

**COME SI
(RI)SCRIVE
LA
STORIA?**

L'artista cileno Alfredo Jaar ha scelto, tra i diversi metodi di lavoro da lui utilizzati, di porre domande alla cittadinanza: le stampa sopra migliaia di cartoline, le disegna sulle porte dei musei pubblici, le incide sui muri.

Sono domande semplici, surreali, ampie. Hanno la caratteristica dei “perché” e dei “come” dei bambini: sono spiazzanti, a volte illogiche, ma costringono l'interlocutore adulto alla risposta.

Per la nuova edizione di “Stormi”, la terza, anche noi muoveremo il passo da una questione guida – una diversa per ognuno degli otto numeri – e proveremo a ipotizzare molteplici risposte sotto forma di dialoghi, recensioni, vignette.

“Come si (ri)scrive la Storia?” è la prima interrogazione intorno a cui abbiamo articolato le nostre scritture, e che ci ha pungolato con particolare forza nelle settimane delle elezioni americane. Da dove si parte per cambiare il nostro futuro? Quali piccoli e grandi atti lo determinano? È possibile riscrivere il passato, e le narrazioni che lo hanno informato? Le riflessioni che leggerete nelle prossime pagine si nutrono degli spettacoli visti nel cartellone del Piccolo (“Mein Kampf” di Stefano Massini, “Corvidae” di Marta Cuscunà e “Il mostro di Belinda” di Chiara Guidi), delle conversazioni con gli artisti, di opere non necessariamente teatrali: per ampliare il punto di vista, metterlo in discussione e moltiplicarlo come un prisma.

Tracce 4

Alle periferie della Storia 5

Scene 11recensione di **Mein Kampf** 12recensione di **Corvidae** 16recensione di **Il mostro di Belinda** 21**Storie** 25intervista a **Pier Lorenzo Pisano** 26intervista a **Pier Paolo Di Mino** 33**Idee** 40serie tv **The Great** 41serie tv **Kaos** 42film **Megalopolis** 43**Fili** 44**Comic** 50

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

**Giorgia Di Molfetta
Matteo Martinelli**

ALLE PERIFERIE DELLA STORIA

5

PICCOLO

TRACCE

Quando ci ha lasciati lo scorso aprile, Paul Auster non aveva probabilmente intuito le proporzioni della catastrofe sociale, economica e ambientale del 2024. Ben ventidue anni prima, nel suo “Il libro delle illusioni”, affermava però che «i momenti di crisi raddoppiano la vitalità degli uomini»: un’ironica promessa di sopravvivenza e un messaggio di incoraggiamento per affrontare le sfide degli anni a venire. In fondo aveva ragione; i periodi di turbolenza hanno sempre offerto opportunità inattese, che pretendono di spezzare col passato per edificare una nuova umanità: ogni epoca buia ha avuto la propria rinascita. Ma è ancora sufficiente attendere pazientemente un nuovo inizio? È soprattutto difficile ammettere che, per ogni speranzoso ottimismo che si affaccia all’orizzonte, possa nascondersi dietro l’angolo un incubo distopico, sotto forma di ideologie polarizzate, di derive totalitarie che consolidano i poteri esistenti o, peggio, negano l’urgenza del cambiamento per radicalizzare il proprio presente. Lo stesso Adolf Hitler – lo mostra bene Stefano Massini nello spettacolo “Mein Kampf” – ha cercato di riscrivere la Storia, di plasmare il futuro della Germania (e dell’Europa intera) sfruttando il clima di insoddisfazione e incertezza del tempo, il crollo delle visioni e delle ideologie consolidate.

Tuttavia questa distorsione non è un fenomeno limitato all'emergere del nazismo dalla dissoluzione della Repubblica di Weimar. La Storia ci dimostra come chi detiene il potere cerchi costantemente di modificarla a propria immagine, offrendone un racconto da una prospettiva unitaria e monolitica, così da consolidare identità collettive statiche, fondate su una visione rigida dei ruoli e delle gerarchie. In questo senso, in un famoso TEDx del 2009, la scrittrice Chimamanda Ngozi Adichie evidenzia la pericolosità della cosiddetta "Storia unica", descrivendo come una singola narrazione dominante della Storia non sia semplicemente falsa, ma incompleta, poiché omette le voci e le esperienze che non si adattano alla visione prevalente, creando un racconto che non rende giustizia alla pluralità delle realtà.

Ecco che, ponendoci in ascolto di altre voci, prospettive periferiche possono mettere in luce le contraddizioni latenti di una Storia a senso unico. Un esempio di questo spostamento di sguardo è l'opera di Teresa de Lauretis, scrittrice e sociologa italiana, che nel suo "Soggetti eccentrici" ridefinisce la Storia in termini non-patriarcali, ragionando sul concetto teorico di eccentricità dei soggetti femminili all'interno del dibattito sociale, sull'adesione forzata ai ruoli di genere tradizionali, e portando alla luce la cancellazione sistematica di tutte le identità LGBTQIA+. Una visione analoga è espressa da bell hooks in "Elogio del margine", la celebre raccolta di saggi in cui l'autrice afroamericana riscrive la marginalità come un luogo potenziale di radicale

resistenza strategica, da abitare con consapevolezza – anziché come imposizione altrui – per farne strumento di affermazione identitaria. Invece di aspirare a un'integrazione nel “centro”, la marginalità diventa appartenenza, che consente a chi è stato storicamente escluso di sviluppare una visione contro-egemonica, una risorsa creativa e politica che possa dare forza alle lotte per l'autodeterminazione e per il cambiamento sociale.

