

Master FAVOILA

Diario di bordo

Guardare le attrici e gli attori in un processo di ricerca significa entrare in contatto con quello che Fabrizio Cruciani, in “Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento”, chiama «il grado zero del teatro». È una zona delicata e rischiosa, dove nulla è ancora fissato e dove l'idea stessa dello sguardo chiede di essere messa in discussione. Chi osserva è un testimone, a volte ingombrante, di qualcosa che sta ancora prendendo forma; l'oggetto da raccontare è sfuggente e metamorfico, e chiede di ascoltare e guardare in silenzio, a lungo. Le pagine che state per leggere, un vero “diario di bordo”, nascono proprio da questa sfida: raccontare e testimoniare il viaggio complesso e avventuroso di un lungo processo pedagogico. Dalla fine di giugno all'inizio di ottobre 2026, sei allieve e sei allievi tra i 24 e i 34 anni hanno preso parte al master di specializzazione del Piccolo Teatro di Milano, coordinato da Andrea Chiodi. È stata un'esperienza immersiva, che si è svolta tra Cittadellarte a Biella e il Piccolo di Milano, fatta di laboratori intensivi, lezioni teoriche e training fisico, e scandita dagli incontri con tre guide: Michelangelo Pistoletto, Cristiana Morganti e Fabio Condemmi. Abbiamo provato a osservare e raccontare questo vibrante campo di forze intervistando i formatori e le formatrici, e soprattutto seguendo parte del lavoro in sala prove. Nelle prossime pagine troverete dunque appunti

di lavoro, cronache, interviste. Ma costruire, e poi testimoniare, un palinsesto dedicato alla formazione significa anche interrogarsi sulle forme che questa può prendere e domandarsi: chi è oggi un attore, un'attrice, tra antiche tradizioni, paradigmi di comunicazione in rapido mutamento e nuove pratiche?

Maddalena Giovannelli

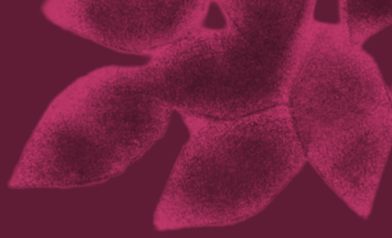
Alice Strazzi

«“E vissero felici e contenti”, dice la favola. La favola, che è oggi la prima consigliera dei bambini, dopo essere stata un tempo quella dell’umanità [...]». Racconto, azione drammatica, intreccio, trama: da fare – parlare, dire –, è sotto l’antico consiglio della fabula – il riferimento è a Walter Benjamin nel *Narratore*. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov (1936) – e nella costellazione dei suoi significati che affiora in filigrana il disegno della prima edizione del *Master di specializzazione per attrici e attori* presieduto da Andrea Chiodi, promosso d’intesa con il Consiglio di Amministrazione. Prodigioso repertorio di forme, archetipi e metamorfosi, la materia fiabesca è un fertile terreno di scavo, da scandagliare e mettere in relazione con il mestiere di attrice e attore, nelle sconfinite possibilità della rappresentazione teatrale. Sulla linea d’orizzonte, per sua natura espansiva, del Teatro d’Arte per Tutte e Tutti, ecco allora una pluralità di punti focali, dispiegata lungo tre direttrici – dell’arte visiva, del corpo, della drammaturgia – a regalare altrettante occasioni di scoperta e apprendimento. Una terna di docenti guida il processo: se, nel lavoro di Michelangelo Pistoletto, l’inesauribile gioco di rifrazioni fra soggetto osservante e oggetto osservato incrina il perimetro dell’opera e sospinge il pensiero artistico fin nello spazio della vita collettiva, con il teatro fisico di

