



STORMI



**I Maestri sono
fatti per essere
mangiati**

#6

...in salsa piccante

Edipo è un barista spiantato che vive nella periferia di Londra. Anzi no: è un quindicenne giapponese che indaga sulla scomparsa di una gatta. O forse una donna mediorientale che cerca la verità sulla sua famiglia.

I classici possono riapparire con nuove sembianze nel tempo e nello spazio: ce lo ha ben insegnato il grande secolo delle riscritture, il Novecento. Non di rado i grandi autori (negli esempi sopra citati, Steven Berkoff, Haruki Murakami, Wajdi Mouawad) tornano ai testi capitali per misurare vicinanza o divergenza, per rivendicare una radicale estraneità dal contesto originario o, al contrario, per identificarsi.

Che un testo della tradizione possa essere radicalmente trasformato — con traduzioni, adattamenti, riscritture, trasposizioni transmediali — è ormai dato acquisito. Le puntuali riflessioni di Calvino sulla vitalità della tradizione (“Perché leggere i classici”, Mondadori 1991) hanno offerto per decenni materia per citazioni, quarte di copertina, fascette editoriali e persino t-shirt.

Oggi, però, nuove domande e nuovi dubbi stanno cominciando a infiammare il dibattito pubblico. Alcune parole d’uso e alcune formule trite (i classici come «radici della cultura occidentale» oppure «i grandi padri della letteratura») hanno cominciato a suonare in modo un po’ sinistro: ci sentiamo ancora a nostro agio in una prospettiva così smaccatamente eurocentrica? E dietro alla parola “Maestro”, alla

manca di un suo immediato corrispettivo femminile, non si annida forse — suggerisce qualcuno — una visione del mondo patriarcale? E ancora: il canone, per com'è stato storicamente inteso, non corre il rischio di apparire sempre più spesso come il prodotto di un sistema di dominio, territorio di esclusioni più che lo scrigno di un sentire comune?

Nel preparare questo numero di “Stormi”, addentrandoci in questioni così complesse e spinose, abbiamo avuto la possibilità di dialogare con Margherita Laera, docente di Discipline teatrali alla University of Kent. Dopo una formazione da classicista, e dopo essersi occupata come studiosa di adattamenti e traduzioni (le sue monografie sul tema sono ancora un punto di riferimento nell'ambito), Laera ha cominciato a dedicarsi alle drammaturgie della migrazione, e delle relazioni tra teatro, cultura e ideologie. Con lei abbiamo provato a chiederci — e a chiedere agli artisti e alle artiste che abbiamo incontrato — quanto una trasposizione teatrale possa e debba porsi simili problemi e, in definitiva, cosa ci spinge a tornare ancora al canone nonostante questo possa rivelarsi un terreno di cocenti contraddizioni.

Emma Dante, Liv Ferracchiati, Leonardo Lidi, Massimo Popolizio — gli artisti cui abbiamo dedicato questo numero di “Stormi” — ci hanno offerto, attraverso le loro risposte (ma soprattutto attraverso i loro spettacoli) una formidabile opportunità per tornare con occhi nuovi alle questioni di sempre,

offrendo un caleidoscopio di tecniche, di approcci e di visioni. Tra sovrascritture, centralità del corpo performativo, e una radicale indagine sul rapporto con lo spettatore, i quattro artisti percorrono strade divergenti, ma sempre lontane da una piatta adesione ideologica al canone.

Il titolo di questo numero, che riprende la celebre risposta del corvo in “Uccellacci e uccellini” di Pier Paolo Pasolini (1966), è un invito a ricordare che i classici non sono (o mai dovrebbero essere) il luogo dell’acquisizione, della certezza, dell’affermazione ma piuttosto lo spazio del dubbio, della polemica, del rivolgimento. La destabilizzante messa in discussione di un “pantheon” di autori classici — oggetto del dibattito sopra ricordato — non fa, per certi versi, che testimoniare la necessità di definire i contorni di una rivoluzione culturale proprio a partire da un rinnovato sguardo sulla tradizione.

Lo scrittore sudafricano Coetzee, in un breve ma fulminante pamphlet (“Che cos’è un classico?”, 2001) ipotizza che un classico sia tale perché «generazioni di individui non riescono a farne a meno e vi si aggrappano con tutte le forze». L’atto energetico dell’“aggrapparsi”, come la metafora pasoliniana del «mangiare i Maestri, in salsa piccante» e forse come ogni forma pur violenta di contestazione, vanno considerate, in definitiva, forme d’amore.

MADDALENA GIOVANNELLI

Come le api sui fiori

Nel film “Drive My Car”, Rysuke Hamaguchi racconta la storia di Yusuke, un attore e regista chiamato a mettere in scena una versione dello “Zio Vanja” di Čechov per un festival internazionale di teatro. Durante gli spostamenti in auto, avanti e indietro dalle prove, l’uomo ascolta e memorizza i dialoghi della pièce registrati dalla moglie, morta improvvisamente due anni prima: il suo metodo di lavoro si basa su un’attenzione maniacale al testo, che gli attori devono declamare a tavolino e ripetere fino a scarnificare la parola da toni ed emozioni. Si tratta di una meticolosità che pare rivelare una precisa concezione del rapporto coi classici, in cui il rispetto del dettato originale è avvertito come presupposto per far risuonare le consonanze tra passato e presente.

La messa in scena di opere entrate a far parte del canone, però, apre a diverse soluzioni registiche che interpretano la tradizione, collocandosi, di volta in volta, tra due poli estremi: ogni rilettura contemporanea — oscillando fra il tentativo di una riproposizione fedele e una sperimentazione incardinata, al contrario, sui punti di discontinuità — definisce un personalissimo grado di allontanamento dal testo di partenza.

La possibilità di declinare la traduzione scenica di un classico in infinite variazioni emerge con particolare limpidezza se si confrontano spettacoli che applicano approcci molto diversi tra loro a uno stesso modello letterario. È quanto avviene per i drammi greci, oggetto di innumerevoli rivisitazioni: così, ad

esempio, la regia di Thierry Salmon e quella di Mark Ravenhill instaurano un dialogo tra la medesima tragedia di Euripide, le “Troiane”, e la nostra epoca, adottando, però, prospettive che appaiono diametralmente opposte.

Nel primo caso, la versione presentata nel 1988 al festival di Avignone recupera la dimensione ancestrale e viscerale del mito attraverso l’uso del greco antico, che sul palcoscenico ottiene quasi l’effetto di una spaesante glossolalia. Le atmosfere mediterranee vengono rafforzate dalle composizioni dell’etnomusicologa Giovanna Marini, che ricuce una partitura orale ispirata a canti tradizionali della Grecia classica.

Di tutt’altro segno è l’operazione condotta da Mark Ravenhill, che inserisce il suo “Women of Troy” in un progetto più ampio, intitolato “Shoot/Get Treasure/Repeat” e realizzato “ad hoc” per il Festival di Edimburgo nel 2007. Lo spettacolo si presenta come un “pastiche post-moderno” che, ricostruendo completamente il testo originale, si focalizza su questioni contemporanee ricontestualizzando tutta la scena e i personaggi: così Ecuba diviene una normale madre di famiglia alla Doris Day, mentre sulla scena compaiono SUV, sterline, compagnie aeree, terroristi.

Il rimaneggiamento del repertorio drammaturgico scandisce anche la stagione 2023/24 del Piccolo Teatro, che propone un ventaglio variegato di esperienze in grado di impastare e ricomporre la

materia creativa per marcare — in varia misura — la distanza dai classici, tenendo conto sia dell'estetica sia dei cambiamenti culturali del nostro tempo. Massimo Popolizio firma la regia de “L'albergo dei poveri” partendo dall'adattamento di Emanuele Trevi e suggerendo — fin dalla scelta del titolo — la relazione diretta non solo con il testo di Gor'kij, “I bassifondi”, ma anche con la celebre trasposizione strehleriana che inaugurò il Teatro di via Rovello nel 1947. Lo sguardo attento al mestiere artigianale e all'equilibrio formale, che già aveva caratterizzato la versione del fondatore del Piccolo Teatro, esalta la corallità dell'opera per riflettere sul dramma dell'emarginazione, trascendendo il contesto storico di riferimento. Come ricorda Popolizio nell'intervista realizzata per il programma di sala dello spettacolo: «“L'albergo dei poveri” è uno dei testi più “barbari” di Gor'kij, forse anche quello meno riconducibile a un canone, non avendo una trama in quanto tale: grazie a questo, però, paradossalmente non invecchia, perché affronta temi universali e che toccano la contemporaneità».