A questi lavori seminali, punti di svolta per la costituzione dei movimenti queer, si uniscono quelli di Rosi Braidotti col suo “Soggetti nomadi” e Donna Haraway con “Manifesto cyborg”. Entrambe invitano a pensare a identità fluide, ibride, capaci di abbattere la fissità che da secoli definisce ruoli e aspettative sociali. In “Soggetti nomadi”, Braidotti propone una visione della soggettività come entità costantemente in trasformazione. Ne consegue che l'identità non si possa adattare a categorie rigide come quelle di razza, classe e genere, tradizionalmente imposte dalla cultura dominante. Haraway, dal canto suo, sfrutta una metafora potente per esprimere una visione di soggettività che oltrepassa i confini tra umano e non-umano, natura e cultura. Così, sia il soggetto nomade sia il cyborg diventano simboli di lotta, un invito a riscrivere costantemente il proprio posto nel mondo. Questa prospettiva non abolisce il passato, ma anzi lo rilegge in chiave critica, come spazio di esplorazione e possibilità.

Sono esperimenti teorici questi, che hanno presto lasciato l'accademia per tradursi anche in grandi storie letterarie. In "Radici bionde", romanzo ucronico di Bernardine Evaristo, l'autrice immagina le conseguenze di un'Europa colonizzata dagli africani, proponendo una potente inversione per destabilizzare l'idea di superiorità culturale dell'Occidente, coi suoi pregiudizi e stereotipi. Lavorare con le ucronie può quindi avere un profondo valore politico e culturale, esemplificando la sfida di riscrivere la Storia dalla prospettiva di chi è stato oppresso. Anche in "Ragazze elettriche" di Naomi Alderman assistiamo a un capovolgimento della dinamica di potere. All'improvviso, le donne di tutto il mondo sviluppano la capacità di generare scariche elettriche potenzialmente mortali: questa nuova abilità fisica diventa lo strumento per spazzare via la millenaria dominanza patriarcale e riscrivere i rapporti di vulnerabilità e potere. Ben presto però, anche il controllo dell'elettricità si trasforma in uno strumento punitivo, che vede le donne innescare, a propria volta, le stesse dinamiche oppressive subite nel mondo patriarcale. Alderman non immagina un'utopia femminile, ma propone piuttosto una riflessione sulle conseguenze del potere, soggetto a estremizzazioni in grado tanto di costruire quanto di distruggere. Si può parlare di riscrivere la Storia anche quando il materiale di partenza sono fiabe, miti e favole, strumenti di consolidamento di valori, tradizioni e usanze, volti a plasmare tanto le identità nazionali quanto gli individui che queste nazioni compongono

e abitano. Riscrivere il racconto tradizionale non significa solo attualizzare personaggi e intreccio, ma anche rovesciare i significati e le lezioni morali che esse trasmettono, rendendo le storie più aderenti alla realtà contemporanea e più rappresentative delle pluralità della società. Si pensi ad Angela Carter, scrittrice e giornalista britannica, che nel racconto “La corte di Mr. Lyon”, reinterpreta la favola “La bella e la bestia” (in “La camera di sangue e altre storie”) su nuovi e diversi presupposti. Carter – come Chiara Guidi nello spettacolo “Il mostro di Belinda” – piega il racconto canonico a una riflessione sull’accettazione dell’alterità e sulle identità fluide, offrendo nuove chiavi per comprendere il rapporto tra potere, vulnerabilità e trasformazione personale. Esempi altrettanto validi sono i casi editoriali di “Circe” di Madeline Miller o “Il canto di Penelope” di Margaret Atwood: entrambi i romanzi rileggono le vicende mitologiche dell’antica Grecia, reinterpretando gli eventi attraverso una prospettiva femminista. Miller riscopre il personaggio di Circe, una maga condannata e fraintesa da Odisseo e dai suoi uomini, mentre Atwood affronta il mito di Penelope e delle sue dodici ancelle ingiustamente giustiziate dal padrone. E allora, si può davvero riscrivere la Storia? La regista e drammaturga Marta Cuscunà, con il suo spettacolo “Corvidae”, lavora sullo stesso interrogativo, affidando a un gruppo di corvi il giudizio sulle conseguenze dell’antropocene. Con un mix equilibrato di sarcasmo e speranza, Cuscunà ci suggerisce che sì, è possibile salvarsi, a patto di includere anche le voci relegate

a piè di pagina, creando un racconto collettivo in cui ogni prospettiva, anche la più periferica, possa contribuire a definire il futuro. Più di una semplice revisione dei fatti, la riscrittura della Storia è quindi un atto di giustizia sociale e culturale, l'antidoto alla Storia unica di cui parla Adichie, una variabile potenziale in grado di far spazio alla molteplicità di narrazioni che compongono l'esperienza umana.

GIORGIA DI MOLFETTA, MATTEO MARTINELLI

Le recensioni degli spettacoli in scena.

SCENE

testi di

Andrea Ambrogio Biraghi
Sara Buono
Sara Boca

12

PICCOLO

SCENE



MEIN KAMPF DI STEFANO MASSINI



Emil Erich Kästner aveva quarantacinque anni quando il Partito Nazionalsocialista salì al governo in Germania. Aveva al suo attivo sillogi poetiche, saggi e alcuni celebri romanzi per ragazzi, che lo resero uno degli intellettuali di spicco della Repubblica di Weimar. Ma nulla di tutto ciò sarebbe sopravvissuto alla furia dei Bücherverbrennungen, i roghi di libri organizzati dal regime ai quali Kästner fu perfino costretto ad assistere, unico autore obbligato a vivere in prima persona questa violenza. È con la sua storia, intrisa di orrore e impotenza, che si apre “Mein Kampf”, lo spettacolo scritto, diretto e interpretato da Stefano Massini, che prende spunto dall’omonimo saggio autobiografico di Adolf Hitler. Il libro – la cui distribuzione e vendita sono tuttora illegali in Austria, Israele e Cina e che oggi rappresenta il simbolo dell’ideologia razzista e nazista – agì come potente strumento di oppressione e repressione. Ecco che il “Mein Kampf” costituisce non soltanto un testo politico: è l’incarnazione di un dispositivo di sopraffazione, un contenitore ideologico che il Reich sfruttò per imporre il proprio delirante potere. La sua storia editoriale è tanto tormentata quanto l’epoca che l’ha prodotto: scritto durante la prigionia di Hitler in seguito al fallito colpo di stato del 1923, avrebbe