Cristiana Morganti, coreografa d'eccezione e stella del Tanztheater, il racconto precipita nel corpo, affidandosi a una scrupolosa ricerca sul gesto; infine, Fabio Condemi, tra le voci più interessanti della nuova scena italiana, disamina il congegno della favola fino a svelarne l'ossatura – il gioco delle sue “funzioni”, la vertigine dei rovesciamenti – e, attraverso la parola e la costruzione drammaturgica, lo espone all'attrito del presente. Il campo d'indagine si allarga, i punti di vista si ramificano e, a completare il collegio dei docenti, ecco Marta Ciappina, Simona Gonella, Alessio Maria Romano e Fabrizio Sinisi. Due restituzioni raccolgono ora le fila di FAVOLA, mentre la Stagione accompagna il Piccolo verso l'Ottantesimo e la Scuola di Teatro “Luca Ronconi” si affaccia alla soglia dei quarant'anni. Accade tra il Teatro Strehler e il semicerchio del Teatro Studio, spazio d'elezione, in origine, dell'esercizio pedagogico, tanto profondamente ancorato alla storia del Piccolo da averne plasmato la natura: è quest'arte della trasmissione e della trasformazione – passaggio di saperi tra generazioni e loro continua rilettura – la fibra generativa che può indagare, e reinventare, la morfologia del teatro.

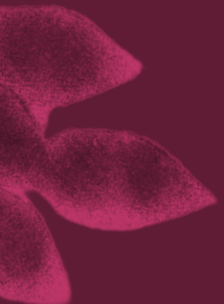
LANFRANCO LI CAULI, Direttore generale Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

CLAUDIO LONGHI, Direttore artistico Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



Prospettiva

07



CAPITOLO 0_Michelangelo Pistoletto

DIARIO Fuoriuscire dai confini:
un'arte per la collettività

15

CAPITOLO 1_Cristiana Morganti

DIARIO Una questione di presenza

28

INTERVISTA Corpi in divenire: tra trasmissione
e immaginazione

36

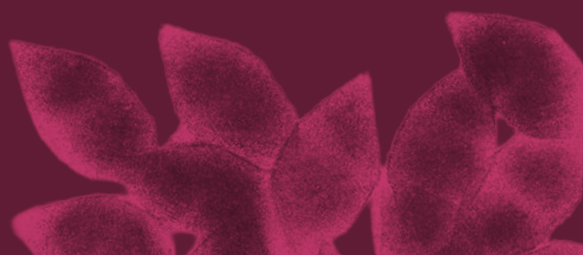
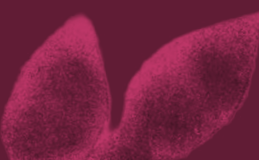
CAPITOLO 2_Fabio Condemì

DIARIO La favola sul lettino anatomico

45

INTERVISTA Lontano dalla strada maestra

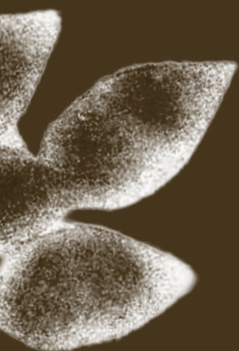
51



«Con questo percorso desideravo mettere in relazione profonda un gruppo di lavoro, creare sinergie tra artisti e artiste della stessa generazione: accade sempre più raramente in una società che premia l'individualismo e la competizione, ma i risultati possono essere sorprendenti».

dialogo con

ANDREA CHIODI



PROSPETTIVA



Nella prima edizione del tuo master hai scelto come tema quello della favola. Che cosa ti interessava indagare attraverso questa materia?

La favola mi ha attratto perché è una materia misteriosa, capace di cambiare continuamente forma. È dolce nei ricordi d'infanzia, quando ti intrattiene e ti accompagna nel sonno; nella sua forma può sembrare semplice, come talvolta sa essere semplice il teatro. Ma dietro quella dolcezza e quella semplicità si nasconde un mondo nerissimo, che racconta paure e pulsioni. L'altro aspetto che mi ha affascinato riguarda il rapporto con la tradizione: ogni storia che si tramanda – di bocca in bocca e di racconto in racconto – mette in relazione passato e presente, e spesso ci mostra elementi che ricorrono identici in diverse parti del mondo. Mi sembrava quindi la materia ideale per raccontare l'umano e i suoi archetipi. Infine, la favola offre anche un ottimo pretesto per sviluppare una meta-riflessione sulla forma. Con gli artisti e le artiste coinvolti, abbiamo lavorato molto sulla morfologia della favola, e proprio questo ci ha permesso

di scardinarne la struttura, di modificarne i fattori, di vedere cosa succede quando si cambiano gli elementi che la compongono.