La modalità dell'adattamento è anche quella prediletta da Liv Ferracchiati, che in “Come tremano le cose riflesse nell'acqua (čajka)”, a partire dalla traduzione rigorosa dello slavista Fausto Malcovati, attraversa la drammaturgia de “Il gabbiano”, dando però vita a una partitura a sè stante: scene collocate in punti diversi, modificate o persino aggiunte determinano una “sovrascrittura” che esplora due nuclei dell'opera, ovvero il rapporto madre-figlio e il

bisogno di essere riconosciuti, come individui e come artisti.

L'universo inquieto del drammaturgo russo è fonte di ispirazione anche per Leonardo Lidi, in scena dal 16 al 21 aprile al Teatro Strehler, con la seconda tappa del suo "Progetto Čechov". La fedeltà al testo, quasi assoluta, non impedisce alla regia di riflettere in senso metateatrale. Se già "Il gabbiano", debuttato nel 2022, si interrogava sulle forme con cui presentarsi al pubblico (il realismo della tradizione incarnato da Trigorin o l'astrattismo giovanile di Kostja?), la seconda tappa — costituita da "Zio Vanja" — indaga l'influenza che gli artisti possono avere sulla società: il palcoscenico, chiuso da una parete frontale in legno di betulla e ridotto a un piano bidimensionale, è il primo, potente, indicatore dei limiti e delle frustrazioni avvertite dai personaggi, condannati a vivere in un immobilismo che sfocia in senso di impotenza.

La manipolazione del testo di riferimento, fino a una radicale modifica della sua struttura, è l'approccio che contraddistingue gli ultimi spettacoli diretti da Emma Dante: dopo "La scortecata" e "Pupo di zucchero", la regista chiude la trilogia dedicata a Giambattista Basile firmando "Re Chicchinella", riscrittura della novella "La papera". Come suggerisce il titolo della pièce, il focus della fiaba si sposta dall'animale (trasposto in gallina) al sovrano, un personaggio in origine minore che diviene il protagonista indiscusso: l'uomo, condannato ad atroci sofferenze dal funesto pennuto che si è

annidato nelle sue viscere, produce suo malgrado un uovo d'oro ogni mattina. Su questo nodo drammaturgico si muove la versione teatrale di Dante, che ha notevolmente sfolto il testo originale, modificandone l'architettura per mostrare il crudo realismo dell'autore napoletano: oltre il linguaggio immaginifico e le situazioni grottesche, emerge il quadro desolante di una famiglia anaffettiva e senza scrupoli, disposta a tutto pur di soddisfare la propria avidità.

Popolizio, Ferracchiati, Lidi e Dante mostrano come la scelta di (ri)mettere in scena un classico non pregiudichi l'atto creativo, ma anzi diventi un banco di prova per saggiare la capacità di rigenerare la propria fonte attraverso processi dialettici di mimesi ed emulazione: già gli scrittori antichi, d'altra parte, da Orazio a Seneca, raccomandavano ai poeti di fare come le api, che succhiano il nettare di fiore in fiore, per trasformarlo in quel prodotto "limpido" e dolcissimo che è il miele.

NADIA BRIGANDÌ, MATTIA SCRAVAGLIERI

PICCOLO

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

Margherita Laera

e

**Liv Ferracchiati
Massimo Popolizio
Emma Dante
Leonardo Lidi**

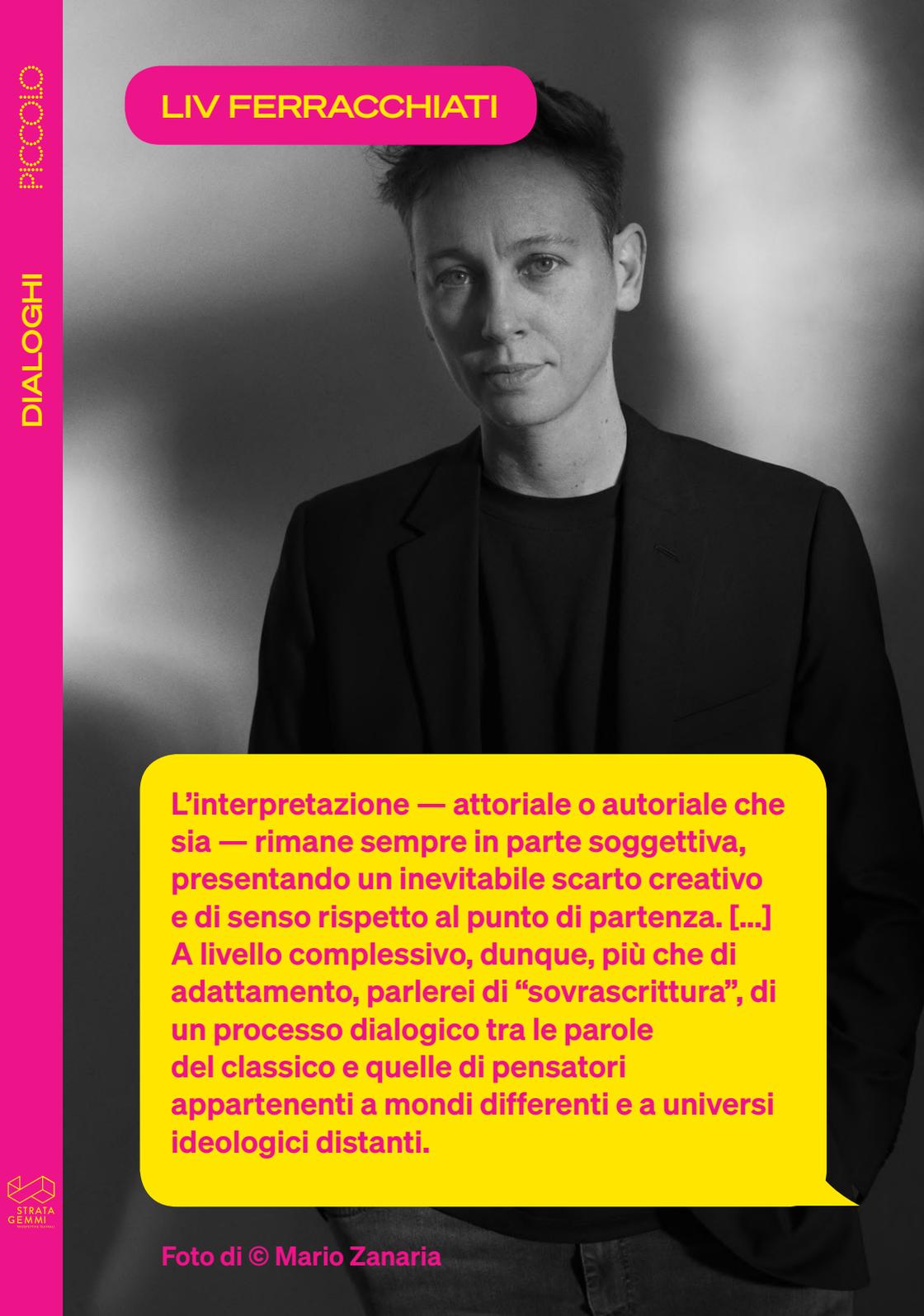
Margherita Laera insegna Discipline teatrali presso la University of Kent. Si occupa nello specifico di drammaturgia, traduzione teatrale e adattamenti. Tra le sue pubblicazioni in questo ambito, spiccano “Theatre&Translation (Bloomsbury, 2019) e “Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat” (Bloomsbury, 2014). Dal dialogo con Margherita Laera sono emerse alcune questioni sulle relazioni tra il canone classico e la sua appropriazione contemporanea, anche nelle sue componenti ideologiche.

MARGHERITA LAERA

Come cambia la drammaturgia di un classico nel lavoro con gli attori e le attrici? In che modo le caratteristiche specifiche dell'interprete possono modificare gli equilibri del testo di partenza?

Fino a dove può spingersi l'adattamento di un'opera classica? È possibile, per esempio, arrivare a trasmettere significati e ideologie persino opposti a quelli presenti nel testo di partenza?