potuto restare lettera morta. Ma il Reich riuscì a farne il sostrato teorico su cui edificò il proprio dominio. Nell'adattamento di Massini, alcune affermazioni risuonano con forza cupa e ossessiva: «Bisogna ripetere le parole fino a svuotarle di significato [...] ogni minimo soffio d'aria in me, ogni fremito, ogni sussulto, ogni angolo, per quanto remoto, della carne di cui sono fatto mi conferma che non voglio diventare un impiegato». Sono parole che tornano a più riprese, dando vita a un ritmo rituale e ipnotico che Massini utilizza per evocare la ripetitività martellante della propaganda. Le parole si svuotano, diventano suono privo di senso ma denso di emozione, una melodia inarrestabile che soffoca ogni possibilità di riflessione. Prende così vita sul palco la figura di un giovane furioso, colmo di una rabbia che pare pronta a esplodere e divorare tutto ciò che incontra. Massini non si limita a restituire questa calcolata, livida ferocia, ma ne indaga le origini, evocando le fratture insanabili della società tedesca di Weimar, un contesto dilaniato dalla povertà e dalle disuguaglianze. Lo sguardo di Hitler si trova così a spaziare dai volti scuri e sporchi di poveri e diseredati, ridotti a ombre irriconoscibili nella loro miseria, a quelli degli intellettuali e dei borghesi che affollano i caffè e i teatri, con i loro vestiti eleganti e le risate vuote, incarnazioni di un'ipocrisia che egli disprezza profondamente. La scenografia riflette questo percorso interiore: il palco spoglio è dominato da un rombo bianco su cui l'attore si muove con passo sicuro, come su una pagina vuota pronta a raccogliere le sue consapevolezze e le sue ossessioni.

Ogni nuova epifania di Hitler è segnalata dal fragore di oggetti che cadono dall'alto: vestiti da impiegato, libri, vetri infranti.

Ciò a cui assistiamo è la lenta, inesorabile trasformazione in rivalse di quell'esclusione sociale che Hitler percepì come inaccettabile. È ancora giovane quando inizia a collaborare con la polizia, affascinato dal ruolo di servitore utile al proprio paese, ma ben presto l'attrazione per i comizi politici lo spinge ad avvicinarsi ai palchi, fino a diventare lui stesso un abile oratore. Da uomo isolato, lontano dalla folla, diviene così colui che può riempire le sale, e presto le piazze. Una volta presa la parola, Hitler non la lascerà più, trasformando il suo odio in un grido di guerra capace di riscrivere la Storia.

Lo spettacolo ci conduce a riflettere sulla linea sottile tra disagio personale e odio collettivo, tra una protesta interiore e la sua trasformazione in propaganda pubblica. In questa storia, le parole, svuotate del loro significato originario e rese strumenti di dominio, diventano pericolose. Massini sembra dirci che il pericolo delle idee non risiede soltanto nel loro contenuto, ma anche nella loro capacità di corrompere quando trovano una voce potente al punto da imporle. Hitler era l'uomo che aveva capito come farsi ascoltare e rendere fatti, e Storia, le proprie parole. «Le rivoluzioni non si fanno con la mente, ma con la pancia; è alle viscere delle persone che bisogna puntare, perché è quello che le fa muovere.»



foto © Masiar Pasquali

CORVIDAE. SGUARDI DI SPECIE DI MARTA CUSCUNÀ



Nel romanzo “Il signore delle mosche” di William Golding, un gruppo di ragazzini inglesi si ritrova naufrago su un’isola. Con il passare dei giorni, gli iniziali propositi di ordine e armonica convivenza degenerano in una violenza dapprima scanzonata, poi feroce e omicida: conseguenza inevitabile, almeno per l’autore, che la mette in relazione a una specie di malattia fondativa dell’umanità intera.

Uno dei bambini, a un certo punto del libro, si sforza di trovare una parola per questo nostro malanno. «Noi potremmo essere un po’...», inizia. Si interrompe, ha un’ispirazione: «Qual è la cosa più sporca che ci sia?». Nel gruppo segue un silenzio attonito. Poi tutti ridono e lo sforzo si risolve in rovina.

La malattia è impronunciabile e la narrazione non può che proseguire per sintomi, sintomi, sintomi sempre più distruttivi fino al finale, quando i bambini vengono salvati dall’isola ormai in fiamme e, tra singhiozzi scomposti, prendono coscienza di chi sono stati e che cosa hanno commesso.

Cuscunà, nel suo “Corvidae. Sguardi di specie”, pare riflettere proprio su questa malattia fondamentale, e su come gli uomini siano a loro volta morbo e pestilenza contagiosa per il resto del mondo e dei viventi che lo abitano. E lo fa privilegiando un punto

di vista altro. Ricorre, infatti, all'invenzione di quattro corvacci cyborg. Creature buffe e luccicanti, figlie di un assemblaggio ordinato di componenti industriali e freni di bicicletta, animate dalla sua voce e manovrate in tempo reale dalle sue mani, grazie a un sistema di joystick meccanici.

L'impatto visivo è forte. La regista, infatti, in uno spazio scuro e spoglio di scenografia, manovra sola i suoi corvi, con l'intensità concentrata e precisa di una burattinaia da fiaba, generando una tensione scenica che non si spezza né singhiozza. Lo sforzo fisico e prolungato di Cuscunà legittima e anima di splendida vitalità queste creaturine di metallo, mentre sul palco spolpano invisibili carcasse e discutono.

O meglio, borbottano, tra un boccone e l'altro. Evocano, con il solo dialogo, mondi marci e scenari apocalittici. Visioni che potrebbero sembrare distopie ambientali e morali, se non fossero così prossime: degenerazioni di orrori umani già esistenti.