Come hai scelto le artiste, gli artisti e le figure professionali che hanno accompagnato questo percorso? Quali caratteristiche cercavi?

Volutamente non ho scelto artiste e artisti che avessero già un repertorio legato alla favola. Non volevo che arrivassero con qualcosa di pronto: mi interessava che tutti si trovassero un po' fuori dal proprio terreno abituale e che potessero sperimentare insieme, maestre e maestri, allieve e allievi. Conosco bene e apprezzo molto le creazioni di Fabio Condemi e Cristiana Morganti, e mi sono sembrati adatti per la loro particolare propensione a lavorare sull'immaginazione, sul possibile, sui confini labili tra realtà e irrealtà. Cercavo poi l'opportunità di far incontrare a chi partecipava al master un grande maestro anche al di fuori dei confini del teatro.

Michelangelo Pistoletto mi è sembrato la figura ideale: il suo lavoro sullo specchio invita continuamente a interrogare il rapporto tra chi guarda e ciò che viene guardato, tra realtà e rappresentazione. Era una prospettiva particolarmente interessante per un percorso sulla favola, che chiede proprio di entrare in un mondo immaginario per poi riconoscervi una dimensione profondamente reale. E, soprattutto, mi sembrava prezioso per attrici e attori trovarsi davanti a un uomo che per tutta la vita ha cercato di rappresentare e interrogare la realtà. Poi ho coinvolto altre tre figure. Credo molto nel fatto che la creazione sia un lavoro di squadra, per questo ho affiancato ai docenti Simona Gonella come dramaturg, Marta Ciappina e Alessio Maria Romano per il lavoro sul corpo e Fabrizio Sinisi come drammaturgo. Era per me importante mettere in campo strumenti molto diversi e discipline differenti, lasciando che entrassero in relazione tra loro. Quando scelgo degli artisti e delle artiste, poi, mi piace affidarmi completamente a loro e farmi stupire da quello che accade. Non mi ero prefissato un percorso preciso, né avevo stabilito in anticipo che cosa dovesse necessariamente accadere.



Nell'ideare un master per attori e attrici hai dato molta rilevanza alla dimensione creativa e autoriale. Quanto è importante per te oggi dare spazio a questi aspetti nella formazione degli interpreti?

Negli ultimi anni, nella mia attività di regista, mi è capitato di incontrare giovani attori e attrici molto propensi all'esecuzione pura, che talvolta si limitavano a restare nelle certezze del copione piuttosto che cercare di tenere lo sguardo aperto all'interno del processo creativo. Ovviamente non è affatto necessario che un attore diventi anche drammaturgo di se stesso ed è più che legittimo voler restare interpreti puri; credo però che una maggiore consapevolezza autoriale possa aiutare attori e attrici a essere più creativi. È anche per questo che sono partito dall'idea di coinvolgere una figura come Michelangelo Pistoletto. Quando eravamo a Cittadellarte ho invitato i ragazzi e le ragazze ad abitare quel percorso con massima disponibilità di sguardo e dialogo; non come attori e attrici che cercano di incontrare registi e registe nella speranza di essere scritturati, ma come artisti e artiste che si confrontano insieme

su un tema, quello della favola. Con il master ho voluto alimentare – e vorrei continuare a farlo – una certa curiosità: mi piacerebbe incontrare sempre più attrici e attori curiosi, entusiasti, capaci di stare davanti agli altri e davanti al regista non semplicemente con l'obiettivo di fare bene, ma con la disponibilità a rischiare, anche a sbagliare, e soprattutto a lasciarsi affascinare da quello che accade.