Che cosa rende un autore o un'autrice "un classico"? Il recente dibattito ha messo in luce come l'idea stessa di un "canone di autori classici" — per lo più maschi e bianchi — sia di per sé portatrice di esclusione e di rapporti di potere. Pensate che tornare ad attingere al canone possa essere in questo senso problematico?

A black and white portrait of Liv Ferracchiati, a woman with short dark hair, wearing a dark blazer over a dark t-shirt. She is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a soft, out-of-focus light source.

LIV FERRACCHIATI

L'interpretazione — attoriale o autoriale che sia — rimane sempre in parte soggettiva, presentando un inevitabile scarto creativo e di senso rispetto al punto di partenza. [...] A livello complessivo, dunque, più che di adattamento, parlerei di “sovrascrittura”, di un processo dialogico tra le parole del classico e quelle di pensatori appartenenti a mondi differenti e a universi ideologici distanti.

Foto di © Mario Zanaria

**LIV FERRACCHIATI**

Nel confrontarsi con un testo classico non esistono istruzioni per l'uso: bisogna sperimentare, caso per caso. Il teatro, poi, non è fatto solo di parole, ma anche — e soprattutto — di linguaggi scenici: è essenziale allora considerare come questi influiscano sulla messa in scena contemporanea di un testo del passato. Tendenzialmente, il mio lavoro parte da uno studio molto approfondito del testo originale e della produzione totale dell'autore, analizzando non solo testi teatrali, ma anche opere di narrativa o saggistica, lettere e documenti. Inoltre, per me è indispensabile intraprendere, insieme alla persona che mi sostiene nella drammaturgia e a una figura che traduca nuovamente il testo di partenza, un percorso all'interno della lingua originale. Voglio indagare le sfumature autentiche dei personaggi, il senso nascosto dietro ogni parola e immaginare come si esprimerebbero oggi. A un "macrostudio" sull'"opera omnia", dunque, vedo necessario affiancare un "microstudio" legato all'uso di ogni singola voce.

Questo modo di scrivere avviene inizialmente in solitudine, per poi incontrare una dimensione collettiva una volta che si passa al lavoro sulla scena. La mia penna entra, quindi, in sinergia con gli attori, tenendo conto della loro fisicità e di tutto ciò che li caratterizza come corpi — il timbro della voce, il ritmo del respiro, il modo di camminare, di guardare, di relazionarsi agli altri nei momenti di pausa. Ciò non implica che gli interpreti finiscano per recitare sé stessi: il dato biografico non ha nulla a che vedere con questo processo, che consiste piuttosto nel prendere dei corpi e cucirvi sopra un personaggio. Laura Marinoni [che in “Come tremano le cose riflesse nell’acqua” interpreta il ruolo della Madre, ndr] lo ha definito una vera e propria “operazione sartoriale”. In ogni caso, l’interpretazione — attoriale o autoriale che sia — rimane sempre in parte soggettiva, presentando un inevitabile scarto creativo e di senso rispetto al punto di partenza. Se poi ritrovo un’affinità tematica in altre scritture, mi sento di poterle inserire, instaurando una relazione tra più testi — come è avvenuto con il racconto “Caro vecchio neon” di David Foster Wallace, da cui ho tratto il titolo del mio ultimo spettacolo.

A livello complessivo, dunque, più che di adattamento, parlerei — utilizzando una felice intuizione terminologica di Ilaria Rossini su “Teatro e critica” — di “sovrascrittura” di un processo dialogico tra le parole del classico e quelle di pensatori appartenenti a mondi differenti e a universi ideologici distanti.

In questo confronto tra epoche e orizzonti lontani, è possibile, talvolta, riscontrare delle “zone di imbarazzo” — per riprendere la suggestione di

Margherita Laera — rispetto alla nostra sensibilità odierna, ma personalmente non la considero una situazione problematica: laddove non trovo un’armonia, mi discosto. E non si tratta di un tradimento: il contesto in cui si scrive è importante. Čechov, ai nostri giorni, probabilmente avrebbe avuto tutta un’altra opinione sull’uomo e sulla donna. Rispetto ad altri, rimane comunque un autore molto proiettato verso il futuro — basti pensare che ne “Il gabbiano” mette in scena una coppia di persone conviventi e per questo viene inizialmente censurato. A questo proposito, aggiungerei una riflessione forse ovvia: per entrare nel canone ci vuole del tempo. L’innovazione drammaturgica di Čechov, per esempio, è stata ostacolata in un primo momento dalla critica a lui contemporanea. Lo stesso è accaduto con Ibsen, il quale — tramite personaggi femminili — intendeva trattare della condizione di tutti gli esseri umani, a prescindere dal genere. Questi autori, ora considerati “canonici”, a volte intoccabili, sono pieni di spinte innovative: malgrado la distanza temporale, le loro drammaturgie portano avanti tematiche esistenziali universali e tutt’oggi vive, capaci di sollevare interrogativi importanti.

Detto questo, credo che nel mio rapporto con i testi classici ci sia anche un tentativo di autoformazione. Del resto, nel momento in cui ci si confronta e si entra in contatto con il pensiero e con la scrittura di questi maestri, indipendentemente dal tipo di fruizione o approccio adottato, non si può che imparare.



MASSIMO POPOLIZIO

Il processo di reinterpretazione non va inteso come un semplice atto di cambiamento: è prima di tutto un'immersione profonda nella narrativa e nella struttura del testo al fine di scoprire inedite prospettive. In questo orizzonte, il ruolo della regia si rivela cruciale: il suo compito è quello di scorgere nelle pieghe dell'originale ciò che nemmeno l'autore aveva immaginato.

Foto di © Mario Coppola



MASSIMO POPOLIZIO

Nella mia ricerca teatrale, ho sempre percepito la riscrittura e l'adattamento dei classici non come un distacco dall'originale, bensì come un'estensione del dialogo tra noi e l'opera. Il processo di reinterpretazione non va inteso come un semplice atto di cambiamento: è prima di tutto un'immersione profonda nella narrativa e nella struttura del testo al fine di scoprire inedite prospettive. In questo orizzonte, il ruolo della regia si rivela cruciale: il suo compito è quello di scorgere nelle pieghe dell'originale ciò che nemmeno l'autore aveva immaginato. L'adattamento diviene, dunque, un'indagine sulle potenzialità latenti offerte da una nuova dimensione interpretativa.

Questa esplorazione non tradisce l'essenza primigenia dell'opera, ma tende piuttosto a interrogarsi su come certi temi universali possano risuonare in modo diverso nella nostra contemporaneità. Il mio lavoro prova, dunque, a bilanciare da un lato la fedeltà all'originale e, dall'altro, l'urgenza di rendere un classico (teatrale o letterario) rilevante per l'esperienza umana di oggi,

senza per questo dover necessariamente alludere agli eventi della cronaca. Più ci si avvicina alla realtà specifica dell'attualità più si corre il rischio di allontanarsi dalla dimensione tragica o drammatica di un testo: il segreto è piuttosto ricercare il portato universale e spirituale della storia che si va a raccontare. Il mio, dunque, non è un approccio di tipo naturalistico o attualizzante; cerco invece di adottare un rapporto immaginativo con gli elementi dell'opera. Per "L'albergo dei poveri", il mio lavoro con Emanuele Trevi sull'opera di Gor'kij si è svolto in diverse fasi. Inizialmente, abbiamo elaborato otto versioni del copione: in ognuna, i simboli e i significati del testo originario sono stati intensificati attraverso l'accostamento, e talvolta l'inserzione, di passaggi di altri autori, come Čechov, Tolstoj e McCarthy. L'obiettivo è stato conferire maggiore profondità a tutti i personaggi e animare questo vibrante microcosmo, descritto da Trevi come un "vascello" pulsante di vita. Pur rimanendo fedeli all'essenza originale, abbiamo potenziato e reso più accessibile la disperazione profonda e impetuosa dei personaggi attraverso alcune modifiche o trasposizioni. Un esempio su tutti: abbiamo rappresentato la contadina Kvašnja — una figura legata a un certo mondo rurale russo, lontano dal nostro immaginario — come una ex-prostituta, per rendere più evidenti alcune dinamiche di potere. La versione definitiva del copione, però, ha preso forma in sala prove nel lavoro con gli attori: soprattutto in questo caso mi sono trovato a costruire, durante l'allestimento, alcune scene ex novo per potenziare