Ambientalismo, vegetarianismo e allevamenti intensivi, innalzamento dei mari, lobby del petrolio, movimenti ecologisti e femministi, razzismo e discriminazioni sistematiche contro i nativi americani.

La mole dei temi discussi è notevole, specialmente per uno spettacolo che dura poco più di un'ora.

Ma tutto appare rapido, mormorato, legittimato da qualche cifra e percentuale e citazione (della biologa Lynn Margulis, dell'antropologa Anna Tsing, addirittura di Winston Churchill) che appare nitida sullo sfondo. E poi digerito con la stessa naturalezza un poco mesta e rassegnata con cui i corvi si nutrono

del pasto del momento, carne sintetica o hamburger di soia o cadavere che sia.

Da una parte, è chiara l'urgenza di Cuscunà: chi dà l'allarme non può concedersi il privilegio della sottigliezza, del dilungarsi. Sono anni che gli scienziati ripetono che non è granché il tempo che ci resta per un'inversione di rotta.

Dall'altra, pare quasi che i corvi tastino l'umanità pezzo per pezzo, proprio come esplorano le molteplici carcasse. A dimostrazione che non importa dove mettono il becco e quanto varia il discorso: si trova sempre qualche cosa di malsano, marcio. La malattia umana è estesa, mostruosamente enorme.

Alla fine, i corvi – ormai eletti a rappresentanti formali della vita non umana – trascinano in un immaginario tribunale l'intero pubblico. Gracchiano: «Malati! Malati che non siete altro!». Noi spettatori, in risposta, recitiamo ciò che appare scritto sul fondale luminoso, dietro al palco. Ci alziamo solenni e protestiamo un poco, ma infine chiniamo il capo e ci lasciamo andare al metaforico pianto finale dei bambini inselvaticiti di Golding.

Siamo posti davanti a uno specchio: siamo noi questa famigerata umanità malata! Quella che fino a ora era stata costantemente menzionata ma sempre assente dalla scena, come accadeva con le morti nei drammi del teatro greco. Tutti i sintomi elencati sono i nostri e le domande di Cuscunà possono finalmente precipitarci addosso, ora che non c'è più nessun meccanismo teatrale a difenderci: che cosa ci siamo fatti l'un l'altro? La violenza è inevitabile?

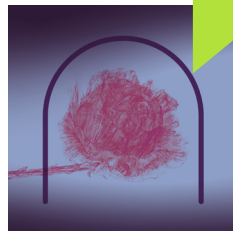
Qual è la cura al nostro male? Si può guarire qualcosa d'altro, se non si è sani? E come si può guarire da sé stessi? O almeno da certe parti di sé, così connaturate da rendere impossibile capire dove inizi il morbo e finiamo noi?

La diagnosi e tutte le risposte possono essere frutto soltanto di uno sforzo collettivo. Siamo invitati a un primo, esitante, disperato tentativo di collaborazione. È un inizio.

SARA BUONO



IL MOSTRO DI BELINDA DI CHIARA GUIDI



«Serve amore per trasformare una storia in un'altra»: questo il monito che la Bestia, con la sua voce più dolce, pronuncia durante “Il mostro di Belinda”. Ed è forse con lo stesso approccio che Chiara Guidi, insieme a Vito Matera, ha dato vita a questa riscrittura – o meglio, metamorfosi, come recita il sottotitolo della creazione andata in scena al Teatro Studio Melato – di una delle più celebri fiabe della tradizione occidentale. “La bella e la bestia”, da sempre incisa nella coscienza collettiva al punto da diventare un luogo comune del linguaggio, è così una nuova tappa della pluriennale, seminale ricerca condotta da Guidi intorno al teatro infantile. E come di consueto per le sue creazioni, lo spettacolo è consigliato per un pubblico di bambine e bambini – a partire dagli otto anni di età, leggiamo nei materiali di sala – ma la sua visione si presta a essere matrice di riflessioni da parte di chiunque, indipendentemente dall'età, diventando un punto di osservazione di un panorama ben più ampio e complesso.

All'alzarsi del sipario, è l'oscurità ad accogliere lo spettatore; progressivamente una flebile luce rivela l'intrico di un giardino dimenticato e misterioso. È

da questo giardino che ascoltiamo provenire la voce duplice della Bestia (interpretata da Eugeniu Cornițel): un suono a tratti avvolgente e suadente, a tratti lugubre e terrificante. «Per vedermi dovete sentire (...), dunque chi sono?»: ecco che le parole della Bestia, nel paradosso di un'osservazione possibile soltanto ascoltando, rivelano fin da subito una delle chiavi di interpretazione dello spettacolo. Dicotomie estetiche e sceniche annunciano così opposizioni etiche: tra apparenza e realtà, tra animo e aspetto. La Bestia, archetipo della creatura mostruosa, è relegata dal proprio aspetto in un ruolo che le sue azioni, per quanto buone, non potranno intaccare.

Ma la drammaturgia di Guidi e Matera gioca sui contrasti e le antinomie anche nella costruzione del personaggio di Belinda (Maria Bacci Pasello): ignara del fatto che la voce da cui è attratta appartenga alla mostruosa creatura, dimostra insensibilità e gelo nei confronti della Bestia. Proprio lo scontro tra i pregiudizi della ragazza e la reale natura della Bestia porta Belinda a mettersi in discussione, e l'urto diventa necessario affinché lei possa ricostruire – o riscrivere – le proprie aspettative. A rendere evidente i moti interiori della ragazza contribuisce il magistrale disegno luci firmato da Matera: ecco che la scena si tinge di rosso, un'immersione cromatica di inquietante efficacia in grado di restituire l'interiorità più profonda di Belinda. Guidi e Matera, tuttavia, agiscono anche sulla premessa narrativa della fiaba, quel taglio della rosa dal quale discende la vicenda. Nell'originale un