**Che cosa può offrire oggi un master ad attori e attrici che hanno già una formazione?
E quali sono, secondo te, le sfide più importanti?**

Ovviamente non si tratta di trasmettere una tecnica: tutte e tutti i partecipanti che abbiamo selezionato sono già pienamente formati da questo punto di vista. La prima sfida, quindi, consiste nel mettersi alla prova con metodi diversi. Ognuno dei e delle docenti coinvolte ha portato un approccio differente, e questo permette a ciascuno di scoprire magari una parte di sé che fino a quel momento non aveva avuto occasione

di coltivare. Ma quello a cui tengo di più è un obiettivo apparentemente più semplice: mettere in relazione profonda un gruppo di lavoro, creare sinergie tra artisti e artiste della stessa generazione. Quando questo accade – sempre più raramente, in una società che premia l'individualismo e la competizione – i risultati possono essere sorprendenti, e riverberare anche in futuro. In questo senso, la parte residenziale a Cittadellarte è stata per me straordinaria: ho visto che, pian piano, venivano meno le ansie legate all'essere “bravi” e performativi e si creava la condizione per un lavoro autentico. Troppo spesso manca il tempo per stare dentro un processo senza dover arrivare immediatamente a un risultato. Infine, un master può tenere insieme tanti “pezzi” di un teatro. Il Piccolo ha messo in movimento una macchina straordinaria che coinvolge la produzione, la comunicazione, tutti i diversi settori dell'istituzione. È bellissimo vederla in azione. E sono convinto che anche per un cittadino sia prezioso sapere che all'interno di un'istituzione pubblica si investa nella formazione dei giovani.

A cura di Maddalena Giovannelli



O_

MICHELANGELO PISTOLETTO

Fuoriuscire dai confini: un'arte per la collettività

di Alice Strazzi

Michelangelo Pistoletto ha incontrato gli attori e le attrici che hanno partecipato al master FAVOLA negli spazi di Cittadellarte a Biella, condividendo con loro una riflessione sul senso dell'arte e sulla sua relazione con la dimensione pubblica e politica. La favola è stata così letta come dispositivo capace di mettere in moto l'immaginazione e di aprire uno spazio ancora inesistente.

Per dieci giorni Fondazione Pistoletto Cittadellarte ha ospitato i dodici attori e attrici del percorso di specializzazione avviato dal Piccolo Teatro di Milano intorno al tema della favola. A Biella, negli spazi concepiti da Michelangelo Pistoletto, ha preso così avvio la prima fase del master: un attraversamento dei luoghi in sintonia con uno dei principi fondativi di Cittadellarte, quello di costruire un ponte tra l'arte contemporanea e il mondo esterno, favorendo uno scambio continuo tra discipline, saperi e società. Tra il lavoro sul testo condotto con Fabrizio Sinisi e quello sul movimento con Marta Ciappina, il gruppo ha incontrato più volte l'artista biellese. Riuniti in cerchio, quaderni alla mano, gli allievi e le allieve hanno dialogato con lui sul ruolo dell'arte nella società contemporanea, sul rapporto tra pratica artistica e formazione, sui processi che



conducono dall'intuizione alla realizzazione di un'opera. In risposta ad alcune sollecitazioni provenienti dalle ragazze e dai ragazzi, Michelangelo Pistoletto ha ricordato come per lui la creazione nasca innanzitutto da una domanda legata al tentativo di mettere a fuoco il proprio posto nel mondo. È il punto da cui prende avvio anche il lavoro sull'"Autoritratto", una ricerca pittorica (derivata dagli insegnamenti di suo padre) che accompagna la sua prima produzione e che trova negli anni Sessanta una nuova direzione, assumendo le coordinate di una forma di autoidentificazione: «lo specchio è l'unico oggetto capace di dirmi che io esisto» racconta l'artista biellese agli allievi e alle allieve del master. Da qui nasce un progressivo spostamento dell'attenzione dall'immagine dell'artista a quella di chi guarda. Nei "Quadri specchianti" (1961-1962) lo spazio dipinto non è più chiuso dentro la superficie dell'opera: chi si trova davanti entra nell'immagine, porta con sé il proprio corpo, il proprio tempo, la propria memoria. Lo specchio diventa così un dispositivo che registra il presente proprio mentre lo lascia passare e, come sottolinea Pistoletto stesso rivolgendosi alle allieve e agli allievi che silenziosi e attenti prendono nota, «è il presente che non si cancella e quindi diventa memoria», un'immagine immobile, una forma di relazione. E forse è anche per questo che, parlando dell'intelligenza artificiale, Pistoletto richiama l'elemento dello specchio. L'AI è per lui «l'autoritratto dell'esistente», un autoritratto collettivo e tecnologico nel quale siamo immersi, che lo vogliamo oppure no. Il problema consiste, allora, nell'assumerci la