l'interazione tra i personaggi e la mobilità scenica. D'altronde, le dinamiche sul palcoscenico sollevano sempre nuovi interrogativi e implicano ripensamenti e innovazioni necessarie per la coerenza dell'azione. La scrittura scenica si rivela allora un passaggio cruciale che funge da ponte tra il testo e la sua ricezione. Infatti, nel traghettare — per riprendere la metafora di Trevi — un copione sulle tavole lignee del palco bisogna considerare due elementi imprescindibili. Il primo è lo scambio continuo tra testo, regia e interpreti, poiché ognuno porta con sé un universo di esperienze e interpretazioni che arricchiscono la produzione. In questo modo, l'originale si evolve, acquisendo una tridimensionalità che solo la scena può conferirgli. Il secondo elemento ha a che fare con l'energia, una rinnovata vitalità conferita al testo proprio dall'adattamento: un'opera, per quanto magistralmente scritta, rischia di perdere impatto senza un'adeguata strutturazione ritmica, che include l'armonia tra dialoghi, movimenti, impatto visivo, musica e illuminazione. D'altro canto, come ricorda Ronconi nelle sue “prove di autobiografia” [Feltrinelli 2019 n.d.R.] i classici non sono altro che voci di altre epoche, autori deceduti. Come possono dialogare con noi? Nel provare a rispondere a questo dilemma, noi artisti cerchiamo di rendere eterni questi autori: attraverso il nostro lavoro di reinterpretazione e riconfigurazione, permettiamo ai loro testi di trascendere il tempo e lo spazio, rimanendo sempre attuali.



EMMA DANTE

La sala prove è un terreno fertile, in cui poter gettare dei semi: non sempre attecchiscono e prendono vita, ma quando accade si verifica con forza ed energia. Questi semi vengono interrati nei corpi degli interpreti, e covati come le uova del “Re Chicchinella”: ogni germoglio innesca nuove forme. Ecco perché per il mio lavoro preferisco parlare di scrittura scenica piuttosto che di regia.

Foto di ©Masiar Pasquali



EMMA DANTE

In qualsiasi processo di creazione drammaturgica, la presenza dei corpi delle attrici e degli attori ha un ruolo fondamentale. Ogni elemento che compone la fisicità di ciascuno è potenzialmente un perno della partitura: la postura, le movenze, il modo di parlare. Il difetto e l'eccezione rendono unica una determinata presenza scenica; rimango sempre affascinata da una camminata sbilenco o da un baricentro non del tutto stabile e simmetrico, proprio per il loro sapersi trasformare in linguaggio. Il momento dell'improvvisazione è centrale per far emergere tutte queste peculiarità, che trovano poi una loro sintesi durante la fase di riscrittura di un testo classico. Ciò che scrivo a tavolino, in solitudine, viene poi completamente stravolto e smontato dal contatto con la corporeità degli attori e delle attrici. La sala prove è un terreno fertile, in cui poter gettare dei semi: non sempre attecchiscono e prendono vita, ma quando accade si verifica con forza ed energia. Questi semi vengono interrati

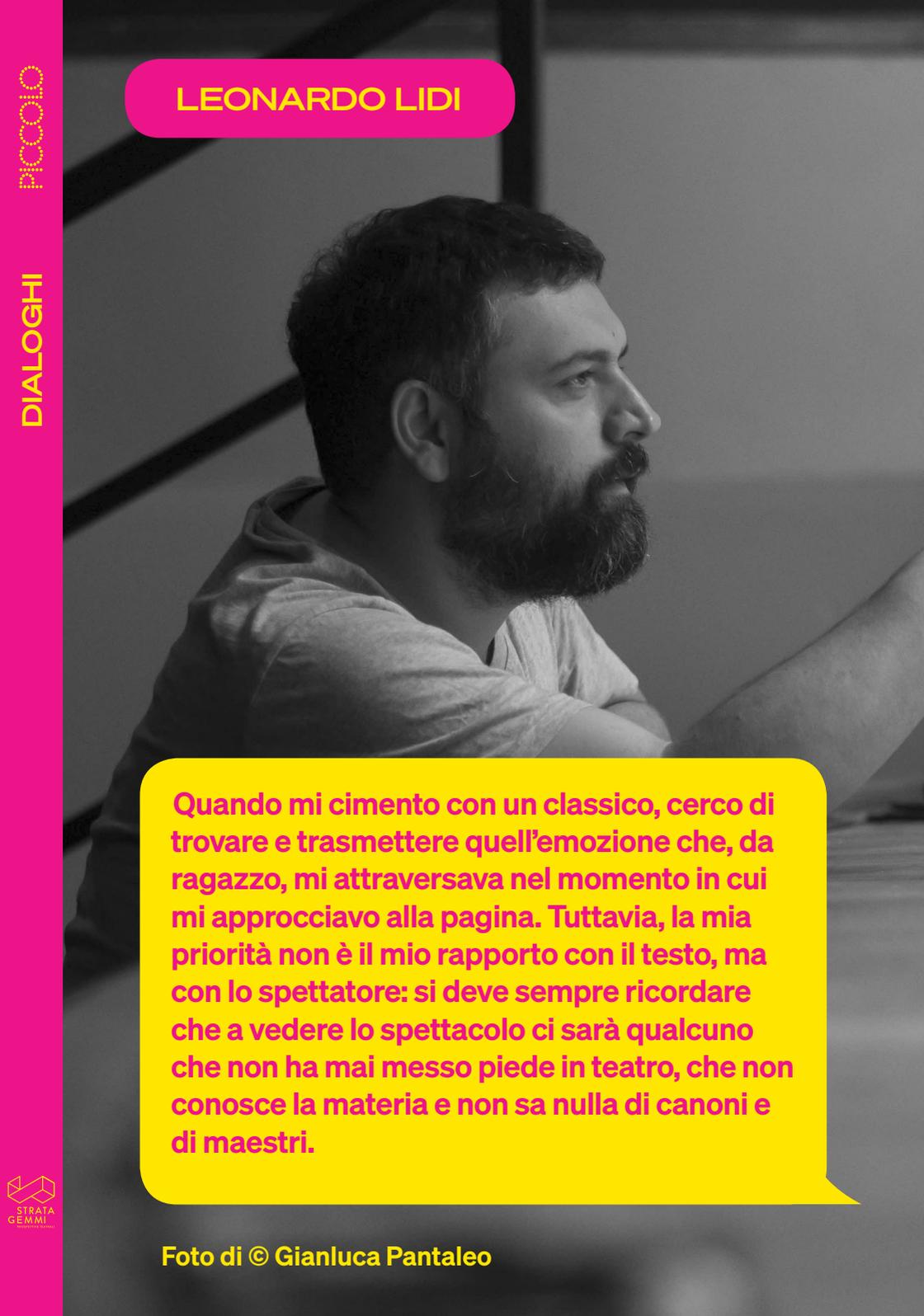
nei corpi degli interpreti, e covati come le uova del “Re Chicchinella”: ogni germoglio innesca nuove forme. Ecco perché per il mio lavoro preferisco parlare di scrittura scenica piuttosto che di regia. Abbiamo attuato lo stesso processo leggendo “La papera” di Giambattista Basile, la novella da cui siamo partiti per la creazione di “Re Chicchinella”, poi trasformato in un testo nuovo. Questa variazione è avvenuta come in un processo di partenogenesi: si è staccato un frammento dalla fiaba di Basile e ne è nata un’altra, che ha sì la stessa radice ma è un corpo nuovo, generatosi da quel nucleo primigenio. Nel caso della riscrittura di un testo, le modalità di lavoro con gli interpreti sono molto diverse rispetto a quelle che utilizzo quando creo una drammaturgia originale, come nel caso di “Misericordia”, scritto a partire dal lavoro di improvvisazione svolto insieme agli interpreti. Per “Re Chicchinella”, invece, siamo partiti da un testo esistente, di cui si è cercato di salvaguardare l’essenza e dunque la lingua: sono rimasti immutati i dialoghi, le parole, le espressioni basiliane. L’operazione di scrittura scenica tenta di avvicinare a noi il dialetto parlato nel Seicento a Giugliano, non distante da Napoli: un linguaggio complesso, intricato, forse inventato, per certi aspetti incomprensibile e che per questa ragione è stato semplificato.

