare i libri è la risposta emotiva di un’umanità che ha perso la propria intelligenza collettiva — noi non crediamo che il compito dell’artista sia quello di opporsi a questo fenomeno agendo da paladino della verità. Riteniamo che l’arte — e con essa la cultura tout court — costituiscano non tanto un baluardo posto a difesa del vero, quanto un costante allenamento alla ricerca della complessità, alla lettura approfondita del reale. L’artista è una risorsa della collettività, a disposizione di tutte e tutti noi, per abitare il mondo senza essere dominati da ansie e paure, per essere orientati verso l’intelligenza e il pensiero profondo.

Se da una parte siamo convinti che spesso lo spettatore condivida già con noi una medesima bolla culturale (e allora ribadire una verità equivarrebbe a parlarci addosso), dall’altra, questa condizione di “vicinanza” non toglie il rischio, cogente, della mistificazione e della falsificazione. Il nostro lavoro si propone di esplorare i dispositivi attraverso i quali è possibile adattarsi, o reagire, alle narrazioni plurime che contraddistinguono il mondo.

È anche per questa ragione che, nella costruzione di uno spettacolo, rifuggiamo il messaggio: rifiutiamo cioè l’idea di trasmettere al pubblico un concetto, inteso come una nozione da acquisire in maniera

unilaterale. In questo senso, non ricerchiamo alcuna efficacia sociale. Il teatro sociale tenta infatti di sensibilizzare, di orientare la platea verso una direzione morale: in modo condivisibile, ma anche univoco. Ci sentiamo invece più vicini a una dimensione politica del teatro, aperta e problematica: per noi, ciò equivale a indagare le ragioni del male di vivere, profondo e inestinguibile, che sentiamo nella società e nel tempo che abitiamo. Attraverso il palco cerchiamo dunque di condividere questa ossessione col pubblico, al fine di processarla coralmemente. La ricerca è lo strumento attraverso il quale questo confronto può avere luogo: e con “ricerca” intendiamo una nozione che oggi ha ancora valore, ma che ha sicuramente cambiato significato. Quella odierna dialoga tanto con il lascito della tradizione, quanto con lo spettatore, al quale si rivolge con nuove modalità comunicative. In Italia siamo soliti vivere il rapporto tra tradizione e contemporaneità soltanto in termini conflittuali, perché la tradizione ha un peso significativo e risorse ben più ingenti di quelle riservate al contemporaneo: ma non dobbiamo limitarci nei tentativi di tenere in vita un ecosistema di sperimentazione, che possa generare nuovi classici e un pensiero critico, e creativo, per il nostro tempo. Da osservatori della scena contemporanea ed europea, non possiamo che registrarne la vivacità e la versatilità: questo ci trasmette ottimismo, e voglia di lottare perché la ricerca abbia più risorse, e più importanza.

A CURA DI MARIACHIARA MEROLA, ALESSANDRO STRACUZZI

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

**“Ottantanove” di
Frosini/Timpano**

25 – 29 OTT 2023

PICCOLO

IN SCENA



Foto di ©llaria Scarpa

A teatro con Caroline Patey

Parigina di nascita, milanese d'azione, Caroline Patey è stata docente di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano fino al 2018. Anglista aperta alle suggestioni delle letterature comparate, si è occupata di cultura rinascimentale, del mondo vittoriano e delle avanguardie tra Francia e Gran Bretagna, prestando particolare attenzione alla circolazione dei testi e al loro rapporto con le immagini.

Sebbene non sia così intuibile, soprattutto a uno sguardo superficiale, la Rivoluzione è ancora molto presente nelle coscienze e nelle vite dei francesi, e non in maniera nostalgica. Io sono cresciuta in una famiglia della medio-borghesia e ho sempre riconosciuto nella Repubblica una “cosa comune”. Tutti, dal figlio dell’operaio a quello del dirigente, siamo stati cresciuti a “pane e Stato”, sostenuti da un sistema scolastico in grado di funzionare come un perfetto ascensore sociale. La memoria della Rivoluzione è quindi ancora molto presente, tanto nelle sue conquiste quanto nei suoi aspetti drammatici e controversi: consolidata da Napoleone e dalla Terza repubblica, ma compromessa dalla Comune e dalla deriva colonialista, l’eredità rivoluzionaria ha messo radici profonde nella nostra quotidianità. A rafforzarne la persistenza sono state anche la forsennata centralizzazione del potere, e la spiccata considerazione di sé del popolo francese, giustificata dal fatto che la Francia è stata il fulcro del mondo occidentale per almeno due secoli: tutto ciò ha permesso una diffusione capillare del lascito rivoluzionario.