responsabilità di ciò che stiamo costruendo attraverso l'utilizzo della tecnologia. Lo specchio, del resto, attiva la propria funzione, il proprio senso, solo se qualcuno ci si posiziona davanti. È un'opera per l'essere umano, in quanto essere pensante, per il suo saper entrare nella relazione che l'immagine propone. La sua superficie può contenere il mondo, ma senza uno sguardo che le restituisca un senso resta soltanto una superficie. Proprio questo passaggio dall'individuale al collettivo è al centro della ricerca di Michelangelo Pistoletto: quando lo specchio viene diviso, l'immagine dell'artista viene sostituita da quella di una società intera, riflessa nel suo affacciarsi. La relazione che instaura con le proprie creazioni e con il mondo che lo circonda, per lui irrinunciabile punto di riferimento nel pensare e nel fare, ruota necessariamente intorno al rapporto tra ragione ed emozione.

«La ragione ha bisogno di qualcosa su cui lavorare, l'emozione ha bisogno della ragione per essere organizzata».

Per questo definisce il proprio lavoro “fenomenologico”: l'opera prima di essere creata si determina in quanto possibilità, ma esiste davvero solo nel momento in cui viene realizzata, e si trasforma così in memoria. Questo processo, però, è funzionale quando l'artista viene attraversato dalla sorpresa: «La condizione migliore credo sia proprio quella in cui ci si ritrova a lavorare per essere sorpresi, per autosorprendersi». In questo modo risulta evidente come il risultato finale non possa

essere già completamente contenuto nel progetto iniziale, rappresentando invece una possibilità che si apre nel momento in cui l'artista inizia ad agire. Anche la favola, in questo senso, lavora sul possibile. Proprio per questo attrici e attori del master, durante il secondo incontro a Cittadellarte con Pistoletto, condividono con lui le modalità di lavoro sui testi che stanno attraversando, orientate all'individuazione delle funzioni ricorrenti (sulla scorta del pensiero di Vladimir Propp), al ribaltamento dell'intreccio, alla riscrittura per opposizione delle situazioni e delle condizioni in cui i personaggi si ritrovano ad agire. Scelgono quindi di leggergli una delle "Fiabe italiane" raccolte da Italo Calvino, "I biellesi sono gente dura". L'artista, dopo averla ascoltata, racconta ai giovani presenti il suo sentire rispetto a quanto ascoltato, riconoscendo all'interno dell'intreccio «la fede, e la fede che sta sopra se stessa», un monito a portare avanti una ricerca continua, evitando di sostare sulle certezze acquisite. La favola permette di andare oltre l'individuazione di una risposta univoca e predeterminata, procedendo verso la creazione di un'immagine, di una situazione, che può essere interpretata e trasformata da chi ascolta.

**«Ciò che mi sembra di recepire
in una favola non corrisponde
necessariamente a quello che è stato
scritto ma piuttosto a quello che si
può intravedere di striscio».**