Il mondo delle fiabe di Basile, che lui stesso chiama “intrattenimenti”, è costellato di pozioni, fate, castelli incantati, principi, re e principesse, vecchie scorticate: un universo magico, nel quale tuttavia

hanno luogo eventi feroci. Ogni storia si conclude con un accadimento orrendo e brutale, legato alla morte o a una metamorfosi. Resta inteso che sono testi del Seicento e dunque alcuni loro aspetti risultano, per la nostra sensibilità, politicamente scorretti. Ma nell'esplorazione di questo immaginario non ho mai cercato di correggere quegli elementi per renderli più accettabili, piuttosto ho tentato di creare delle lacerazioni all'interno della struttura narrativa, approfondendone a tal punto la trama e l'ordito da far nascere una nuova narrazione, non un semplice aggiornamento, quanto una sua filiazione contemporanea. Non credo nella cancellazione di ciò che di sbagliato è stato detto o scritto, di ciò che nel corso della storia ha generato pensieri pericolosi, discriminazioni, prepotenze e abusi, ma reputo sia necessario rielaborare quegli stessi racconti. Ciò che è stato appartiene al nostro passato, e senza di esso non potremmo pensare al futuro. Basile, per come ho avuto modo di studiarlo, è un autore che rifugge dal canone, ribelle a qualsiasi tipo di ingabbiamento e classificazione, e proprio per questo motivo è di grande contemporaneità. Con "La scortecata" ad esempio, raccontiamo la vicenda di due donne anziane che non sopportano più il loro invecchiamento e, pur di tornare giovani, sono disposte a qualsiasi cosa: ciò che descrive Basile sembra anticipare l'ossessione per la chirurgia plastica. Questa estrema modernità è tuttavia in stretta connessione con l'antico e l'atavico: dalla

fiaba emerge sempre la dimensione del mitologico, e ciò è all'origine della forte attrattiva che esercita su di me. "Re Chicchinella" ha tutti gli elementi per collocarsi nella dimensione mitica: un re, una corte, e le loro interazioni a tratti intime e a tratti superficiali. Proprio lungo questo confine prende forma la nostra operazione, che ha il suo fulcro nella messa in luce degli elementi mitologici scevri da qualsiasi giustificazione. È in questo senso che le cortigiane-galline non devono dimostrare nulla in più di ciò che sono: creature vacue, che parlano senza dire niente. E tuttavia è proprio quella spinta ancestrale — quello sguardo animale così fondamentale in teatro — che tutte e tutti noi abbiamo perso e che dobbiamo cercare di recuperare.

A CURA DI ANDREA MALOSIO, ALICE STRAZZI



LEONARDO LIDI

Quando mi cimento con un classico, cerco di trovare e trasmettere quell'emozione che, da ragazzo, mi attraversava nel momento in cui mi avvicinavo alla pagina. Tuttavia, la mia priorità non è il mio rapporto con il testo, ma con lo spettatore: si deve sempre ricordare che a vedere lo spettacolo ci sarà qualcuno che non ha mai messo piede in teatro, che non conosce la materia e non sa nulla di canoni e di maestri.

Foto di © Gianluca Pantaleo



LEONARDO LIDI

Quando si affronta un grande classico, che ha avuto a volte decenni, a volte secoli di rappresentazioni e di studi, bisogna cercare di trovare una relazione sincera con la drammaturgia, ovvero far sì che l'eco delle messe in scena passate non sovrasti il contenuto. Il mio primo interesse per il teatro è stato come lettore prima ancora che come spettatore. Quando mi cimento con un classico, cerco di trovare e trasmettere quell'emozione che, da ragazzo, mi attraversava nel momento in cui mi avvicinavo alla pagina. Tuttavia, la mia priorità non è il mio rapporto con il testo, ma con lo spettatore: si deve sempre ricordare che a vedere lo spettacolo ci sarà qualcuno che non ha mai messo piede in teatro, che non conosce la materia e non sa nulla di canoni e di maestri. Nell'ottica di questa attenzione per lo spettatore, sono solito entrare a gamba tesa nei testi, ma quando si tratta di Čechov, non ne sento la necessità. Anche quando registi che amo — come Thomas Ostermeier o Annie Baker — hanno toccato Čechov, tentando di cambiarlo o di

riscriverlo, non sono mai rimasto contento. Čechov è un autore che è riuscito a superare il suo tempo, non dobbiamo allontanarci dal suo essere cristallino: la grande responsabilità di un regista è andare fino in fondo, trovare una forma di sincerità, portare sul palcoscenico i nostri difetti, le nostre ridicolaggini, la nostra “marmellata”; non chiedo ai miei attori di essere veri, ma di essere il più possibile sinceri nell’artificio teatrale. Ho voluto lavorare a questa trilogia cechoviana (“Il gabbiano”, “Zio Vanja” e “Il giardino dei ciliegi”) con un gruppo di interpreti dotati di generosità d’animo e capaci di prendersi interamente sulle loro spalle la responsabilità di un progetto, senza scorciatoie. Ho selezionato artisti che, pur arrivando dal teatro, provengono da percorsi completamente differenti tra di loro, per raccontare tutte le sfaccettature di una società, una casa, una famiglia. Attori capaci di condividere lo stesso codice, con uno stesso DNA, ma che hanno affrontato esperienze e vite molto disparate. Da chi ha lavorato con De Berardinis, con Ronconi, con Castri, con i grandi maestri del Novecento; a chi ha iniziato con me: i trentacinquenni che sono nati in un mondo professionale di totale precariato e hanno dovuto in qualche modo inventarsi. Riprendere Čechov vuol dire, per me, riprendere anche l’amore di un drammaturgo per gli attori e le loro esistenze. Nella storia di “Zio Vanja” vediamo che il teatro e la cultura vengono trattati da Vanja stesso come irrilevanti rispetto alla loro posizione umana, alla loro società. È un viaggio che forse, purtroppo, racconta anche quello che gli attori stanno vivendo

in questo momento storico: costretti a ridicolizzarsi, affidandosi al solito monologo annuale per poter sbarcare il lunario, senza riuscire a costruire una famiglia e a vivere di questo lavoro. Non si tratta solo degli attori, però: tutti i personaggi del testo sono o si sentono ininfluenti rispetto al loro mondo, alla loro casa, alle loro relazioni. L'unico che combatte questo sentimento è Astrov, perciò suscita una certa attrazione: è il solo che crede nella possibilità di cambiare le cose con il proprio operato; tutti gli altri sono in un momento della loro vita dove non si sentono più in grado di influire su ciò che li circonda.

“Zio Vanja” viaggia talmente attraverso il tempo che non c'è stato bisogno di intervenire con nessuna forzatura. A un certo punto dell'opera si parla anche di impatto ambientale: è incredibile! L'ininfluenza a cui Astrov si riferisce riguarda anche la natura, toccando temi che oggi vediamo spesso sulle pagine dei giornali. La scelta dei costumi appariscenti, in stile anni Sessanta, e delle parrucche ingombranti, più che un tentativo di attualizzazione (di cui il testo, del resto, non ha bisogno) serve allora per alimentare il rapporto dei personaggi con il ridicolo che li caratterizza in maniera sempre diversa. Personalmente credo che la natura di “commedia” dell'opera, che Čechov richiedeva e che voleva mettere in locandina, sia sempre da tenere a mente, non perché si debba far ridere il pubblico per contentezza, ma perché togliere la commedia significherebbe togliere l'umano.

A CURA DI RICCARDO FRANCESCO SERRA, TIZIANO AGLIO, VALERIA GAIL COSCIA

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**

**“Come tremano
le cose riflesse
nell’acqua (čajka)”
di Liv Ferracchiati**

27 GEN — 25 FEB 2024

PICCOLO

IN SCENA



Foto di ©Masiar Pasquali



A teatro con Gian Piero Piretto

Professore di Cultura russa e Metodologia della cultura visuale presso l'Università degli Studi di Milano, Giampiero Piretto ha tradotto diverse opere di Čechov ("I racconti della maturità", Feltrinelli 2015) e ha firmato importanti studi sulla storia della cultura sovietica. Tra le ultime importanti pubblicazioni, "L'ultimo spettacolo. I funerali sovietici che hanno fatto la storia" (Raffaello Cortina 2023).

Sono passati centoventotto anni dal clamoroso fiasco della prima rappresentazione di “Čajka” al teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo. Da allora, sulle scene, ha spesso trionfato un certo “čechovismo” lezioso, con samovar e ombrellini, in un piatto e ottuso rispetto del testo e del presunto naturalismo di Stanislavskij.

Eppure già la celebre regia de “Il gabbiano” di Strehler al Piccolo Teatro — con quell’indimenticabile prova d’attrice di Valentina Cortese — ci proponeva una via possibile: quella di decostruire il significato “letterale” di alcuni oggetti, per scoprirne il portato simbolico e restituire così la complessità e la stratificazione della scrittura čechoviana.

Per queste ragioni, lo spettacolo “Come tremano le cose riflesse nell’acqua (čajka)” mi è sembrato una boccata d’aria fresca. Čechov desiderava che i suoi testi non venissero recepiti solo come drammi, ma anche come divertenti vaudeville. È una delle prime cose che ho notato in sala: grazie agli ottimi ritmi degli attori e alla vivace scrittura di Ferracchiati, il pubblico rideva. E non perché il testo è stato semplificato, anzi! Nello spettacolo sono presenti tutti i grandi temi de “Il gabbiano” e i rapporti tra i personaggi sono stati rispettati e arricchiti senza stravolgere l’originale. Čechov, con la sua drammaturgia, racconta come alcuni esseri umani si trovino a condividere, quasi casualmente, alcuni frammenti di vita delimitati nel tempo. L’allestimento racconta molto bene questo specifico aspetto: nella grande casa open space (bella la scenografia di Giuseppe Stellato) i personaggi

convivono senza davvero ascoltarsi. Tutti parlano tra di loro, ma ognuno parla per sé, articolando frasi prevedibili e argomenti consueti, in un vorticoso intreccio di discorsi la cui rilevanza tocca il solo mittente della parola. Ferracchiati si è divertito a giocare con la cultura salottiera russa tramite battute enogastronomiche, come a sottolineare la vacuità dell'ossessione contemporanea per l'alta cucina. Le attualizzazioni del testo sono garbate e non insistite, arrivano solo quando occorre: per esempio la categoria estetica di "decadente", distintiva per il dibattito letterario dell'epoca, qui diventa "kitsch"; oppure le difficoltà economiche legate alla manutenzione di carrozze e cavalli si trasformano nei disagi del caro benzina. Questo genere di interventi dimostra che, con la dovuta misura, è sempre possibile aggiornare l'ambientazione di quelli che sono i nostri Maestri.

Ho poi apprezzato molto la caratterizzazione dei personaggi, in cui si riconoscono vividamente, seppur rielaborati, i tipi čechoviani ma allo stesso tempo vengono rielaborati; per esempio lo Zio (Nicola Pannelli) — la cui resa risulta sempre un po' ostica sui palchi di oggi — dà vita ad alcuni divertenti tormentoni senza però scadere nella caricatura; il pedante Maestro intellettuale (Cristian Zandonella) è efficacemente rappresentato come un nerd.

I caratteri femminili, che in molte rappresentazioni rischiano il tono monocorde, sono in questo caso stati approfonditi e resi con molteplici sfumature, per esempio Nina (Petra Valentini) pare più matura

nell'originale, Maša (Camilla Semino Favro) riesce a farci sentire che sta davvero portando il lutto per la sua vita.

Un consapevole gioco figura-interprete costruisce il brillante sottotesto di Arkadina-Laura Marinoni: attrice di esperienza, Marinoni sembra giocare una ironica presa di distanza dagli stilemi e dai vizi di certa performatività del teatro contemporaneo, come fa Arkadina nei confronti della generazione di Kostja. La sua interpretazione non si limita però a una piatta insistenza sul solo aspetto divistico, ma riesce ad acquisire molteplici sfaccettature: è una donna innamorata e una madre spietata nei confronti del figlio (quell'aggressività che nella commedia si manifesta nella scena della fasciatura). «Una commedia con tonnellate d'amore» scriveva l'autore nelle sue lettere, «un amore sempre sbilanciato» diremmo noi a posteriori, che si trasforma nel bisogno di essere visti, apprezzati. Un altro tema ampiamente esaltato è il dramma di Kostja (io non posso fare a meno di chiamare i personaggi con i loro nomi čechoviani, anche se il regista ha magnificamente scelto di definire i personaggi con il loro ruolo) nel costante desiderio di ritorno all'utero materno. I persistenti rimandi alla profondità del lago e alla trasparenza dell'acqua, ai riflessi, alla pioggia suggeriscono in questa prospettiva una lettura psicoanalitica contraddistinta da un'incomunicabilità di fondo.

La scenografia, l'ambientazione, la resa scenica, il paesaggio, l'atmosfera: tutto contribuisce a

sottolineare quanto siano provvisori i rapporti tra i personaggi, come se ci fosse sempre l'eco di un "non ci vedremo mai più". Finché, a un certo punto, la scenografia cambia totalmente e si smobilita: gli abitanti della casa stanno traslocando, è arrivato il momento della partenza. Si legge tra le righe tanta disillusione intorno alla possibilità del cambiamento, tanto divertito pessimismo sulla natura dell'animo umano. Eppure io trascorrerei tutta la vita a entrare e uscire da una messinscena čechoviana all'altra, specialmente se (come questa) ci conduce a piangere e ridere.

A CURA DI FRANCESCA RIGATO, ALESSIA VITALONE

||| NOW

“L'albergo dei
poveri” di
Massimo Popolizio

7 – 28 MAR 2024



**«Mio fratello che guardi il mondo
e il mondo non somiglia a te
mio fratello che guardi il cielo
e il cielo non ti guarda»**

Ivano Fossati, “Mio fratello che guardi il mondo”

Brutti, sporchi e volgari. Bugiardi, malati e perduti, senza nessuna illusione di riscatto o di redenzione: i personaggi che popolano “L'albergo dei poveri” di Maksim Gor'kij sono croste di miseria sulla schiena della Mosca zarista di inizio Novecento. A dipanarsi è un mosaico di uomini e donne finiti a (soprav)vivere sul fondo del mondo per sbaglio — come vittime di un sistema sociale tanto iniquo quanto feroce — oppure per scelta, in cerca di uno spazio dimenticato da Dio e dalla dignità. Data l'accuratezza con cui l'autore disegna i personaggi, in contrapposizione alla semplicità della trama, l'opera originale — “Sul fondo” o anche “Bassifondi”, pubblicata nel 1902 e andata in scena lo stesso anno al Teatro d'Arte di Mosca con l'allestimento di Stanislavskij — non è da considerarsi un dramma di intreccio, ma una galleria di ritratti di vagabondi, giunti all'estrema libertà della desolazione: quella offerta dalla totale assenza di riferimenti morali o convinzioni piccoloborghesi. Sono, d'altra parte, gli anni in cui la Russia, esasperata dalle contraddizioni sociali, medita e sogna la rivoluzione, e Gor'kij (pseudonimo di Aleksej Maksimovič Peškov) restituisce con incredibile nitore l'amara esistenza degli inquilini del margine.

A più di un secolo di distanza dal debutto, e dopo la significativa messa in scena del 1947 con cui Strehler inaugurò il Piccolo Teatro di Milano, Massimo Popolizio firma la regia de “L'albergo dei poveri” misurandosi con un titolo dall'alto valore evocativo. Sedici interpreti (tra cui Popolizio stesso) si trascinano da un materasso sudicio all'altro in uno spazio arido dalle pareti scrostate, dando vita a un susseguirsi scomposto di collisioni accidentali e conversazioni occasionali.

Siamo nel dormitorio di Michail Kostylev (Francesco Giordano), un pasciuto borghesotto forte coi deboli e debole coi forti; sua moglie Vasilisa (Sandra Toffolatti), una spietata padrona armata di frustino, convincerà l'amante Pepel a ucciderlo. Proprio Pepel (Raffaele Esposito), ladro violento e senza scrupoli, ama invece Nataša (Diamara Ferrero), sorella di Vasilisa: si completa così un quartetto di egoisti violenti, per i quali l'amore non è che un becero pretesto. Non diversamente Klešč (Michele Nani), a pochi passi dalla moglie morente, implora di ricevere favori sessuali dall'ex prostituta Kvašnja (Silvia Pietta): in quell'albergo persino la pietà sembra essere un lusso. Ma sono tutte storie comuni, che partecipano solo marginalmente all'impalcatura drammaturgica dell'opera, lasciando allo spessore emotivo dei personaggi il compito di deflagrare nello stomaco di chi guarda.

La scena, curata da Marco Rossi e Francesca Sgariboldi, è attraversata da un camminamento su cui i personaggi sembrano quasi sfilare, in una metaforica

ostentazione della miseria; una luce algida, firmata da Luigi Biondi, definisce le atmosfere grigie che caratterizzano la quotidianità degli ultimi. Due porte sul fondale conducono al mondo di sopra: uno spazio immaginativo, abitato ora dai padroni, e un tempo da chi ristagna nei bassifondi. Come varchi luminosi, le porte indicano la strada verso un altrove, verso un orizzonte apparentemente terso, posto all'estremità di un tunnel di disperazione e alcol. Eppure, proprio quello spazio liminale si spalanca, a tratti, su un universo di ferocia e atrocità; quasi un monito posto a ricordo della violenza dei piani superiori.

Solo lo spazio etereo e impalpabile del sogno sembra costituire un'alternativa all'ordinaria brutalità dell'albergo: ecco che Nastja (Carolina Ellero), silenziosa ragazza animata da una fisicità paradossalmente ben più espressiva (i movimenti scenici sono curati da Michele Abbondanza) sembra vivere soltanto nello spazio metaforico del libro che tiene tra le mani. È tra le pagine di quel romanzo che, probabilmente, può scovare un barlume di consolazione, e prendere le distanze dall'orrore di un passato che deve averle rubato il senno.

In fondo, è poi così inappropriato inventarsi una realtà quando viverla per quello che è potrebbe essere insopportabile?

In questa teoria di solitudini, abituate a nascondersi dalla società o dalla propria coscienza, irrompe infine Luka, interpretato dallo stesso Popolizio: un dispensatore apostolico di umanità, un pellegrino, forse un cialtrone. Dal basso di una spiritualità

popolare accompagna l'eterogenea brigata verso una maggiore consapevolezza esistenziale: parla così di un Dio che avrà pure creato il mondo, ma non su misura per tutti; alla domanda diretta sull'esistenza dell'Altissimo risponde con lucido disincanto: «Quello in cui credi, esiste. Quello in cui non credi, non esiste». Il testo, adattato per la scena da Emanuele Trevi, si apre alla contaminazione di elementi estranei alla traduzione di Ettore Lo Gatto, ibridandosi con estratti di Florenskij, Tolstoj, Čechov, perfino di Cormac McCarthy o di Trevi stesso. In questa commistione di scritture si fa spazio il personaggio del Principe (Martin Chishimba): un migrante africano che parla francese e sembra nascondersi tra le sue preghiere ad Allah; indossa una tunica d'un rosso vivace, quasi a volerci ricordare il colore di una ferita aperta.

Così come Strehler aveva negli occhi la miseria di un'Italia ferita a morte dall'esperienza della guerra, e prima ancora Stanislavskij quella di una Russia affamata e fragile, nell'allestimento di Popolizio affiora in filigrana la miseria dei civili accampati tra le macerie di un paese sotto i bombardamenti, o dei migranti accatastati sugli scafi. Come un monumento, il dramma allena l'attenzione dello sguardo presente a riconoscere i tragici ricorsi della Storia.

Eppure, i pochi sopravvissuti dell'albergo riescono a intravedere scampoli di bellezza: «È una cosa magnifica l'uomo», si dicono poco prima di raggrupparsi sotto la luce di un raggio di sole, in attesa di un miracolo. «Suona maestoso. Bisogna

rispettarlo, non umiliarlo con la compassione». Poi un ultimo fotogramma: un giovane attore dalla vitalità desueta (Luca Carbone) condannato dalla sua mediocrità e dalla scarsa memoria a recitare solo ruoli secondari, si toglie la vita impiccandosi. Luka ormai non c'è già più. Ha lasciato l'albergo silenziosamente, proprio come i ricordi che, mano a mano che sbiadiscono, smettono di fare rumore. E nell'attesa di scoprire quali poveri abiteranno le nuove stanze dei bassifondi di Gor'kij, permane la speranza che il pellegrino avesse torto e che il mondo dei giusti esista per davvero. La giustizia di chi guarda il mondo e non fatica a riconoscersi nelle sue forme — per dirlo con le parole di Fossati (la cui voce invade lo spazio acustico della sala durante gli applausi) — o di chi, guardando il cielo, può avere la sensazione di sentirsi finalmente guardato.

IVAN COLOMBO

||| NOW

**“Re Chicchinella”
di Emma Dante**

8 – 28 MAR 2024



Nello spazio del Teatro Studio Melato, la triste parabola di Re Chicchinella — tratta dalla novella “La papera”, che apre la quinta giornata del “Pentamerone” di Giambattista Basile — è celebrata nella sua più violenta e scandalosa corporalità. L'assenza di un impianto scenografico è compensata dalla cifra grottesca suggerita dai costumi, e soprattutto dai discorsi intessuti a corte. Muovendosi nella vacuità delle stanze di un palazzo rarefatto, il sovrano riscopre la sua umanità proprio quando, a digiuno ormai da tredici giorni, inizia a desiderare la morte: una gallina cresce florida nelle sue viscere, lo logora come un cancro esiziale, conferendogli quella sofferenza che, paradossalmente, lo metterà a nudo nella sua dimensione “essenziale” di creatura vivente. La provocazione è misurata nella tensione che si crea tra i silenzi assordanti in risposta ai patimenti del re e il chiocciare vuoto, orchestrato dallo stuolo di persone che gli vorticano intorno. A toccare la sensibilità dello spettatore concorre il falso interesse della famiglia reale per la salute del protagonista: rivestito di un rango nobile ormai inconsistente, si ritrova a essere spogliato da ogni decoro; solo una larga gonna di penne, che lo copre dalla vita ai piedi, rimane simbolo di un prestigio ormai negatogli.

Le galline-cortigiane di Emma Dante si trasformano nell'emblema di un processo di dissacrazione dell'antico coro greco: non rivestono più la funzione di tramite tra la scena e la ricezione degli spettatori, bensì si configurano come l'eco incessante dei desideri più infimi dell'aristocrazia al potere.

Travolte da una disperata sete di ricchezza, le damigelle imitano spasmodicamente i comportamenti della nobiltà: durante l'ora del tè la principessa dirige una partitura di parole e gesti che vengono subito riprodotti dalla schiera di gentildonne, prona ai suoi servigi. I corpi si appropriano dello spazio scenico, ricalcando pose e movenze estranee al genere umano: «le coreografie nascono soprattutto dal movimento che compie la gallina quando cammina, perché è un animale che ha un senso del ritmo [...], sembra quasi che danzi» — spiega Emma Dante nel programma di sala — ed è proprio ciò che accade sotto gli occhi dello spettatore, incapace di distinguere l'uomo dall'animale. Sin dall'inizio dello spettacolo, a essere celebrata è così la nuova natura della corte reale, deformata nella sua fisicità dalle grandi maschere con fattezze di gallina — progettate dalla stessa regista con l'assistente ai costumi Sabrina Vicari — e intenta a osservare il vuoto che la circonda.

Emma Dante cita elementi della tradizione comica napoletana, dalle dinamiche complesse della relazione coniugale alla focalizzazione tematica del pasto. A segnare una svolta all'interno dello spettacolo è la tavolata allestita dalla corte: lo spettatore assiste a una messinscena ordita nei minimi dettagli e finalizzata a demolire lo sciopero della fame del re. Il banchetto si carica di un sapore orgiastico ed eroticamente sconvolgente, elevando il cibo a trofeo della grettezza ipocrita di una società familiare disumana e impoverita di ogni sentimento.

È il teatro della carne e della crudeltà che libera gli istinti bestiali dell'uomo, senza mai scivolare nella totale perdita di controllo. Ogni personaggio è interprete del ruolo che ricopre a corte, rivelando la propria maschera di doppiogiochismo e avidità. Ciascuno segue un copione di azioni fisse e ritualizzate nei minimi dettagli: la principessa bacia il padre sulle guance due volte e declama i suoi titoli nobiliari; a questi, subito, accorrono i paggi, portando la corona e un mantello rosso per agghindare il gran re; allo stesso modo si comportano le dame-galline, che cinguettano a catena riverenze e formule di compiacenza.

Se nella fiaba di Basile il sentimento dell'invidia è posto sotto la lente dell'ironia e della beffa dagli artifici retorici della lingua, i personaggi di Dante lasciano trapelare i propri vizi nella rappresentazione dei ritmi sregolati della vita di corte, scanditi da musiche e danze. La tradizione di origine popolare della passacaglia raggiunge una sua nobilitazione attraverso il ricorso alla lirica: l'interpretazione parodica di una gallina-cortigiana cattura l'attenzione del pubblico, proprio come una prima donna gioca con lo spettatore e si atteggia in pose eccentriche e sgraziate smancerie. Ecco che la passacaglia si carica di un'inedita esuberanza, celebrando una vita che sta per finire: "Lascia ch'io pianga" di Händel conferisce una rinnovata dignità alla sofferenza del re che, estenuato dalla sua condizione, esala l'ultimo respiro nel tentativo di estrarre la gallina dal suo corpo.

Di fronte alla morte ogni antica abitudine aristocratica perde sostanza e significato: le espressioni ricercate

per nominare l'ora – come accade in una scena dello spettacolo, quando i due servitori ingaggiano una tenzone poetica – si svuotano di senso; la stessa parabola del giorno si conclude con l'immagine di un re spogliato di tutte le sue vesti, che giace inerme sotto la volta dell'ampia gonna nera. A piangere la morte del sovrano accorrono in abito da lutto gli abitanti del palazzo reale, che si stringono come prefiche intorno al defunto disegnando con gli inginocchiatoi la bara in cui giace il corpo. Nel frattempo, sullo sfondo della scena è collocata una croce a led che, come a dissacrare con moderna irriverenza la serietà del momento, pone le basi per una nuova rinascita. D'improvviso il pianto dei presenti si trasforma in un grido di gioia: il re ha abbandonato questa terra, ma la Chicchinella è viva e gira nel recinto dei genuflessorii, scatenando l'isteria collettiva della corte. Dell'encomiabile lista di cariche e appellativi del potente monarca cosa resta? Dietro le sembianze di questa regalità dimenticata non rimane altro che una gallina-maestà. La vittoria dei volatili sull'umanità mortale è decantata dal coro degli uccelli e, come nell'omonima commedia di Aristofane, l'uovo domina la scena come simbolo dell'invisibile confine tra l'inizio e la fine. Il re tratteggiato da Emma Dante nasce dalla sua gonna piumata di nero, è incinto di una gallina dai magici poteri e solo nella morte troverà la libertà. La corte è salva: Sua Maestà la gallina continuerà a sfamare l'avidità del regno con le sue preziose uova d'oro.

 **FORWARD**

IN SCENA

PICCOLO

**“Zio Vanja”
di Leonardo Lidi**

16 – 21 APR 2024

Viaggiare stando fermi

Il bagaglio è pronto per una nuova gita fuori porta, questa volta alla scoperta della — solo apparentemente — monotona realtà quotidiana della campagna russa. Al fine di vivere pienamente questa esperienza sarà necessario munirsi di alcuni strumenti: oggetti che appartengono alla cultura sovietica, ma anche elementi che compaiono tra le pagine di “Zio Vanja. Scene di vita di campagna in quattro atti”, l’opera con cui Leonardo Lidi procede il suo viaggio nell’universo cechoviano, iniziato, lo scorso anno, con la messa in scena de “Il gabbiano”.

A CURA DI BEATRICE DIMAURO





Un samovar

Il samovar è un contenitore metallico utilizzato tradizionalmente in Russia per la preparazione del tè. Il bollitore viene riempito di acqua, mentre la teiera, posizionata all'estremità superiore, custodisce le foglie necessarie a preparare la bevanda. Questo oggetto rievoca immediatamente il concetto di “Byt”, quel “modo di vivere” che in russo indica i “rituali” pedissequamente seguiti da ogni famiglia raccontata da Čechov: nelle pagine di “Zio Vanja” aleggia un'atmosfera soporifera da cui difficilmente i personaggi riescono a svegliarsi. Tra una tazza di tè e l'altra, ancora una volta Leonardo Lidi apre il rubinetto del samovar čechoviano per lasciarci assaporare una condizione umana in cui il tempo scorre inesorabile di fronte agli occhi dei protagonisti. Uomini comuni che riempiono sfaccendati la propria esistenza fatta di vite mai vissute e di amori infelici.



Alberi

«In questo ha ragione il dottore, in tutti voi si annida il demone della distruzione. Non avete pietà né dei boschi, né degli uccelli, né delle donne, né l'uno dell'altro».

Quasi con una forza chiaroveggente, Astrov è conscio dell'impatto climatico dell'uomo sul pianeta e del lascito alle generazioni future, che verrà sciolto proprio dallo straziante monologo su cui calerà lentamente il sipario. Una consapevolezza che non si lega unicamente alla questione ambientale, ma che si riconnette all'idea che il singolo individuo possa modificare, nel bene o nel male, il contesto in cui agisce. Čechov mostra, senza mezzi termini, come l'essere umano sia spesso dominato dalla volontà di distruzione e perda il sentimento di empatia tanto verso i suoi simili, quanto verso la natura che lo circonda.



Una panchina

Di fronte alla totalità dei testi teatrali di Čechov spesso ci si pone un dubbio: quella di cui stiamo leggendo è una sola casa, un'unica famiglia, oppure sono diverse? Cosa distingue un nucleo dall'altro? Il medesimo interrogativo sembra interessare anche il regista piacentino, che sceglie avere una panchina sulla scena di ogni spettacolo della sua trilogia, forse a sottolineare l'unità tra i tre ambienti. La panchina rappresenta uno spazio di confronto, un luogo di scambio e di dialogo con gli altri o con se stessi. In questo caso, invece, i personaggi che lì si siedono non comunicano realmente: le loro conversazioni sono fondate su vuoti scambi di parole, interrotte da continue pause e sospensioni. Questa difficoltà comunicativa alimenta l'attenzione sul loro disperato mondo interiore, costellato da ambizioni tramontate, angosce e delusioni.



Una bottiglia di vodka

«Vorresti una buona vodkina?»: si apre con questa frase la commedia. Il distillato ci trasporta tra profumi e sapori della campagna russa, talvolta soffocante e occasionalmente opprimente. Solo la vodka sembra concedere una momentanea fuga dal presente che i personaggi abitano. L'ebbrezza di un momento lacera la condizione di ozio e di indolenza esistenziale, concedendo uno slancio illusorio verso una possibile via d'uscita. Lo stesso Vanja beve per consolarsi, e accede per un momento a un mondo controfattuale, che solo il benevolo inganno dell'alcol è in grado di costruire. Alla fine del dramma rimane il miraggio di un futuro migliore, in realtà destinato a sprofondare di fronte alla dura realtà.



Una pistola

Le strette mura della tenuta di campagna riducono i suoi abitanti a una costante “festa dell’insignificanza” in cui segretamente si fa spazio il desiderio di un cambiamento. Accecati dal tentativo di evasione dal lento flusso della vita, i protagonisti non si accorgono che le loro speranze contengono già i germi del fallimento. Sin dal momento in cui entra in scena la pistola, lo spettatore è esortato a credere che qualcosa si stia trasformando, ma in “Zio Vanja” questo oggetto sembra solo sfiorare il suo potenziale “rivoluzionario”. Il colpo di rivoltella che va a vuoto incarna l’inerzia dei personaggi, i quali finiscono per sentirsi continuamente e irrimediabilmente limitati rispetto alle loro relazioni, alla loro casa e al mondo che abitano. Lidi sottolinea diversi passaggi in cui emerge questa percezione e, allo stesso tempo, ricorre al concetto di ininfluenza come chiave di lettura scenografica, traslando il senso di oppressione dei personaggi su quell’unico metro e mezzo che gli attori hanno per muoversi.

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

Elena Ronchi

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

REVISIONE EDITORIALE

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

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

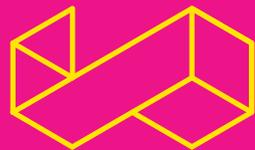
GRAFICA

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

22 MARZO 2024

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