ricco mercante, trovato ripario dalle intemperie nel castello della Bestia, recide una rosa per portarla in dono alla più piccola delle sue figlie; come conseguenza di questo gesto, dovrà lasciare che la ragazza vada a vivere con la misteriosa creatura. Ne “Il mostro di Belinda” è la sola intenzione di voler recidere la rosa che conduce l’uomo alla punizione: lo rosa lo ammonisce delle conseguenze, gli offre una possibilità di scelta, lo pone di fronte a un bivio etico. Il Padre (Alessandro De Giovanni), oppresso dal dubbio, recide così il fiore nonostante gli avvertimenti della Bestia: ma proprio le parole della creatura, le minacce e gli avvisi, sembrano indicare le conseguenze conosciute, e tuttavia ignorate, delle nostre azioni quotidiane. Il Padre di Belinda incarna allora una scelta paradossale, ovvero quella di conoscere il male – in questo caso, è la consapevolezza che il proprio gesto avrebbe stravolto la vita della figlia – e decidere ugualmente di compierlo. E la fiaba rivela così un insegnamento che l’umanità non sembra avere ancora appreso.

SARA BOCA

25

Dialoghi con artisti e autori per orientarsi tra i risvolti
delle questioni poste dal numero.

PICCOLO

STORIE

interviste a

Pier Lorenzo Pisano
Paolo di Mino

INTERVISTA A PIER LORENZO PISANO

In attesa della prima assoluta di “Semidei” – in scena al Teatro Studio Melato tra il 6 e il 23 febbraio 2025 – abbiamo intervistato Pier Lorenzo Pisano, che dello spettacolo sarà regista e drammaturgo. “Semidei” riscrive una delle storie più famose di tutti i tempi, la guerra di Troia, dando spazio a episodi e dinamiche familiari – apparentemente marginali – dei suoi protagonisti.



In “Semidei” racconti di eroi non così eroici e di Dei non così divini. Credi sia possibile ripensare in modo diverso la Storia anche a partire da questi processi di umanizzazione?

Un’opera può forse essere pienamente compresa solo da chi vive nell’epoca in cui è stata composta. La forza dell’“Iliade” è che ognuno, proiettando i propri codici, ci ritrova le sue storie: è un po’ come quando ci capita di sentirci a casa anche quando siamo molto lontani. Siamo sempre in dialogo con gli archetipi e questi assumono, volta per volta, nuovi significati; persino in momenti diversi della nostra vita – non solo in momenti diversi della Storia – è possibile cogliere aspetti completamente differenti. Per esempio, nello scrivere un dialogo tra Teti e Achille, ho registrato le due diverse angolature da cui si può guardare quello stesso scambio a seconda dell’età: da un lato c’è un Achille ragazzino che chiede

alla madre, lamentandosi, perché mai non abbia immerso nello Stige anche il tallone; dall'altro Teti, adulta, si domanda perché non risulti mai abbastanza quello che si fa per i figli.



Le storie che racconti in “Semidei” sono lontane dalle trame principali dei poemi epici. Sono storie dichiaratamente minori, marginali. Come hai scelto il tuo punto di vista?

Nella mia prospettiva di scrittura erano più interessanti il “prima” e il “dopo”. La guerra in sé, un elemento fondamentale nell’“Iliade”, resta materia esterna, esclusa dalla rappresentazione. Nel testo si assiste al passaggio da un’infanzia felice alla vecchiaia: la giovinezza – che è per eccellenza il periodo eroico – è volutamente lasciata fuori campo. “Semidei” affronta anche il tema del lutto: non tanto quello per i morti in guerra, ma

piuttosto per la fine di un periodo della vita. E la marginalità delle storie, che si concentrano su piccoli nuclei familiari, non è distante dalle scelte del poema epico. La guerra ci è stata raccontata dal punto di vista di una manciata di famiglie. Le scene che ci commuovono di più, come allora, riguardano i piccoli riti familiari e la messa alla prova dei nostri affetti più cari.



L'atto della riscrittura è un filo teso tra presente e passato. In che misura le nuove storie sono figlie di quel passato e in che misura, invece, lo tradiscono?

Scrivendo, mi sono accorto di sentirmi in qualche modo in continuità con quegli antichi poemi orali, molto affini al teatro, ri-raccontati infinite volte, aggiornati in continuazione. Portarli in scena – e affidarli alla voce degli attori – mi fa sentire come un anello di una lunghissima

catena, nel flusso di una tradizione di storie prive di un unico autore. . Ma credo anche in una dimensione quasi mistica: mentre scrivevo, ho percepito qualcosa, come fossi collegato a una fonte più antica. Me ne sono reso conto rileggendo l’“Iliade” dopo aver finito di scrivere “Semidei”: c’erano dettagli e particolari che non ricordavo di aver letto ma avevo comunque inserito nella mia drammaturgia. Cosa è accaduto? Forse li avevo letti e poi dimenticati? O è il mito a comunicare di per sé alcune questioni, indipendentemente da chi scrive?





Ma si può davvero riscrivere la Storia tramite l'arte o questa rimane solo un tentativo di evasione dalla realtà?

Sicuramente l'arte ha un effetto sulla realtà e ha una potenzialità politica. Di fatto, già solo l'idea che un gruppo di persone si unisca e inizi a ragionare su qualcosa è, in fin dei conti, un esercizio di democrazia. Nello specifico, il teatro offre un palcoscenico da cui prendere parola: dire o non dire qualcosa è già una scelta, di cui bisogna assumersi la responsabilità. Ancora una volta, mi pare di poter rispondere a questa domanda non in termini di singolo "io" autoriale, ma di una collettività (storica) che ragiona su temi e cambiamenti: l'arte e il teatro danno la possibilità di collocarsi all'interno di un discorso, di contribuire a diffonderlo, di prenderne parte. Per esempio, ho scelto di non inserire il personaggio di Elena come pretesto della guerra. Ne parlano anche gli altri personaggi in scena: forse non è mai esistita. Si può davvero fare una guerra per amore?





In “Semidei” è centrale il tema del passaggio e di come tutto sia destinato a finire. Almeno nell’arte, c’è qualche cosa che può salvarsi e non finire?

Mi piacerebbe molto pensarlo, ma credo di no. È questione di pessimismo: chi fa teatro si confronta ogni giorno con l’idea dell’effimero, dell’irripetibile e dunque della morte. Si potrebbe forse dire che il teatro è un esercizio di consapevolezza, una prova di finitezza.



A CURA DI SONIA FERRARO, MATTIA GRITTI

INTERVISTA A PIER PAOLO DI MINO

Pier Paolo Di Mino, scrittore e autore, ha pubblicato nel 2024 il romanzo “L’infanzia di Hans”, primo capitolo della saga “Lo splendore” (Laurana Editore). In esso, la vita del giovane Hans, nato nel 1911, è l’occasione per attraversare, a ritroso, la vita dei suoi avi e di un’intera epoca. La narrazione, che apparentemente riprende la forma del romanzo storico, in realtà ne ripensa con radicalità i connotati e i significati, fino quasi a sovvertirli. Abbiamo chiesto a Di Mino di riflettere con noi sulle implicazioni dell’atto di “raccontare la Storia”.



Cominciamo prendendo di petto il tema di questo primo numero di “Stormi”: l’arte può contribuire a modificare la realtà, e a riscrivere la Storia?

L’atto del narrare e del raccontare storie – e questo si può fare in tante maniere, oralmente, ma anche attraverso l’utilizzo delle immagini o del corpo – inevitabilmente costituisce e plasma il reale o, meglio, il modo in cui si mostra e in cui lo intendiamo. In questa prospettiva “Lo splendore” rappresenta, almeno nelle mie intenzioni, l’atto di costruzione di un mondo possibile, benché di finzione.





Credi dunque che un atto di “riscrittura della Storia” possa e debba essere legato alla finzione?

Nella postfazione del libro, Giulio Mozzi mi ha definito un “imbrogliatore”, precisando però che nel mio imbrogliare porto all’attenzione del lettore qualcosa di vero. Io rivendico un interesse nell’arte del mentire, inteso tuttavia con un’inclinazione, per così dire, mercuriale: l’atto dell’invenzione, cioè dell’imbroglio, parte dall’oggetto per come questo è percepito nel reale, per poi variarne alcune coordinate creando una nuova narrazione. La dialettica realtà/finzione, per altro, sottintende l’esistenza di una “verità”: ma credo che questa possa essere comunicata solo in forma di segni, lapsus, digressioni. Il narratore è per eccellenza colui che “erra”: e intendo “errore” nel duplice senso di sbaglio, ma anche di viaggio, vagabondaggio.





Definiresti la tua attività di narratore un'attività politica?

Per un verso sì, perché qualsiasi azione che facciamo è politica. Nel mio romanzo, tuttavia, non emerge un'idea politica particolare, o almeno non era questo il mio intento. L'unica finalità possibilmente politica che scaturisce da "Lo splendore" è l'esplicitazione dell'attitudine tipicamente umana alla narrazione orale e al tramandare storie: come un lungo filo rosso che, attraverso le epoche, ha consentito all'uomo di mantenere vivo un costante dialogo.





Il tuo romanzo inizia nel Novecento, un secolo che viene continuamente ripensato, riscritto, talvolta persino cancellato. Lo hai attraversato con l'idea di metterlo in discussione?

Il Novecento è per me il secolo per eccellenza della tragedia. È stato percorso da due guerre, cioè da veri e propri traumi che ancora oggi faticiamo a superare. Guardando al secolo scorso – ma anche, più in generale, al nostro passato – con gli occhi di oggi, mi viene da pensare soprattutto a due cose. La prima è che ciclicamente gli eventi si ripetono in analogia, con un meccanismo che la psicoanalisi ci ha insegnato a chiamare “coazione a ripetere”. La seconda è che viviamo in una continua e costante dissoluzione culturale, da almeno diecimila anni. Sto parlando di qualcosa di ancor più profondo e destabilizzante della cosiddetta “cancel culture”: l'azzeramento delle culture avviene spontaneamente in ogni epoca. Il fisiologico oblio farà ben più di quello che possiamo fare noi con atti di cancellazione o di riscrittura: cosa rimarrà nella memoria collettiva degli ultimi 2000 anni?





Cosa pensi dell'ossessione contemporanea per le narrazioni utopiche e distopiche?

Oggi la maggior parte delle persone non si sente accolta nel mondo, che è percepito come fosse un “estraneo”: per questo tendiamo tutti ad assumere un’ottica pessimista, guardando con angoscia verso il futuro. Le narrazioni che ci prefigurano il peggio – catastrofe ecologica, guerra, crisi sociale ed economica – in un certo senso sono un conforto, perché confermano il nostro stato d’animo. Dubito però che tutto questo sia salutare o catartico. Se cerchiamo le distopie per avere conferma di quello che leggiamo nella realtà, cosa resta di quel sano processo di distacco che ci fa guardare le cose con più chiarezza? E come saremo capaci di affrontare i problemi e di sciogliere la paralisi che persiste se pensiamo che tutto – come si legge nelle narrazioni distopiche – sia destinato al peggio?





In questo numero di “Stormi” raccontiamo, tra le altre cose, lo spettacolo “Mein Kampf” di Stefano Massini, che riproduce sul palco una parte del testo originale. Dati gli esiti storici dell’atto immaginativo presente nel libro, pensi che il teatro (e l’arte) debbano porsi il problema del fascino del male?

Il male deve essere raccontato, ragionato. I libri sono tutti potenzialmente pericolosi, non per solo quello che c’è scritto (nel caso di “Mein Kampf” certamente sì) ma perché potrebbero essere fraintesi: il problema, quindi, è il modo in cui il male è raccontato e viene poi interpretato dal lettore. Per assurdo, anche il mio libro potrebbe costituire un’ispirazione per esiti maligni. È questo genere di responsabilità che vogliamo chiedere all’arte e agli artisti? Io credo l’opposto: che si debba dedicare molto più spazio al racconto di storie e alla loro elaborazione collettiva. E anche che la più profonda irresponsabilità politica si annida proprio laddove si insiste troppo sulla responsabilità morale.



40

Tre consigli di visione, lettura, ascolto dalla redazione:
spunti di riflessione alla domanda-guida del numero.

PICCOLO

IDEE

testi di

Sara Buono
Ilaria Prazzoli
Viola Pulvirenti



THE GREAT

SERIE TV PRODOTTA DA **HULU**

“The Great” è una serie tv tra il satirico e il brutale, che riscrive in maniera volutamente infedele la storia di Caterina la Grande, dal matrimonio con Pietro III all’ascesa al trono di Russia.

Nella serie, Caterina è una giovane donna che arriva in Russia con occhi sgranati e lucenti, il “Trattato sulla tolleranza” di Voltaire sottobraccio, e sogni e visioni di orsi – l’animale simbolo del Paese – che fanno sì che lo stesso patriarca le confidi che è Dio ad averla scelta come moglie dell’imperatore, per vivere con lui un amore grandioso e salvifico per tutta la nazione.

Scopre, però, che Pietro è una creaturina buffa e violenta, inadatta al progetto: un uomo che le regala un orso come dono di nozze, e poi gli spara sghignazzando; che va a caccia con un pubblico che applaude sempre, anche quando manca il colpo; che parla con la madre morta esposta in una teca di vetro nei corridoi del palazzo. Le premesse sono al limite del ridicolo. Eppure, piuttosto che rinunciare alla grandezza, Caterina è disposta a riscrivere l’intera Russia, con un colpo di stato fatto di capricci e goffe seduzioni, assecondando un complesso deliziosamente messianico che brilla di altruismo, narcisismo e infantile compassione.



KAOS

SERIE TV PRODOTTA DA **NETFLIX**

«I wanna be the truth and be the myth»: così recita il ritornello di “Eurydice”, la canzone che un innamoratissimo Orfeo dedica alla sua “Riddy” nella prima puntata di “Kaos”.

La dissacrante serie tv Netflix, firmata Charlie Covell, questo è: verità e mito insieme, un drammatico dipinto della condizione esistenziale degli uomini, e allo stesso tempo un’immersione esilarante nelle vite disfunzionali di divinità greche che sorseggiano drink a bordo piscina. E l’Olimpo? Non è affatto un luogo etereo e inaccessibile, ma la pomposa villa di Zeus con giardino e servitù umana.

“Kaos” è dunque una riscrittura, in chiave contemporanea e irriverente, di alcune delle più note saghe mitiche antiche (Arianna e il Minotauro; Orfeo ed Euridice; Prometeo incatenato). Ma non è solo questo: è un gomitolo di riflessioni sulle derive di un potere egoista e dispotico, sulle implicazioni morali di una sottomissione assoluta alla religione, sulle conseguenze psicologiche di genitori assenti e apatici. Ma è soprattutto un invito al caos, che è libertà, creatività, presa di coscienza di sé e autodeterminazione. Perché no, il destino non ha già previsto ogni cosa: «Esiste la possibilità che esso si realizzi, ma sei tu a farlo accadere».



MEGALOPOLIS

FILM CON LA REGIA DI **FRANCIS FORD COPPOLA**

Immenso o spiazzante? Straripante o geniale? “Megalopolis” è il nuovo film di Francis Ford Coppola, un progetto ambizioso e fortemente desiderato dallo stesso regista, ma anche molto discusso dal pubblico. Ambientata in un’America distopica, in una New York divenuta New Rome, questa tragedia moderna si snoda parlando allegoricamente di società, evoluzione e dinamiche di potere.

Cogliendo l’uomo occidentale nel momento del suo tramonto, in una catabasi contemporanea che conduce alla resa dei conti con le nostre origini, Coppola ricama la sua trama attorno alla chimera del progresso e dello sfruttamento tecnologico delle risorse (umane e naturali).

In modo quasi architettonico, “Megalopolis” mette in luce come l’urbanizzazione non sia soltanto un fenomeno materiale o socio-economico, ma sia anche – più in profondità – un autentico stato mentale che segna e caratterizza gli uomini odierni.

In quest’ultima opera, Coppola consegna insomma allo spettatore un invito ad assumersi delle responsabilità anzitutto morali nei confronti di questo mondo in bilico; soprattutto, però, chiede di agire prima che sia raggiunto un definitivo punto di non ritorno.

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

FILI



testo di

Alessandro Iachino

«You can't change history, but you can learn from it». È il 16 agosto del 2017 quando questa breve frase, ovvia e inappellabile, compare su Twitter, social network che, nel giro di qualche anno, avrebbe conosciuto l'implacabile rebranding di Elon Musk, sottomettendosi a un'altra attualissima forma di riscrittura per diventare X. A rendere quella banale affermazione così celebre, tuttavia, non è tanto il suo contenuto, quanto soprattutto il suo autore: non un cittadino qualsiasi, né uno storico o un intellettuale, bensì il 45° Presidente degli Stati Uniti d'America, Donald Trump. Pochi giorni dopo i disordini di Charlottesville – che contrapposero gruppi di suprematisti bianchi a manifestanti di sinistra, e che trovarono la miccia nel discusso processo di rimozione dei monumenti confederati in tutto il paese – Trump sembrava appellarsi all'antico adagio che vedrebbe nella "historia" soprattutto una "magistra vitae", un modello pedagogico di sicura efficacia. È superfluo evidenziare quanto questa convinzione sia errata, ma ciò che l'aneddoto sembra condensare, nella pluralità di vicende che ingloba – il dibattito intorno alle statue commemorative di protagonisti della guerra civile americana, spesso attivi propugnatori di politiche schiaviste; l'utilizzo della Storia in chiave propagandista, operato dalla politica con la complicità delle grandi forze economiche; infine quell'irrisolubile conflitto tra verità dei fatti e loro narrazione – appare ancora oggi straordinariamente profetico.

Ecco che i miti fondativi di una nazione, finanche di una civiltà, sono messi in crisi – felicemente o drammaticamente, a seconda delle antitetiche prospettive – da nuovi approcci etici o storiografici; ecco quanto i dibattiti social siano infiammati dalle conseguenze che le narrazioni pubbliche, come monumenti o romanzi, film o serie tv, possono avere nelle coscienze collettive. Lungi dal costituire una mera querelle tra accademici, un tale magmatico conflitto – una “culture war”, secondo un’espressione ormai in voga – rende evidenti le sempre più vertiginose difficoltà che incontriamo nell’identificare le fondamenta sulle quali edificare le comunità, statuali o civili, future: si pensi al dibattito intorno alle supposte radici guidaico-cristiane del nostro continente, che avrebbero dovuto figurare nella, mai ratificata, Costituzione europea. A essere in discussione, più ancora di qualche pagina in un manuale scolastico, è il nostro domani.

«Come si (ri)scrive la Storia?» è stata la domanda, o piuttosto la bussola, con la quale la redazione della terza edizione di “Stormi” ha indagato alcuni spettacoli della stagione del Piccolo Teatro, e ha esplorato un territorio artistico e socio-culturale mutevole, soggetto a scosse di assestamento e derive tettoniche. La mappa che questo magazine prova a offrire descrive perciò solo una parte del territorio, disegnando le strade che artiste e artisti hanno tracciato e continuano tuttora a delineare.

All'interno di un processo in cui del passato si indicano i revisionismi e si progettano reinvenzioni, e in cui, dello spazio inesplorato del tempo a venire, si offrono racconti antichissimi e sempre nuovi, questo numero di "Stormi" ha fotografato linee di forza e traiettorie di senso. Tre le principali direttrici emerse, i fili dell'orizzonte mobile di un'intera temperie culturale: la rilettura critica della Storia e dei suoi protagonisti, con modalità che fondono produzione artistica e storiografica; la riscrittura dei miti fondativi, nella loro densità archetipale; infine l'immaginifica proposta di un futuro differente, che provi a sostituire alla nostalgia per il passato le sfide dell'utopia.

Mentre la "damnatio memoriae" assume oggi la veste ambigua della "cancel culture", tornare a indagare le pagine più oscure del nostro passato recente risponde così a una duplice esigenza. Da un lato, sgombra il campo da qualsivoglia, ingenua richiesta di celare con una patina di oblio l'orrore e la ferocia: ci ricorda, invece, quanto sia necessario inserire nuovamente nell'agorà pubblica il racconto di ciò che è stato, e rende evidente come impedire la circolazione di un libro o di un film, per quanto maledetti, non garantisca l'immunità dal loro veleno. Dall'altro, tornare a fronteggiare il passato – sia esso lo schiavismo in America, o il nazismo in Europa – ci conduce ad analizzare i modi stessi in cui lo raccontiamo e lo narriamo, le parole e i dispositivi che adottiamo per delinearne, ponendo sotto la lente

dell'osservazione le pratiche con cui la Storia può diventare patrimonio condiviso.

Che questo stesso patrimonio, tuttavia, non si componga solo di cronologie, documenti, testimonianze (non solo di Storia) ma anche di mitologie, idee e narrative (ovvero di storie) è una verità cristallina, della quale gli studi comparatistici mostrano gli sconfinamenti transnazionali, le sotterranee risposdenze interculturali. Come appreso da Penelope – ella stessa archetipo e modello, infinitamente descritta e ridescritta da punti d'osservazione ogni volta differenti – la tela condivisa di quel racconto che ci unisce e ci mantiene in vita può essere disfatta e continuamente tessuta, così che i nodi della trama e dell'ordito assumano posizioni diverse. Le fiabe e i Bildungsroman – le tante versioni de “La bella e la bestia”, oppure il primo capitolo di una saga lunga una vita intera, come ne “Lo splendore” di Pier Paolo Di Mino – i grandi classici e i loro personaggi, i topoi, sono così il terreno su cui si sviluppano ibridi e metamorfosi, chimere e nuove specie. A promuovere questi innesti sono soprattutto istanze transfemministe e postcoloniali, sono autrici e autori provenienti dai margini geografici e sociali, culturali ed etnici, che ci invitano a specchiarci su superfici meno limpide di quelle alle quali, con sicumera e arroganza, ci eravamo finora esposti. Ecco che l'ibridazione, lo sconfinamento, la smarginatura sembrano costituire dispositivi

germinativi, che dallo sterminato archivio del tempo e dei suoi racconti si proiettano nel dopo; i protagonisti delle nostre storie possono ora mutare forma e aspetto, come nuove specie di una biologia letteraria futura e sognata. Parlano lingue ignote, sono cyborg, sono queer: scardinano dicotomie stantie e polverose tassonomie, e da quel domani si voltano verso il nostro presente, o gettano lo sguardo indietro, ancora indietro, e ci domandano: «Come scrivi la mia storia?».

ALESSANDRO IACHINO

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

50

piccolo

COMIC

disegni di

Claudia Fratini



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
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA

Partner



Partner tecnico



IN REDAZIONE

Andrea Ambrogio Biraghi

Sara Boca

Sara Buono

Aurora Chiorlin

Giorgia Di Molfetta

Sonia Ferraro

Mattia Gritti

Sara Lluka

Matteo Martinelli

Giulia Panigoni

Carlo Paroli

Ilaria Prazzoli

Viola Maria Pulvirenti

Francesca Elena Pusch

Arianna Sangiuliano

Silvia Sciumbata

ILLUSTRAZIONI

Allegra Mussato («Mein Kampf»), Arianna Aranudo

(«Il mostro di Belinda»), Claudia Fratini (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

18 NOVEMBRE 2024

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



**STRATA
GEMMI**
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