È proprio questo scarto a interessare Pistoletto: la favola mostra con reticenza tutti i suoi sensi, lascia aperta la dimensione della scoperta e attiva l'immaginazione. Una modalità di relazione con il reale e con la creazione che si ritrova proprio anche nell'immagine stessa dello specchio: la regina di "Biancaneve" lo usa come strumento di conferma per trovare una risposta che corrisponda a ciò che già vuole sapere. Per Pistoletto invece lo specchio rappresenta un luogo di interrogazione della relazione tra chi guarda e l'immagine che gli viene restituita, dell'incontro tra l'io, l'altro e il mondo che condividiamo. Questa stessa dinamica ritorna anche nella sua ricerca della fine degli anni Sessanta: in risposta alla domanda posta da una delle attrici rispetto a quali forme di azione sul presente un artista può mettere concretamente in campo, Pistoletto racconta al gruppo l'esperienza nata intorno a "Lo Zoo" (1968-1970), legata alla scelta di uscire dai luoghi tradizionalmente deputati alla creazione e la fruizione dei prodotti artistici, come musei, atelier e studi d'artista. Il progetto nasceva come esperienza collettiva e interdisciplinare: artisti diversi – e quindi anche linguaggi diversi – si incontravano per realizzare un'azione performativa capace di attraversare lo spazio pubblico. Un tentativo, questo, come dichiara Pistoletto di «uscire dalla gabbia delle istituzioni». Gli animali che componevano questo "Zoo" rappresentavano le diverse forme dell'espressione artistica orientate all'incontro, al mescolamento, alla convivenza. In questa prospettiva il teatro si manifestava – e continua a farlo

– come un paradigmatico modello possibile per l'arte in generale: un luogo in cui corpi e linguaggi diversi devono trovare un modo di incontrarsi per poter stare insieme e aver senso nello spazio pubblico e collettivo.

«Le regole non sono il contrario del gioco. Sono ciò che permette al gioco di esistere. E una volta stabilite, possono essere attraversate, messe alla prova, trasformate».

Il riflesso di questa modalità di intersezione e posizionamento si riflette anche nella società in cui viviamo e, proprio da questo, nasce il termine «demopraxia», che Pistoletto usa per spostare l'attenzione dalla dimensione del potere a quella della pratica; dovrebbe essere il modo in cui le persone costruiscono concretamente le condizioni della convivenza a orientare il nostro regolamento sociale. Da questa necessità deriva la fondazione di Cittadellarte: portare l'arte a una fuoriuscita dalla sua separazione istituzionale per metterla in relazione con gli altri ambiti della vita collettiva. In questo senso, il rapporto tra arte e formazione deve evitare di ridursi alla mera trasmissione di un sapere. «La scuola può fornire strumenti, conoscenze, tecniche, ma la creazione resta irreplicabile, non alterabile, insostituibile», dice Pistoletto. E proprio per questo può diventare uno spazio di ricerca, oltre il percorso già tracciato, mettendo in comune ciò che si conosce e vedendo cosa può nascere dall'incontro con l'altro.

E proprio all'interno di queste coordinate, assume un ulteriore significato il principio caro all'artista biellese e posto a fondamento della nascita di Cittadellarte, cioè $1+1=3$, che lui stesso chiarisce: «due elementi che rimangono separati restano tali, quando però entrano in relazione possono generare qualcosa che prima non esisteva, dando vita a un terzo spazio, inatteso, nel quale ciascuno modifica e viene modificato». Il teatro rappresenta per Pistoletto un interessante riflesso di questo funzionamento applicato al campo artistico: corrisponde infatti a un vero e proprio gioco fondato su regole condivise, un sistema di accordi che permette agli interpreti e agli spettatori di entrare nella stessa esperienza secondo le stesse condizioni. L'evento teatrale esiste solo con il verificarsi di un incontro, prende forma nel momento in cui qualcuno agisce e qualcun altro guarda, ascolta, reagisce. È ancora una volta una possibilità che diventa reale. E forse proprio in questo snodo favola e arte si toccano, chiedendo entrambe a chi ne fruisce di sostare di fronte a un evento, a un mondo non ancora completamente determinato, immaginando senza avere già chiaro dove si arriverà, accettando che ciò che emerge possa essere diverso dai presupposti di partenza. Proprio per questo, in risposta all'esplicita richiesta di consigli e indicazioni da parte delle allieve e degli allievi del master su come portare avanti un processo creativo quando ci si sente bloccati, sterili, privi di idee, Michelangelo Pistoletto evita di indicare una direzione univoca: «non possono essere esplicitate

delle istruzioni precise non perché io non voglia condividerle con voi, ma proprio perché realmente non esistono. Quello che mi succede, quello che vi succede, non può che essere imprevedibile. Ciò che conta, io credo, consiste nell'unica possibilità che abbiamo di continuare a creare le condizioni perché qualcosa possa accadere, per sconfinare nel reale guardando al futuro. Dobbiamo cercare di inventare una favola del domani».





1_

CRISTIANA
MORGANTI

CRISTIANA MORGANTI

Il mio lavoro nasce sempre dalle qualità e dalla sensibilità delle artiste e degli artisti con cui collaboro; ne studio le caratteristiche e li porto a sviluppare organicamente le loro storie all'interno dell'universo, favolistico in questo caso, che si sta investigando. Durante l'intenso periodo di ricerca sono nati sia i personaggi, intesi come protagonisti del racconto e generatori della loro storia, sia le situazioni che rimandano al mondo della fiaba ma anche, in molte occasioni, al mondo in cui viviamo. Il risultato è una serie di quadri, a volte poetici, a volte molto ironici, spesso dinamici, dove abbiamo evidenziato la dualità dei luoghi cari all'immaginario favolistico. Il bosco fa paura, ma è anche un luogo dove nascondersi ed entrare in contatto con la natura, il castello è sontuoso, ma anche familiare, come può esserlo una chiacchierata tra amici a base di filastrocche. Maledizioni che diventano danze, elfi che diventano streghe, balli a corte che celano intrighi, omicidi e dispetti. Il corpo dei performer, vero motore di tutte le intenzioni e di tutte le intuizioni, ha portato i partecipanti a oltrepassare i propri limiti e a scoprire un nuovo modo di esprimersi

fatto di danza, corse e rincorse, di sequenze dinamiche e di quella fatica che rende intenso ogni gesto scenico. Un racconto danzato che parla di un vissuto condiviso, di un universo in cui perdersi, di una favola da narrare.

Una questione di presenza

di Alice Strazzi

Accedere alla dimensione del laboratorio e della sala prove significa assistere a una materia ancora instabile da direzionare e comporre. Ecco perché ho provato a raccontare il percorso condotto da Cristiana Morganti con gli allievi e le allieve del master FAVOLA attraverso la condivisione di alcune indicazioni con cui la danzatrice e coreografa accompagna il lavoro, strumenti attraverso cui leggere la costruzione progressiva di una partitura.

«È importante riuscire a non affidare il movimento al pensiero attivo, alla volontà. Interiorizzarlo permette di governarlo realmente».

Entro in sala mentre il lavoro è già cominciato. I corpi affaticati delle attrici e degli attori, attraversano una sequenza e tornano più volte sugli stessi passaggi. È proprio in questa condizione che Cristiana Morganti chiede di cercare un movimento, un gesto, una “trovata”. La stanchezza sembra togliere forza al controllo e lasciare spazio a una risposta più immediata del corpo. Quello che emerge, però, viene subito sottoposto a un procedimento opposto all’improvvisazione: si osserva, si ripete, si fissa. «Meno pensate e più la partitura risulterà



fluida e ben calibrata, il corpo agirà con più istinto memorizzato, è un modo diverso di ricordare, meno razionale e più interno», spiega Morganti. Il movimento deve entrare nel corpo, diventare qualcosa che si conosce fino a poterlo ripercorrere senza ricostruirlo ogni volta. Ecco perché le sequenze vengono filmate e riguardate insieme. Il gruppo si raccoglie intorno allo schermo del computer per osservare quello che ha appena realizzato in sala, per riconoscere una posizione, un ritmo, e tornare così a replicarlo. La videocamera diventa uno strumento di memoria e, allo stesso tempo, di verifica per guardarsi da fuori. Morganti insiste sulla necessità di «mettere una tensione nel corpo»: una forma, per funzionare, deve essere realmente presente, attraversata fino in fondo. La ripetizione libera il gesto progressivamente dalla volontà di controllarlo.

«Quando ci si muove da un punto all'altro è importante aver chiara la direzione, solo in questo modo la partitura raggiunge un senso compiuto».

Il lavoro è incentrato sulla composizione di scene corali: il gruppo viene diviso in due, dando vita alla ricostruzione per accostamento di sequenze narrative di alcune favole, riconoscibili proprio per l'immaginario che richiamano (come per esempio il racconto della storia di Biancaneve) ma spesso riscritte scenicamente, sempre senza parola. I due gruppi entrano, escono, si incrociano.

Morganti parla di questi momenti come di «appuntamenti interni», quando azioni diverse si incontrano, pur partendo da tempi differenti. «Le sequenze collettive sfalsate si devono costruire insieme: anche se il movimento viene avviato da una persona sola, chi vi osserva deve percepire che il gruppo nella sua interezza è pronto per dare avvio a un accadimento». Per questo la danzatrice e coreografa invita ciascuno a «fotografare cosa fanno gli altri». Lo sguardo deve rimanere vigile mentre il corpo percorre la propria traiettoria. Una partitura geometrica, giocata sui passaggi in “out of balance”, sulle entrate in sovrapposizione, sugli incontri e sulle separazioni del gruppo. Il ritmo è fondamentale, non deve però risultare una gabbia. Il tempo della scena nasce dall’incontro fra percorsi individuali e ritmo comune, fra ciò che ciascuno deve compiere e ciò che deve accadere nello spazio condiviso.

«Lasciate a noi il lavoro di capire che siete dei personaggi, voi siete persone».

Una “danza di gioia”, nata durante un’improvvisazione, suggerisce a Morganti i personaggi degli elfi: esseri dispettosi e guardinghi, che prendono forma dalla qualità del gesto prima ancora che da un’identità precisa. Lo stesso accade con la sequenza dei “Re annoiati”, nata dall’improvvisazione realizzata dagli attori. La consegna è quella di non costruire una maschera: «lasciate al pubblico il lavoro di capire che siete dei personaggi, voi siete

persone, siate voi stessi». Il lavoro sul grottesco è centrale nella poetica di Morganti: procede per deformazioni fisiche, attese, rallentamenti, posture. I re devono arrivare insieme al momento in cui la noia si stabilizza, senza anticiparla. Poco dopo alcuni uomini diventano rane: la trasformazione non viene rappresentata, passa direttamente attraverso il corpo. Morganti chiede ad attori e attrici di accettare anche il ridicolo, di non proteggersi, di poter sbagliare una direzione o esasperare un gesto fino a scoprire che proprio lì si trova qualcosa. Ed è molto interessante osservare la prontezza di reazione del gruppo: una forma istintiva di risposta all'indicazione, una relazione libera con il comico, capace di sondarne le possibilità attraverso l'improvvisazione fisica e verbale. La favola rimane sullo sfondo come un serbatoio di immagini a cui poter attingere: archetipi, magie, trasformazioni, personaggi riconoscibili. Quello che interessa è il modo in cui queste immagini diventano materia fisica e mutano nel loro essere attraversate dagli interpreti.

«È una questione di transizioni per sovrapposizione».

La composizione coreografica cresce per associazioni, un'immagine ne apre un'altra, un movimento suggerisce una situazione. Questa dinamica si riflette nel montaggio

per transizione: un gruppo entra prima che l'altro abbia finito di uscire, una sequenza si dissolve dentro quella seguente e la continuità diventa così una questione drammaturgica. Ogni elemento si trasforma in una possibile «miccia», per accedere e dare avvio alla sequenza successiva. Il montaggio avviene quindi mentre i corpi di attori e attrici cercano un modo per restituire l'indicazione ricevuta: quando un passaggio funziona viene fissato, diventando parte della coreografia.

«Stare nella partitura con la stessa qualità per restituire una forma organica».

Verso la fine del lavoro, la dimensione collettiva diventa sempre più precisa. «Entrate energici, non anemici»: con queste parole Morganti si rivolge al gruppo più e più volte mentre si costruiscono gli ingressi e le uscite. Ogni presenza deve avere un peso, una qualità condivisa, anche quando le azioni sono diverse. Lo si vede soprattutto nella sequenza finale, all'arrivo dei costumi. