

ROMANZO, CHI È DI SCENA?

È stato più volte dato per spacciato. Assassinato dai nuovi media e dall'intrattenimento, acciaccato da uno sperimentalismo condotto a esiti parossistici, sfibrato da rivali più giovani e intraprendenti. Eppure, come l'araba fenice, il romanzo sembra risorgere a ogni ciclo generazionale più vivo e più forte: sterminato territorio dalle risorse infinite, a esso guarda tanto la serialità televisiva in cerca di trame e architetture narrative, quanto il cinema a corto di protagonisti tridimensionali e sceneggiature di grande respiro. Anche il teatro – mentre gli entusiasmi per il postdrammatico, per la deflagrazione di qualsiasi linearità dell'intreccio, per la scomparsa del personaggio, paiono progressivamente affievolirsi – fa oggi appello al romanzo come scaturigine di accadimenti scenici, di volta in volta in equilibrio tra traduzione e tradimento, tra mera trasfigurazione sul palco dell'incedere del racconto e suo superamento linguistico e immaginifico. “Romanzo, chi è di scena?”, quinto numero di “Stormi”, prende le mosse da due esempi di questa tendenza sempre più evidente sui palcoscenici nostrani, e coinvolge nella propria indagine una scrittrice e un collettivo teatrale, cercando insieme a loro di individuare ciò che accomuna, e ciò che separa, la pagina stampata e la sua messa in scena. Ecco che “Ho paura torero”, diretto da Claudio Longhi a partire dal libro di Pedro Lemebel, e “Les jours de mon abandon”, che Gaia Saitta ha tratto dall'opera di Elena Ferrante, appaiono come tentativi di un'immersione in testi amatissimi, e di una successiva emersione sulle assi di un palcoscenico. Così da far riverberare la propria solitaria esperienza di lettori in una comunità di anime e di sguardi.

Tracce 4

Era meglio il libro? 5

Scene 10recensione di **Ho paura torero** 11recensione di **Les jours de mon abandon /**
I giorni dell'abbandono 15**Storie 20**intervista a **Giulia Caminito** 21intervista a **Sotterraneo** 27**Idee 35**album **El mal querer** 36film **Queer** 37mostra **Io sono Leonor Fini** 39**Fili 40****Comic 47**

Alla ricerca di possibili risposte alla domanda-guida del numero, la redazione attraversa l'opera di studiosi e autori teatrali e non.

TRACCE

testo di

Lisa Celsi
Jasmine Ferraro

ERA MEGLIO IL LIBRO?

“Ho paura torero” di Pedro Lemebel conosce un suo primo momento di vita pubblica milanese quando, dal novembre 2023 al gennaio 2024, è letto dalle attrici e dagli attori che avrebbero di lì a poco vestito i panni dei suoi personaggi, a teatro, per la regia di Claudio Longhi. Questi appuntamenti di lettura pubblica, che hanno luogo in punti diversi della città – spaziando da librerie a biblioteche, per atterrare infine al Teatro Grassi – vivificano il romanzo nello spazio dei corpi. Attrici e attori incarnano la storia, le emozioni, i dialoghi, i luoghi del romanzo, intonando le loro voci in modo da permettere, a chi ascolta e guarda, un ingresso privilegiato al testo, quasi fosse in qualche modo già “in scena”.

Proprio questo itinerario di lettura condivisa – replicato anche tra gennaio e febbraio 2025 in occasione della ripresa dello spettacolo – funge da ponte tra romanzo e scena, tra Santiago del Cile (città attorno alla quale si snoda la narrazione di Lemebel) e Milano, la cui cittadinanza accoglie questa anteprima, partecipando con entusiasmo al ciclo di appuntamenti. Gli incontri – solo una delle numerose iniziative “oltre la scena” messe in campo per attivare il dialogo con la città – anticipano e mettono in luce l'essenza sociale del teatro, nonché il suo rapporto profondo con la dimensione urbana: il cittadino che va a teatro

compie un'azione dalla risonanza collettiva, perché sta dichiarando, con la propria presenza in sala, di far parte di quella comunità. La partecipazione dello spettatore, la relazione ogni volta rinnovata che stabilisce con l'attore, produce infinite, millimetricamente diverse versioni dello stesso spettacolo.

Ma cosa accade quando si è “spettatori di un romanzo” o “lettori di uno spettacolo”, quando cioè la scena ci propone l'adattamento di una narrazione primariamente pensata per la carta?

Nel saggio di Andrea Tagliapietra “Il lettore e lo spettatore” (Roma, Donzelli, 2024), le due figure del titolo assumono i connotati di metafore dell'esistenza.

L'uno incarna la passività: la spettatorialità «è un'irresistibile e concentrata distrazione» che crea uniformità e consenso; la lettura, invece, è un silenzioso atto di resistenza, che anziché uniformare ognuno, mette in luce la soggettività di ciascuno. Tagliapietra fa riferimento a un tipo di spettatorialità dagli echi debordiani, esito di una società nella quale tutto è spettacolo e l'unica modalità di esistenza possibile è quella del mero consumatore: e tuttavia lo spettatore teatrale può incarnare un'imprevista forma di attività. Il pubblico – come il lettore che immagina i personaggi e la storia in cui si immerge – tira le fila dello spettacolo completandolo con la propria esperienza, durante il qui e ora della performance. Lo spettatore decide che ne sarà di uno spettacolo, trovando a esso un posto nei propri ricordi e trattenendolo nella memoria, o invece dimenticandolo da subito. L'atto della spettatorialità è così analogo a quanto compiuto da Olga, protagonista

di “Les jours de mon abandon / I giorni dell’abbandono” di Gaia Saitta, tratto dall’omonimo romanzo di Elena Ferrante. Olga trova in quell’abbandono la sua forma di ribellione, decidendo in autonomia cosa conservare e cosa dimenticare del proprio passato. Questo dinamismo di “tenuta e rilascio”, se si accetta il salto metaforico, si trova anche nel processo di trasposizione scenica di un romanzo: un delicato equilibrio tra fedeltà al testo e suo sconvolgimento, da svolgersi davanti agli occhi ben attenti, o distratti, di quelli che sono insieme lettori e spettatori.

Benché la scena contemporanea appaia sempre più affollata di romanzi, la teatralizzazione di opere di narrativa non è certo una novità: basti pensare, ad esempio, alle compagnie girovaghe che durante l’Ottocento e il Novecento semplificano grandi e noti romanzi (come ad esempio “I promessi sposi”, “I tre moschettieri”, “I miserabili”), affinché possano essere alla portata popolare. In tal modo, prestano un prezioso servizio alle comunità, spesso analfabete, che hanno così occasione di fare esperienza sia delle rappresentazioni, sia delle opere letterarie di riferimento. Oppure, si pensi al grande teatro di regia: Luca Ronconi – di cui ricorre quest’anno il decimo anniversario della scomparsa – appare in questo senso come un luminoso esempio, di cui possiamo ricordare le indimenticabili trasposizioni di “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”, di “Quel che sapeva Maisie”, de “I beati anni del castigo”. Solo con l’avvento del teatro postdrammatico la scena sembra allontanarsi dalla narrazione lineare, in favore di una valorizzazione della performance, intesa come esperienza individuale e collettiva del gruppo di lavoro e di chi vi assiste.

Questa direzione sembra oggi essere invertita. Se si prendono i premi Ubu come un buon indicatore della contemporaneità teatrale, si noterà che entrambi gli spettacoli vincitori ex aequo nella categoria più importante dell'edizione 2024 sono tratti da celebri romanzi: “Trilogia della città di K.” di Ágota Kristóf e “La ferocia” di Nicola Lagioia, affrontati drammaturgicamente da Federica Fracassi e Fanny & Alexander nel primo caso, e dalla compagnia VicoQuartoMazzini nel secondo. Ma già più di cento anni prima – il debutto parigino è del 6 aprile 1911 – Jacques Copeau mette in scena “I fratelli Karamazov” lavorando sul testo in maniera innovativa: con la sua regia non è più la scena a doversi adattare all’unità linguistica del romanzo, ma è il romanzo a essere attraversato dall’identità simbolica e linguistica della scena. In buona sostanza, attraverso la lente del teatro, il romanzo non risulta solo “messo in scena”, ma anche trasformato secondo l’esperienza di lettura di quel particolare contesto, secondo l’interpretazione di quella comunità, capace di condividere pratiche, usi e codici specifici che si aggiungono a quelli attivati dal romanzo. È questa modalità che sembra dar ragione degli adattamenti moderni: come se il teatro entrasse nel romanzo, non viceversa. Il teatro reinventa il romanzo seguendone solo alcune direzioni, ampliandone od omettendone altre; siamo davanti a un esercizio di traduzione (e «tradurre è sempre tradire», seguendo Umberto Eco) e trasformazione. Gaia Saitta riadatta il romanzo di Ferrante attraverso rotture di spazio e tempo, restituendoci un’immagine

scomposta della trama: da essa, tuttavia, filtra la stessa solitudine tratteggiata nel libro, che riecheggia in scena nel corpo di Olga, abitato come una casa. Vetri frantumati, musiche d'altri tempi, annunci radiofonici, parole sussurate e silenzi animano invece l'atmosfera sonora del romanzo di Lemebel, costituendo insieme ai dialoghi la cifra acustica per la sua messa in scena. "Ho paura torero" attraversa il Cile del 1986, oppresso dall'ombra implacabile di Pinochet, eppure la narrazione abbraccia un contesto universale, dipingendo le molteplici vesti di una "Fata dell'angolo" e i capricci, tanto attuali, del dittatore qualunque. Nella versione teatrale che ne fa Longhi a partire dall'adattamento di Alejandro Tantanian, questi personaggi si trasformano in volti-manifesto, a comporre un collage umano tanto grottesco quanto realistico. A teatro, i personaggi del romanzo diventano corpi: la loro riflessione politica si fa azione e la rivoluzione a cui inneggiano una possibilità concreta. La trasposizione teatrale fa eco al gesto solitario del lettore che, di fronte a uno scaffale, sceglie quale libro incominciare. Il teatro per i romanzi può fungere da "neo-cantore"; muta i processi organici della parola scritta e ne fa voci, movimento, immagini: perché l'antico gioco teatrale può esistere ovunque, anche in un mondo di oggetti transitori e pagine infiammabili. E proprio in questo spazio tra scrittura e voci, tra immaginazione e presenza, troviamo il nostro posto in sala: spettatori che leggono, lettori che vedono. Nel punto di incontro tra romanzo e spettacolo, le possibilità continuano a moltiplicarsi.

Le recensioni degli spettacoli in scena.

SCENE

testi di

Giulia Montaldo
Giulia Bordonali
Greta Corona
Chiara Emma



HO PAURA TORERO DI CLAUDIO LONGHI



Se ci si aspetta una rivisitazione del romanzo in scena, non è questo il caso. La scelta registica di Claudio Longhi sembra dipingere fedelmente le parole di Pedro Lemebel: la vena satirica, comica e drammatica dell'autore cileno che, citando la prefazione di Marco Belpoliti alla traduzione italiana del libro, «fa del frocismo una chiave di lettura della realtà», viene perfettamente ripresa. Il flusso di scrittura del romanzo, dove il narratore presta la sua voce ai protagonisti della storia ed elimina i dialoghi, è restituito anche in scena: qui è come se gli attori, con un costante passaggio dalla prima alla terza persona, raccontassero il copione con una voce fuori campo che, al momento di recitare le battute di uno dei personaggi, «torna nei suoi panni».

Al suo ingresso in sala, lo spettatore viene subito collocato in un preciso momento storico: le quinte e le pareti sono tappezzate di graffiti che strillano «Libertad para Chile!», ma anche «Viva Pinochet!». In questo acceso clima politico si apre lo spettacolo: sul sipario vengono proiettate le parole di Allende, forse un monito per ricordare allo spettatore che l'11 settembre non è solo quello americano, ma è anche quello del colpo di stato che, nel 1973, segna

l'inizio della tragedia cilena. Le storie parallele di Carlos e della Fata dell'angolo da una parte, e del dittatore e della First Lady dai cappelli alla moda dall'altra si intrecciano in un doppio livello narrativo che guida anche l'impianto della scena. Le vicende prendono vita, infatti, su due livelli del palco, che richiamano anche una gerarchia di potere: sul più basso si svolgono gli eventi legati alla casa dell'angolo, cuore pulsante della vicenda, e prevaentemente sul piano rialzato, invece, quelli della grottesca coppia "presidenziale". Pinochet viene sempre introdotto in scena da marce militari e dalla voce di Doña Lucía, che nell'interpretazione di di Sara Putignano riesce a superare il personaggio del libro, con un'intonazione impossibile da dimenticare. Accanto a lei, il personaggio caricaturale del dittatore "Augustito" raggiunge il culmine del ridicolo con l'invocazione alla «Maaamma!», profondamente umana nel momento del pericolo, ma forse troppo poco virile per il Generale, che, tuttavia, non disprezza affatto le "frocerie".

Tonalità di tutt'altro tenore suonano sul livello inferiore della scena. Musiche "fuori moda" come quelle di Sarita Montiel, Lucho Barrios e Violeta Parra invadono il teatro e fanno danzare gli attori: soprattutto l'istrionico Lino Guanciaie nei panni della Fata dell'angolo, un vecchio travestito "non troppo bello" la cui vitalità fa leva proprio sul suo essere "bailarina", cantante mancata e sognatrice ironica. L'esuberanza della Fata incontra l'amore per una patria da liberare nella scenografia allestita da Guia Buzzi, costituita da numerose casse camuffate da foulard e tovaglie:

è la casa dell'angolo che la Fata sceglie di aprire al giovane Carlos, membro del Fronte Patriottico Manuel Rodríguez, schierato contro la dittatura.

A unire i livelli narrativi è uno dei tanti oggetti "parlanti" della scena, ovvero un vistosissimo cappello giallo, indossato dalla Fata durante un pomeriggio fuori porta con Carlos e intravisto da Doña Lucía dalla sua auto.

Altri oggetti sembrano aggiungere livelli di senso alla drammaturgia. Il giradischi della Rana, "mamma checca" della Fata, sembra sottolineare la pervasività che la dittatura esercita nella quotidianità delle persone. Ma anche la tovaglia da picnic ricamata e mai restituita alla legittima proprietaria, le torte di compleanno e "l'auto-cupido" per la fuga amorosa della Fata e di Carlos. Se nel romanzo questi oggetti riescono a restituire dei quadri, sulla scena arrivano ad assumere un corpo fisico ben preciso e riconoscibile. Ad amplificare il coinvolgimento emotivo del pubblico, una pioggia di volantini contro il regime colpisce la platea in un momento già carico di tensione, quando un corteo di donne chiede giustizia per i propri familiari desaparecidos. Scandito dalle lancette dell'orologio, che suonano lapidarie, giunge l'attacco al regime per mano del Fronte Patriottico Manuel Rodríguez il 7 settembre 1986, documentato da immagini storiche. In uno spettacolo fatto di dualità e contrappunti, la Radio Cooperativa accompagna il susseguirsi delle vicende: laddove ogni minimo atto d'amore crea l'illusione di pace, ecco che interviene a ricordare la durezza della Storia e della realtà.

GIULIA BORDONALI, GIULIA MONTALDO



LES JOURS DE MON ABANDON / I GIORNI DELL'ABBANDONO

DI GAIA SAITTA



Un tavolo da pranzo, un vecchio telefono, televisori sempre accesi, separati e intersecati da pesanti strutture metalliche. Quello che il pubblico di “Les jours de mon abandon / I giorni dell’abbandono” si trova di fronte, dopo aver calpestato la “frantumaglia” di terriccio che ricopre il pavimento, è un ambiente domestico e contemporaneamente una gabbia. E infatti le imponenti impalcature, perno centrale della splendida scenografia di Paola Villani, non solo separano i diversi ambienti della casa, ma lacerano, allo stesso tempo, l’interiorità della protagonista.

Gaia Saitta, regista e interprete, entra in scena, si siede a terra e, secondo un meccanismo caro all’autofiction, presenta se stessa e la compagnia, formata dalle giovanissime Flavie Dachy e Mathilde Karam, che si alternano nel ruolo di Ilaria, figlia della protagonista, e Jayson Batut che interpreta l’altro figlio di Olga, Gianni. In scena c’è anche Vitesse, il cane di famiglia, che nel corso dello spettacolo sarà libero di muoversi nello spazio del teatro.

Concluse le presentazioni, la regista spiega che la città in cui avviene l’azione non è Torino, come accade nel romanzo, ma Bruxelles e che il marito non si chiama

Mario, ma Philippe: «tanto è uguale» il suo potrebbe essere il nome di qualsiasi uomo.

«Un pomeriggio d'aprile [...] mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi» così si apre la celebre opera di Elena Ferrante da cui è tratto lo spettacolo ("I giorni dell'abbandono", 2002, edizioni e/o) e questo è quello che accade alla protagonista. L'unica via di fuga da questo luogo di isolamento e di abbandono è una porta resa inaccessibile perché inclinata sul pavimento al centro della scena. Attorno all'uscita, che fa anche da tavolo da pranzo, si riunisce la famiglia in attesa di un eccezionale ritorno del padre/marito invitato a cena. Per l'occasione Olga indossa il suo abito da sposa, la casa viene tirata a lucido, ma il posto a capotavola rimane vuoto per un tempo indeterminato, scandito solo dai continui «Ho fame!» e «Quando arriva papà?» dei bambini. Olga, che ancora sperava in un lieto fine, perde definitivamente le speranze, si accende una sigaretta. Cosa fare nel momento in cui tutto ciò in cui crediamo ci crolla addosso? La lotta è tra il desiderio di reagire e quello di lasciarsi andare completamente. Questo combattimento interiore è restituito da Saitta attraverso frasi ridotte all'osso e scenari che riflettono il senso di abbandono. E mentre la donna è immersa nei suoi pensieri, sono i bambini a mettere in scena le dinamiche familiari che hanno portato alla rottura tra i genitori, facendosi così portavoce della trama del romanzo da un punto di vista inedito: ora sono i figli, il cui ruolo è marginale nelle pagine di Ferrante, a diventare agenti diretti della narrazione.

Insistendo ulteriormente sulla dimensione stratificata e metateatrale dello spettacolo, Ilaria e Gianni “giocano” a interpretare mamma e papà che litigano, e dal momento che l’architettura drammaturgica non comprende la presenza del marito in scena – a marcare ulteriormente il senso di abbandono – tocca a Gianni pronunciare le parole del padre al telefono. In questo dialogo serrato tra libro e messa in scena, la regista si concentra in particolare sul progressivo annullamento di una donna che ha perso di vista se stessa per dedicarsi completamente al ruolo di moglie e madre, ereditando un destino tristemente condiviso da molte altre prima di lei. A partire dalla “poverella”, donna conosciuta da Olga durante l’infanzia – e che richiama la figura di Melina dell’“Amica geniale” – che tormenta la protagonista, a ricordarle che anche lei sta diventando ciò che mai avrebbe voluto essere. E così accade: tutto sfugge progressivamente al suo controllo; anche Vitesse, che non obbedisce quasi mai ai suoi richiami, rompendo la rigidità della partitura scenica attraverso l’imprevedibilità dei suoi movimenti. Olga ha bisogno di conferme, di sentirsi ancora desiderata, è ossessionata da cosa faccia il marito con l’amante e invita un uomo a interpretare il vicino di casa per intrattenersi con lui. Lo spettatore chiamato senza preavviso a essere attore è in evidente stato di imbarazzo, una sensazione violenta e reale, che travolge tutti i presenti.

Qui si compie la rottura definitiva con l’opera di partenza: quando, nel romanzo, la donna accoglie un altro uomo nella sua vita, nella restituzione di Saitta,

Olga non è più Olga, ma torna a essere di nuovo Gaia. Lo spettacolo si scardina così dal romanzo, sfruttando il dispositivo scenico a suo vantaggio. Il pubblico è infatti invitato sul palco a smontare la casa, ad agire demolendo tutti gli schemi che tradizionalmente abita. Saitta, in questo modo, prende il soggetto di Ferrante e lo risemantizza, conferendogli una connotazione politica, sociale e fortemente attiva. Distruggere la casa significa distruggere la grammatica patriarcale, ma non solo. Smontare è un atto di senso e di responsabilità verso il futuro, perché l'abbandono, se ha un pregio, è quello di lasciare spazio per costruire.

GRETA CORONA, CHIARA EMMA

STORIE

interviste a

Giulia Caminito
Sotterraneo

INTERVISTA A GIULIA CAMINITO

Giulia Caminito ha vinto il Premio Campiello ed è stata finalista al Premio Strega con “L’acqua del lago non è mai dolce” (Bompiani, 2021). Tra le sue opere più recenti, “Il male che non c’è” (Bompiani, 2024), in cui torna a esplorare le inquietudini del nostro tempo. Con lei abbiamo indagato il rapporto tra letteratura e teatro, soffermandoci su cosa si guadagna e cosa si perde nel passaggio dalla pagina alla scena.



Secondo te, cosa rende riuscito un adattamento teatrale o cinematografico?

Credo che il rapporto tra un libro e qualsiasi tipo di trasposizione – che sia teatrale o cinematografica – debba essere di intimità: c'è bisogno di arrivare a una vicinanza quasi promiscua con l'opera da cui si parte. Nella pratica, questo vuol dire mettersi a fare ricerca, e ragionare non solo sull'opera in sé ma anche su tutti i materiali (biografici o letterari) che l'hanno originata.

Spesso trovo più interessanti le trasposizioni teatrali di quelle cinematografiche. La possibilità teatrale espande il linguaggio dell'opera, mi pare allargare i confini e concedere più libertà. Non molto tempo fa mi è capitato di vedere una performance in cui il linguaggio letterario era completamente trasposto ("Mine-Haha, ovvero Dell'educazione fisica delle fanciulle" di Marco Corsucci, tratto dalla celebre novella di Wedekind): il corpo dell'attrice in scena seguiva ordini che le venivano dati da una voce fuoricampo. La parola e la narrazione – che siamo abituati a

considerare centrali quando pensiamo alla narrativa – possono addirittura scomparire. Non sono sicura che il cinema possa concedersi questa libertà.



“

Nel romanzo, il lettore accede alla vicenda attraverso il narratore. Cosa accade quando questo “filtro” viene tolto? Come muta la prospettiva?

Anche nella letteratura i filtri possono essere diversi e di differenti gradazioni: in alcuni romanzi possiamo cogliere persino il tentativo (impossibile) di azzerare la presenza del narratore, cioè di raffreddarla così tanto da farla quasi scomparire. In teatro le possibilità si moltiplicano, ed è interessante quando si sperimentano forme miste: il narratore può essere presente in scena, oppure la sua funzione può essere assorbita dai corpi o addirittura dalla scenografia.





A proposito di pubblico: si può comparare l'esperienza collettiva della visione teatrale a quella intima e solitaria della lettura?

Credo che le due esperienze – teatro e lettura – abbiano in comune una sospensione del tempo produttivo, che è preziosissima per il periodo in cui viviamo. Ma quello che mi colpisce del teatro è la sua sacralità collettiva: il fatto di condividere uno spazio con altre persone porta con sé una sorta di ritualità, un'attenzione che però non è necessariamente continua o obbligata. Quando leggi un testo, sei solo con la pagina, e se perdi il filo, tendi a fermarti e a tornare indietro. In teatro, invece, puoi permetterti di distrarti, di perderti in pensieri tuoi, e questa distrazione diventa parte dell'esperienza stessa. La presenza dello spettatore e i suoi comportamenti (anche se, per esempio, dorme o esce dalla sala) diviene parte del paesaggio e contribuisce a creare senso: ciò che accade in platea è di fatto altrettanto significativo di quello che accade in scena. Forse è proprio questa libertà – di essere

presenti o lontani, assorti o persi – a rendere il teatro un’esperienza viva, dove il significato si costruisce continuamente nell’incontro tra scena e pubblico.



Come si stanno trasformando le narrazioni autobiografiche in letteratura e nel teatro?

Negli ultimi anni l’ossessione intorno al racconto di sé è stata pervasiva in tutte le forme culturali e creative. Nell’industria culturale si impongono delle aspettative precise: se da un lato le scrittrici sembrano emergere, dall’altro il loro successo resta spesso confinato entro il “recinto delle donne”. In letteratura si assiste a una forte richiesta di autobiografie, il che offre a molte autrici l’opportunità di raccontare le proprie storie, ma rischia al contempo di saturare lo spazio di espressione. Gli editori (e forse anche i produttori teatrali) dovrebbero cercare di resistere a queste tendenze culturali massificanti,

e, andando oltre i trend dominanti, favorire la realizzazione di opere davvero controcorrente. Se un tempo scrivere di sé rappresentava un atto di rottura, oggi non lo è più e l'arte, credo, ha senso soprattutto quando ha il coraggio di rompere gli schemi.



A CURA DI BEATRICE ARCAINI, CATERINA BOCCALATTE, SIMONE BENEDETTO FRASCHINI

INTERVISTA A SOTTERRANEO

Una conversazione con Sotterraneo, collettivo fiorentino insignito di due premi Ubu per il miglior spettacolo dell'anno nel 2018 e nel 2022. Tra le realtà più influenti degli ultimi due decenni, il gruppo ha a lungo sperimentato linguaggi teatrali antinarrativi, approdando infine a una ricerca che ha origine nell'universo romanzesco. In attesa della loro performance urbana "Dance Me to the End of the World" (7 e 8 giugno nel quartiere Corvetto) abbiamo dialogato con Claudio Cirri e Daniele Villa – fondatori del gruppo insieme a Sara Bonaventura – di bibliofilia e "tsundoku", e del labile confine tra letteratura e spettacolo.



Che tipo di lettori siete? Quali sono i vostri generi e autori di riferimento? E in che modo le vostre letture si intrecciano con il processo creativo?

Daniele Villa: Siamo lettori decisamente appassionati! La nostra bibliomania si traduce in un costante accumulo di libri: abbiamo ormai abbracciato il concetto giapponese di “tsundoku”, quella tendenza ad acquistare e accantonare materiale da leggere in quantità spesso superiore alle stesse capacità di lettura. Ma d'altra parte, come suggeriva Umberto Eco, i libri sono una materia prima: averli a disposizione significa possedere una risorsa sempre pronta all'utilizzo. Accettata questa universale bibliofilia, è indubbio che autori come David Foster Wallace, Raymond Carver, Yuval Noah Harari hanno influenzato più di altri le nostre creazioni. Il primo ha ispirato “Overload”, i racconti del secondo hanno influenzato alcune produzioni più recenti, e un saggista come Harari – soprattutto con opere come “Sapiens” e “Homo Deus” – arricchisce il nostro immaginario, offrendo spunti

preziosi per nuove creazioni. In sintesi, ogni autore incontrato è per noi uno strumento fondamentale: alimenta la nostra passione e il nostro lavoro teatrale, anche quando non viene direttamente trasposto in scena.

Claudio Cirri: Ogni nostro spettacolo cela una pluralità di riferimenti e fonti testuali. Il loro utilizzo è quasi compulsivo, fondamentale sia durante la fase di ricerca sia durante il processo produttivo e realizzativo. Leggere e condividere brani, citazioni e riflessioni di vari autori ci aiuta a costruire quello che definiamo un “vocabolario condiviso”: un insieme di termini, annotazioni e appunti mentali al quale facciamo ricorso durante le varie fasi creative. Ad esempio, ci capita spesso di richiamare alla memoria frammenti particolarmente stimolanti: così, ci ricordiamo di quella determinata frase di Foster Wallace, oppure di quel passaggio de “L’ordine del tempo” di Carlo Rovelli... Sono coordinate, punti fissi a cui tornare, spunti preziosi per il nostro lavoro.





Quanta traduzione, e quanto tradimento, contraddistinguono le relazioni tra i vostri spettacoli e i romanzi che li ispirano?

CC: Nei casi in cui il romanzo costituisca la nervatura principale dello spettacolo – come per “Il fuoco era la cura”, liberamente ispirato a “Fahrenheit 451” – la trasposizione è fedele in quelle che sono le tematiche, le linee narrative e le dinamiche tra i personaggi. A muoverci, in quel caso, è stata la volontà di portare sulla scena non tanto l’opera di Bradbury, quanto un nostro punto di vista sul romanzo. Della trama abbiamo scelto di rappresentare soltanto alcuni tra i momenti più significativi, frapponendo a essi alcune sequenze drammaturgiche originali: lo spettacolo ha così origine dalla vicenda raccontata, ma al di sopra di essa esplodono altre dimensioni e intenzioni sceniche, mondi che rimbalzano l’uno con l’altro.

DV: Questa sovrapposizione e questo intreccio di modelli narrativi vogliono decostruire la realtà, più che rappresentarla. Ciò che facciamo

è un esercizio di interrogazione del reale, rifiutando la comodità delle sue rappresentazioni tradizionali, al fine di creare degli ordigni di senso e visione che possano nutrire una domanda di complessità, nostra come degli spettatori. Così, anche quando ci poniamo problemi concettuali, cerchiamo di indagarne le risposte attraverso azioni, spazi, oggetti, coreografie, determinando una relazione alchemica con il pubblico, imprevedibile ma sempre ricca e attiva.



“

Eppure le grandi narrazioni romanzesche stanno tornando ad abitare il palcoscenico con sempre maggior frequenza: a cosa è dovuto questo fenomeno?

DV: Il ritorno alle narrazioni lineari caratterizza oggi il teatro, tanto quanto le serie tv, il cinema, le graphic novel: il romanzo stesso sta adottando sempre più spesso la forma della grande saga.

È una richiesta di sensatezza, dovuta forse al senso di smarrimento del quale tutti ormai soffriamo: questa diffusa percezione di un caos che coincide con la rivoluzione digitale, e che ha come conseguenze l'assottigliamento della nostra soglia di attenzione e la rapidità dei contenuti che ci sommergono ogni giorno, riempiendoci di stimoli. Tutto questo sta determinando una richiesta di maggiore linearità, il desiderio di ritorno a una narrazione che vada da A a B, donandoci chiarezza, controllo e comprensione. Il mondo sta andando verso l'abisso e noi non sappiamo né come rallentare né come fermarci.



“

Byung-chul Han, Donna Haraway, Umberto Eco, Hannah Arendt: in che modo il pensiero di questi autori sta influenzando lo sviluppo di “Dance Me to the End of the World”, la performance urbana – inserita nel progetto del Piccolo Teatro “UNLOCK THE CITY!” – che presenterete il 7 e l'8 giugno in vari punti di Corvetto?

CC: Alla base di “Dance Me to the End of the World” c’è una proposta di attraversamento del quartiere Corvetto in modo performativo, interrogandone gli spazi fisici e sociali ed elaborando un pensiero di rimando. A tal fine stiamo scrivendo un libro di esercizi performativi: abbiamo individuato alcuni luoghi del quartiere, e a partire dalle suggestioni offerte da questi spazi abbiamo immaginato altrettanti esercizi che il lettore potrà compiere in modo autonomo. Nei giorni dello spettacolo, alcuni di questi esercizi saranno implementati da innesti eseguiti da performer, o da accadimenti scenici. All’interno del volume, alla descrizione dell’esecuzione segue una sezione dedicata a offrire al lettore un contesto tanto geografico – che sappia restituire la specificità di quel luogo e del senso di compiere un’azione in quello spazio preciso – quanto filosofico, letterario, culturale. È qui che entrano in gioco Byung-chul Han, Donna Haraway, così come Carlo Rovelli, Georges Perec, o “Il capitalismo della sorveglianza” di Shoshana Zuboff.





Siete attivi anche come formatori ed educatori. Quanto e come il romanzo entra nei vostri laboratori e nei workshop dedicati ai giovani performer?

DV: L'elemento libro è l'imprescindibile componente di qualsiasi dieta culturale. Incontrare le nuove generazioni, conoscere i loro riferimenti e il loro linguaggio, per noi è un corso di aggiornamento costante: ma è una relazione fondata sulla reciprocità, nella quale noi stessi ci portiamo dietro la nostra cultura. Ecco che i libri che amiamo, che studiamo, ai quali torniamo sempre, costituiscono a tutti gli effetti una specie di kit di pronto soccorso, che trasmettiamo a chi segue i nostri corsi.



A CURA DI ELENA BIAGIOTTI, LORENZO GIURDANELLA, CHIARA GIULIA TOSCANI

IDEE



testi di

**Chiara Toscani
Simone Benedetto
Fraschini
Ludovica Taurisano**



EL MAL QUERER

ALBUM DI **ROSALÍA**

Era il 2 novembre 2018 quando usciva sul mercato discografico “El mal querer”, secondo album di Rosalía, giovane e allora quasi sconosciuta artista catalana, destinata di lì a poco a rivoluzionare il panorama musicale internazionale. Il progetto nasce come concept album, ispirato al romanzo occitano medievale “Roman de Flamenca”, un’opera incompleta, che narra la storia di Flamenca, dama di una corte provenzale, sottomessa al marito. Ogni brano rappresenta un capitolo dell’antico romanzo, in cui Flamenca si ribella a un destino di gelosie e libertà mancate, combattendo per riconquistare la dignità perduta. In questo percorso musicale e allo stesso tempo narrativo, la vicenda è restituita attraverso una combinazione di suoni innovativa, che riporta in vita le classiche sonorità del flamenco, mescolandole con elementi urban e alternative. Rosalía, così facendo, non solo traccia i primi segni di quella che sarà poi la sua inconfondibile cifra stilistica e artistica, ma, nel lavoro di trasposizione del romanzo, ne reinterpreta le linee narrative in modo da metterle in relazione con l’oggi, componendo un manifesto di denuncia, su tematiche come la violenza di genere, la libertà e l’identità femminile.



QUEER

FILM CON LA REGIA DI **LUCA GUADAGNINO**

Se si può riconoscere una costante nel cinema di Luca Guadagnino, è la propensione a esplorare le più svariate e profonde declinazioni del desiderio: quello di successo e di fallimento, di distensione e di tensione, di accettazione e di ribellione. Nel romanzo “Queer” di William S. Burroughs, ambientato a Città del Messico a metà del secolo scorso, i due protagonisti, Lee e Allerton incarnano due diverse manifestazioni di questa forza istintiva. Il desiderio che muove Lee, nel film magistralmente interpretato da Daniel Craig, è quasi opprimente, una voglia che lo porta a dirigersi senza mediazione verso l’oggetto della sua brama; quello di Allerton, interpretato dal giovane Drew Starkey, è invece meno evidente, più elusivo. Attorno a questi differenti caratteri si costruisce un racconto che riflette sull’accettazione del proprio desiderio nei confronti dell’altro: fino a che punto possiamo ignorare ciò che vogliamo nel profondo?

Guadagnino, lavorando a stretto contatto con il romanzo, crea un ambiente filmico che gioca sull’alternanza, inaspettata e anti-intuitiva, tra una resa filologica dell’originale e libere reinterpretazioni. Laddove infatti il film aderisce in modo più diretto al romanzo, le scelte registiche tendono,

paradossalmente, a smascherare ed esplicitare la finzione scenica: basti dire che il film, stato girato quasi interamente in studio, a Cinecittà. Al contrario il legame con l'opera narrativa si rinsalda e si fa più stringente quando le scelte di Guadagnino si distanziano dalla letterarietà. Lo spettatore, che vedrà il film in Italia a partire dal 17 aprile, non si stupirà, dunque, di ascoltare brani di band come Verdena o Nirvana fare da perfetta colonna sonora a fatti che animano la capitale messicana negli anni '50.



IO SONO LEONOR FINI

MOSTRA A PALAZZO REALE, MILANO

Leonor Fini è stata, senza compromessi, se stessa, come artista e individuo. A chi le chiedeva «Come fai?», rispondeva «Io sono Leonor Fini», che è anche il titolo della retrospettiva a lei dedicata a Palazzo Reale (aperta fino al 22 giugno), curata da Tere Arcq e Carlos Martín. Polimorfa come le sue adorate sfingi, Fini sperimentava diverse pratiche artistiche. Accanto all'arte, l'attività di scrittura è stata una costante della sua opera: ne è prova la non banale titolazione dei suoi dipinti, che rivela un gusto per la scelta lessicale, ma anche una poderosa cultura di matrice classica. Negli anni Settanta, la pittrice ha pubblicato in Francia "Histoire de Vibrissa" (1973) e i tre romanzi "Mourmour. Conte pour enfants velus" (1976), "L'oneiopompe" (1978), "Rogomelec" (1979), in cui i suoi personaggi entrano nella narrazione romanzesca, fin dalle copertine dove campeggiano busti di donna, creature antropomorfe e gatti. Fini spaziava dal romanticismo tedesco al realismo fantastico; contro l'antropocentrismo, guardava con occhi di piante e animali, come nella tradizione latino-americana dell'Axolotl di Cortázar o del cane-Diana di Bioy Casares. Congiunse fanciullezza e femminile come concime di ogni cosa, in una scrittura sensuale ma dall'ombra mortifera.

Una postfazione al numero per sbrigliare i nodi e tirare le fila di quanto emerso nelle sezioni precedenti.

FILI



testi di

Graziella Calesse
Rachele Sala
Sofia Bruno

“

Tutto questo sta determinando una richiesta di maggiore linearità, il desiderio di ritorno a una narrazione che vada da A a B, donandoci chiarezza, controllo e comprensione. Il mondo sta andando verso l'abisso e noi non sappiamo né come rallentare né come fermarci.

”

Nell'intervista pubblicata in queste pagine, Daniele Villa di Sotterraneo delinea i tratti di un mondo contemporaneo caotico, babelico, un "brodo culturale" nel quale l'uomo rischia di annegare, inondato e sommerso da un eccesso di stimoli che gli impediscono di mantenersi a galla. Come orientarsi dunque in una realtà così labirintica e dispersiva da essere quasi impraticabile? La narrazione ha rappresentato da sempre per l'uomo uno strumento di significazione, impiegato per sistematizzare una grande quantità di idee, concetti, archetipi e simboli. Allo stesso modo, anche il teatro oggi sembra tentare di recuperare una linearità narrativa, attingendo in modo piuttosto frequente alle forme romanzesche, nello sforzo di restituire una coerenza logica che il disordine contemporaneo pare mettere costantemente in discussione. Così Claudio Longhi con "Ho paura torero" sceglie il romanzo di Lemebel per raccontare una realtà dittatoriale in cui si dispiegano e si intrecciano, in una frenetica sarabanda con la Storia, le vicende dei protagonisti e in cui, allo stesso tempo, si riflette il precario equilibrio dell'uomo contemporaneo. Il coro di voci dà vita sulla scena a un mosaico iridescente di storie individuali che si intrecciano con la Storia collettiva, sovvertendo e giocando con i tradizionali codici narratologici, e portandoci a riflettere su cosa significhi, oggi, "raccontare". (g.c.)

“

Credo che il rapporto tra un libro e qualsiasi tipo di trasposizione – che sia teatrale o cinematografica – debba essere di intimità: c'è bisogno di arrivare a una vicinanza quasi promiscua con l'opera da cui si parte.

”

Con queste parole la scrittrice e critica Giulia Caminito rivela la necessità di una connessione viscerale tra parola scritta e corpo scenico, tra regia e testo letterario. “Intimità” è anche una delle parole chiave per comprendere lo spettacolo “Les jours de mon abandon / I giorni dell’abbandono”, firmato da Gaia Saitta: l’esperienza sensoriale di una vicinanza quasi promiscua al mondo interiore della protagonista Olga. Il palco sembra trasformarsi in un grembo che partorisce gli organismi dell’autrice Elena Ferrante (e i fantasmi dell’immaginazione di Olga), portandoli dal rilievo cartaceo alla carnalità della visione.

Il romanzo non viene semplicemente traslato in forma drammatica, ma riscritto nello spazio. La casa in cui si ambienta la vicenda non è scheletro scenografico, ma estensione della interiore “frantumaglia” di Olga: le strutture claustrofobiche paiono progressivamente implodere, i suoni scandiscono i ritmi della decostruzione fino allo smantellamento fisico della scena per mano del pubblico. La materia narrativa, da romanzesca a teatrale, si risemantizza e trascende se stessa quando non soltanto evoca, ma espande: non è più la sola superficie esterna a distendersi, ma è l’interno che si rovescia e si stratifica in una collettiva intimità perforante. Le sfere di personale ed estraneo, dentro e fuori, si fanno labili e compenetranti, annullandosi reciprocamente. (r.s.)

“

Lo spettacolo attrae in quanto distrae: non consiste in ciò che si vede, bensì nell'ingiunzione irriflessa che impone l'imperativo del guardare a scapito di qualsiasi altra esperienza. Al limite, anche se non ci fosse niente da vedere.

”

L'esperienza mediatica contemporanea viene concepita da Andrea Tagliapietra come una sostanziale dicotomia: da una parte la passività collettiva dell'osservazione, dall'altra la resistenza attiva e personale della lettura. La visione debordiana, che intende ogni ambito umano come una messa in scena in cui l'unica possibilità è vivere come uno spettatore passivo, è quella che meglio si adatta al momento storico che stiamo vivendo.

La contrapposizione esclusiva di queste possibilità non tiene però in conto l'esperienza teatrale: in essa lo spettatore è al contempo osservatore passivo e partecipante attivo nel qui e ora della messa in scena. I due spettacoli di cui si parla su queste pagine offrono due visioni complementari di questi aspetti. Ne "Les jours de mon abandon / I giorni dell'abbandono" il pubblico condivide l'interpretazione scenica con la protagonista, che passa al setaccio le sue esperienze di vita per decidere cosa dimenticare o conservare, nello stesso modo in cui chi osserva decide quali particolari trattenere o tralasciare. Il coinvolgimento prende una forma diversa in "Ho paura torero": sono gli annunci radiofonici, la canzoni e i temi trattati a trasporre, in questo caso, le paure contemporanee dello spettatore in una rappresentazione visiva. La concretezza dell'azione politica e dei personaggi permette all'osservatore di riflettere sulla sua vita reale. La traduzione del romanzo in messa in scena conferisce allo spettacolo l'abilità di creare un ponte tra la passività della visione e la lettura come azione attiva di ribellione. (s.f.)

Una sequenza di vignette per guardare da una nuova
prospettiva la domanda da cui prende le mosse
il numero.

COMIC

disegni di

Eddie Lucardi



@EDDIE.TB

Piccolo

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Con il contributo di



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da

Fondazione
CARIPLO



Partner istituzionale



Special Partner Teatro Grassi

INTESA  SANPAOLO

Partner attività bambini e ragazzi



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

Partner

fondazione
ajia falck



LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895



Partner tecnico



IN REDAZIONE

Beatrice Arcaini
Elena Biagiotti
Caterina Boccalatte
Giulia Bordonali
Sofia Bruno
Graziella Calesse
Lisa Celsi
Greta Corona
Chiara Emma
Jasmine Ferraro
Simone Benedetto Fraschini
Lorenzo Giurdanella
Giulia Montaldo
Ilaria Paolone
Rachele Sala
Ludovica Taurisano
Chiara Giulia Toscani

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la Scuola del Fumetto:

Rachele Lucchini («Ho paura torero»), Alice Bruschi («Les jours de mon abandon / I giorni dell'abbandono»), Eddie Lucardi (fumetto)

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli
Alessandro Iachino
Camilla Lietti
Francesca Serrazanetti

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

REVISIONE EDITORIALE

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

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

21 MARZO 2025

Panoramica mensile sulla Stagione 2024/2025 del Piccolo Teatro di Milano: "I fili dell'orizzonte".
La pubblicazione è curata da Stratagemmi - Prospettive Teatrali.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Scuola del Fumetto
Passione disegno dal 1979

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
Largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org