Mi ha perciò stupito che “Ottantanove” abbia tralasciato le conseguenze positive della Rivoluzione, concentrandosi solo sulla sua rapida trasformazione nel Terrore. L’istituzione dei musei, ad esempio, è stata una tappa fondamentale: secondo lo storico francese Pierre Nora, i musei sono “lieux de mémoire”, luoghi di memoria, all’interno dei quali il racconto di sé può avvenire senza distanze o separazioni.

I musei non sono realtà imbalsamate e impietrite, bensì spazi nei quali è possibile istituire un confronto e un dialogo orizzontali, ravvivando il dibattito sia su tematiche a noi prossime, sia su argomenti distanti secoli. Il museo è un luogo pubblico, nel suo senso più alto: e in Francia — nonostante la fine della Rivoluzione e la scomparsa dei suoi attori — la rilevanza della dimensione pubblica, di cui sono espressione tanto i musei quanto il protagonismo dei centri cittadini, è ancora evidente. A questo proposito, qualche tempo fa ho visitato, al Museo Carnavalet di Parigi, la mostra “Parisiennes citoyennes!”, dedicata alle lotte per l’emancipazione femminile portate avanti dalle donne di Parigi dal 1789 fino al 2000.

È stata una grande occasione per riscoprire i nostri diritti, e quel lungo cammino che ha condotto alla loro affermazione. Non credo infatti, come viene provocatoriamente sostenuto nelle prime scene di “Ottantanove”, che le rivoluzioni passino senza lasciare traccia: pensiamo ad esempio alla Prima rivoluzione inglese, durante la quale il Re fu deposto e infine restaurato. Può sembrare che si sia trattato di un processo fallimentare, in realtà è a partire da quell’esperienza che il Regno Unito progredisce verso il riconoscimento delle prerogative del Parlamento: e proprio il teatro ha giocato in questo un ruolo fondamentale. Cromwell potè infatti chiudere i teatri, ma non riuscì mai a tappare le bocche e a mettere sotto silenzio il libero pensiero. Durante la Rivoluzione d’ottobre, invece, proprio il teatro costituì uno specchio degli eventi storici, in un fiorire di

sperimentazioni e innovazioni. E il rapporto tra teatro e rivoluzione è al centro, non a caso, di uno spettacolo epocale come “1789” del Théâtre du Soleil, con il quale Ariane Mnouchkine esprimeva le mutazioni del teatro accanto a quelle della politica e della società. Per questa ragione, non concordo del tutto con l’idea, sottesa a “Ottantanove”, che il teatro non possa essere un motore della trasformazione: il dramma, in qualche modo, è sempre sovversivo.

Tuttavia, la scomparsa e la marginalizzazione degli spazi collegiali e pubblici appare oggi il vero ostacolo all’affermazione di qualsiasi spirito politico, finanche all’innesco di un gesto rivoluzionario. Ecco che le prime sequenze di “Ottantanove”, in cui assistiamo con sorpresa alla presa di parola di un finto spettatore nel silenzio della platea, e contempliamo con stupore il suo alzarsi in piedi e dirigersi verso il palcoscenico, ci ricordano la forza potenziale racchiusa in una singola azione, se realizzata all’interno di una comunità riunita in un medesimo spazio.

A CURA DI GIACOMO MATELLONI

|| NOW

**“Bidibibodibiboo” di
Francesco Alberici**

20 FEB — 3 MAR 2024



«Faccio teatro, non giornalismo d'inchiesta: posso raccontare cose verosimili, senza che debbano essere del tutto vere». Così Francesco Alberici, autore e personaggio, inquadra la prospettiva da cui ha deciso di dare voce alla complessa vicenda lavorativa di suo fratello e ai rapporti di forza da lui subiti in azienda, tra silenzi omertosi e pressioni minatorie. Le parole citate si trovano in apertura del libretto di scena di "Bidibibodibiboo", testo finalista nel 2021 al Premio Riccione per il Teatro e ora nuova creazione di cui Alberici è anche regista e interprete. Il ben congegnato meccanismo drammaturgico ruota attorno al desiderio di raccontare un fatto realmente accaduto: Daniele (Daniele Turconi), regista e attore — vera e propria controfigura teatrale di Alberici — vuole mettere in scena la storia di una tentata "istigazione al licenziamento" ai danni di suo fratello Pietro da parte di una grande azienda, colosso nel campo dell'e-commerce (il nome è censurato, così come i dettagli della vicenda). «La ricostruzione della storia di mio fratello anche se è basata su fatti reali è un puro frutto della mia immaginazione»: ancora una volta, in scena, è in discussione il labile confine tra realtà e finzione, e viene rivendicato il potere trasformativo e trasfigurante dell'arte. Non è tanto una questione di esattezza — di perfetta coincidenza tra rappresentazione e mondo esterno — quanto piuttosto una possibilità di pubblica riflessione e poi, auspicabilmente, scintilla d'azione e cambiamento. La scelta di reimmaginare e trasfigurare gli eventi rappresenta, in realtà, una chiave d'accesso

efficacissima alla sfera dei timori e delle paranoie inconfessabili, dei desideri profondi, dei nodi irrisolti più intricati. Alcune scene oniriche, tra le più riuscite dello spettacolo, sembrano portare all'emersione di frammenti di realtà, come quando Pietro sogna di accompagnare al pianoforte una figura femminile (Maria Ariis) creata dal suo inconscio come una conturbante fusione della madre e della manager dell'azienda: così il corpo materno dà voce agli stralci della discussione avvenuta tra le mura di casa nel corso della giornata, ma anche alle machiavelliche parole pronunciate dalla sua responsabile per spingerlo a licenziarsi. La frustrazione rispetto all'impossibilità di rispettare gli standard lavorativi richiesti si unisce al peso delle pressioni esercitate dalle aspettative e dal giudizio altrui, in primis quello materno. Come il sogno lascia emergere il rimosso psichico, così lo stesso avviene nel corpo di Pietro: le manifestazioni cutanee e l'aumento del peso — è Daniele a insistere su questi aspetti, nel dialogo con il fratello — mostrano lo stato psico-emotivo che si vorrebbe provare a nascondere. Il corpo e l'aspetto fisico si rivelano il campo d'azione per ambigue sopraffazioni. L'azienda rivendica per esempio un'apparente informalità, patina di meccanismi subdoli di coercizione e "mobbing": non è necessario indossare vestiti eleganti, né essere troppo legati al rispetto degli orari di lavoro, meglio invece concentrarsi sul rendimento e sulla produttività, ricordandosi che si è sempre sottoposti a valutazione,

messi alla prova in una performance continua, dai confini labili, e quindi inesistenti.

La ricostruzione progressiva della storia lavorativa e della vita di Pietro coincide quasi esattamente con la creazione dello spettacolo di Daniele e con la realizzazione delle prove; una convincente correlazione drammaturgica che si riflette anche nella scenografia ideata da Alessandro Ratti. Pezzo per pezzo, gli elementi scenici vengono liberati dai grossi scatoloni che li contengono e che costellano il palco sin dall'inizio, per essere messi al servizio del racconto senza mai descrivere ambientazioni realistiche, ma evocando solamente luoghi concreti e spazi dell'immaginazione. Improvvisamente, però, questa concatenazione viene interrotta: la realizzazione dello spettacolo viene sospesa e messa al vaglio, il "vero Pietro" (Salvatore Aronica) si nega all'appropriazione finzionale della sua storia, non vuole apparire come una vittima agli occhi del pubblico, in fin dei conti la sua condizione è frutto anche di scelte da lui compiute e attuate. Lo scontro tra le posizioni dei due porta all'emersione di alcuni interessanti fulcri nodali dello spettacolo, che si dipanano attraverso un dialogo serrato e vivace, comico e amaro allo stesso tempo: la corrispondenza tra le condizioni dei due fratelli, nonostante i differenti contesti professionali, le ipocrisie e le illusorie pacificazioni del lavoro culturale, la difficoltà del linguaggio teatrale nel creare un vero sommovimento di realtà. Cosa accade quando una produzione culturale si ferma? Quali sono i ricatti lavorativi espliciti o impliciti che può subire un artista?

Così “Bidibibodibiboo” riesce a problematizzare non solo il processo di appropriazione della realtà che l’arte, il teatro, compiono nel momento in cui tentano di attuare un’attivazione dello spettatore su questioni politicamente rilevanti, ma rivela anche le fragilità del lavoro legato alla passione, dichiarando che il mestiere del regista, del drammaturgo e dell’attore «È molto più simile agli altri lavori di quanto [Pietro, ma non solo] pensi».

L’incontro-scontro tra i due fratelli si svolge quasi interamente ai lati di un tavolo giallo in formica, riproduzione fedele della quasi omonima opera di Cattelan “Bidibidobidiboo” — riprodotta anche nel libretto di scena — dove, in una scala decisamente ridotta, siede uno scoiattolo con il capo riverso sulla superficie liscia, con un bicchiere abbandonato davanti a lui e una pistola a terra, caduta dalla zampa. Alberici ricrea un identico “setting”, ma inserisce una variazione significativa: la tragica solitudine dello scoiattolo suicida lascia il posto al dialogo, seppur conflittuale, tra Daniele e Pietro. Entrambi hanno davanti a loro non il vuoto, bensì l’altro, una possibilità di salvezza ma anche di confronto necessario con ciò che invece, troppo spesso, collochiamo nella sfera del rimosso collettivo.

ALICE STRAZZI

 **FORWARD**

**“Il fuoco era la cura”
di Sotterraneo**

21 — 26 MAG 2024

PICCOLO

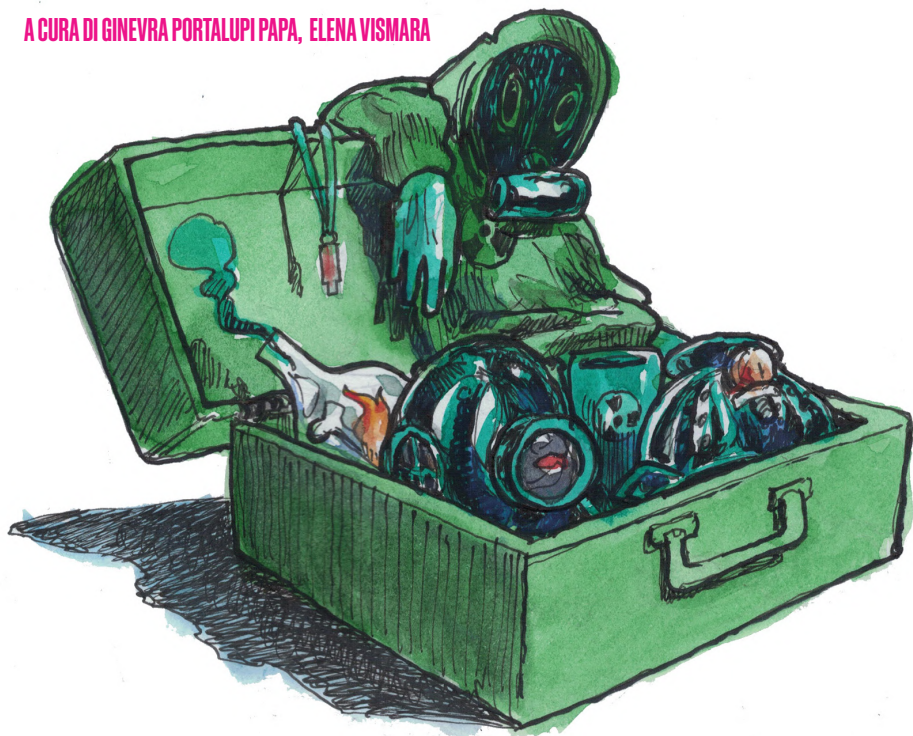
IN SCENA


**STRATA
GEMMI**
PROGETTO SPANNA

Un ritorno al futuro

Lo sappiamo bene: non è mai semplice decidere cosa mettere in valigia quando la meta del viaggio è un luogo ignoto. L'impresa, tuttavia, diventa quasi impossibile quando a essere sconosciuta è anche l'epoca di destinazione. Per affrontare la visione di "Il fuoco era la cura", lo spettacolo di Sotterraneo ispirato a "Fahrenheit 451" di Ray Bradbury, occorre allora trovare una soluzione alternativa. Riempiamo il nostro bagaglio non di oggetti materiali — è arduo prevedere la loro utilità in un tale scenario distopico — ma di idee, di questioni, di rovelli che, prima ancora che il futuro, possano mettere in discussione il nostro punto di partenza: il presente. Ecco che la nostra valigia si rivela leggera per le braccia, incredibilmente densa per la mente.

A CURA DI GINEVRA PORTALUPI PAPA, ELENA VISMARA





Fuoco primordiale

Quanti immaginari si possono associare al fuoco? Benefica fonte di calore e crudele strumento di tortura; manifestazione della sacralità e simbolo del Male nelle sue vesti più diaboliche. È alla sua proprietà più distruttrice che pensa inizialmente lo scrittore statunitense Ray Bradbury: quando, nel 1953, deve dare un titolo al suo nuovo libro, alza la cornetta del telefono e digita il numero della stazione dei pompieri più vicina. «A che temperatura brucia la carta?», chiede. «A 451 gradi Fahrenheit». Oggi, settantun anni dopo la pubblicazione del celebre romanzo, viviamo forse in un presente simile a quel futuro distopico immaginato da Bradbury. Scegliendo di intitolare il loro spettacolo “Il fuoco era la cura”, Sotterraneo ripropone lo scenario ossimorico paventato dallo scrittore: la forza purificatrice dell’elemento si sovrappone così al feroce annientamento ideologico perpetrato dai sistemi totalitari. Quale delle due potenzialità del fuoco prevarrà in questo ardere primigenio?



L'universo-biblioteca di Borges

Cosa si può immaginare di più lontano dal futuro illetterato descritto da Bradbury, che l'universo-Biblioteca delineato da Borges? Apparentemente nulla. Eppure, se ci addentrassimo nelle sale esagonali di quell'edificio, tratteggiato nel racconto del 1941 "La biblioteca di Babele", ci accorgeremmo di quanto abbiano in comune questi due mondi antitetici. L'universo-biblioteca raccoglie disordinatamente nei suoi volumi tutte le possibili combinazioni di lettere, comprese quelle che generano frasi senza senso: «Tutto quello che è dato esprimere: in tutte le lingue. Tutto». In questo labirinto di scaffali, la presenza umana si disgrega: «La certezza che tutto sia scritto ci annulla o ci rende dei fantasmi». Se Bradbury immagina un mondo senza libri, Borges delinea un universo in cui gli esseri umani sono prossimi all'estinzione, schiacciati dalla carta. Ma una biblioteca senza lettori è come se fosse già bruciata. Forse, più che sulle fiamme, è importante concentrarsi su chi permette ai libri di esistere, e sul ruolo giocato dalle istituzioni culturali in questo processo: temi di stringente attualità, che il collettivo fiorentino affronta dialogando con la distopia di Bradbury, ma tenendo bene a mente l'incubo borgesiano.



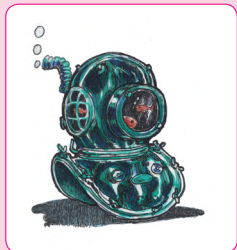
Memoria eidetica

I libri sono oggetti particolarmente porosi: non si impregnano solo delle storie che raccontano, ma anche un po' di quelle di chi li legge. Tra le righe rimangono impigliati brandelli di vita: macchie di tè, biglietti di spettacoli usati come segnalibri, lacrime, postille scritte in grafie che non riconosciamo più. Se prendiamo in mano un libro letto e riletto negli anni, i ricordi invischiati nella carta sfilano davanti ai nostri occhi come fotografie; Proust ha dedicato a questo movimento involontario pagine memorabili. Sotterraneo ha compulsato "Fahrenheit 451" fino a trasormarlo in un deposito stratificato di appunti, rendendo quel volume il testimone delle riflessioni su un'opera che è anche, e soprattutto, un libro sui libri. O meglio, un libro che spiega quello che potrebbe succedere se i libri, intesi come oggetti mediatori delle memorie personali e collettive, non venissero più letti. Non stupisce allora che il futuro immaginato da Bradbury sia popolato da personaggi smemorati: i loro sensi sono storditi da un bombardamento di immagini e messaggi televisivi, dispensatori di notizie immediate, prefabbricate, disimpegnate. E noi, immersi in questa società iperproduttiva e iperconnessa, come stiamo?



Una tuta antiradiazioni

Ray Bradbury scrive “Fahrenheit 451” durante i primi anni Cinquanta, uno dei periodi più controversi della storia americana. Lo scenario desolante, protagonista delle scene finali del romanzo, racchiude a pieno il terrore di un possibile conflitto nucleare, costante in quegli anni di Guerra fredda. Il mondo che si immaginava Bradbury era incredibilmente asettico, ordinato, pulito: non c'è traccia dei rifiuti che, in questi decenni, non siamo stati in grado di smaltire e che hanno finito per inquinare l'intero pianeta, con conseguenze catastrofiche. Se dovessimo ipotizzare, oggi, un futuro distopico, non ci discosteremmo troppo dalle ideologie alla base del romanzo: i sintomi di una crescita inesorabile degli estremismi, e di messa al bando degli intellettuali a favore di un'omologazione del pensiero, emergono ancora con chiarezza. A cambiare, tuttavia, sarebbe l'impianto scenografico: parleremmo di crisi climatica e migratoria, della diffusione di epidemie e di batteri farmacoresistenti, e insisteremmo nuovamente sul nucleare. Come scongiurare, allora, questo immaginario inquietante che minaccia di diventare sempre più realistico? Saremo nuovamente costretti a indossare delle tute antiradiazioni per proteggerci da ciò che noi stessi abbiamo creato?



Un po' di silenzio

Non c'è spazio per il silenzio in “Fahrenheit 451”. Nel silenzio si muove chi vuole passare inosservato, chi non vuole farsi notare: un atteggiamento troppo sospetto in un mondo dove le intenzioni e le idee di tutti devono essere costantemente vigilate. È nel silenzio della notte che Guy Montag, eroe atipico di questa distopia, compie il crimine più efferato: illuminato da una luce flebile, stuzzicato e intimorito dalla sua stessa curiosità, legge. Ecco allora che l'assenza di suoni diventa il mezzo attraverso cui attuare l'unica forma di protesta possibile in un sistema basato sull'omologazione ideologica. E oggi? In una contemporaneità dove diventa sempre più centrale “dar voce” a nuovi punti di vista finora esclusi, in un momento in cui in pochi scelgono il silenzio come forma di rivendicazione, siamo abituati a sentire — ascoltare non sempre — le grida di protesta di coloro a cui è stato imposto di tacere. Dimenticandoci però una premessa necessaria: per ascoltare occorre tacere. Forse, allora, aveva ragione il comico e sceneggiatore Garry Shandling, quando sosteneva che viviamo in un mondo troppo rumoroso e che ogni tanto bisognerebbe «Shut the fuck up. The answers are in the silence».

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

Valeria Gail Coscia

Federico Demitry

Beatrice Dimauro

Claudio Francesco Favazza

Martina Fontana

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

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

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

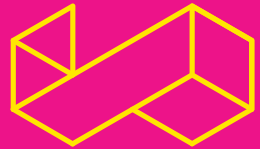
GRAFICA

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

23 FEBBRAIO 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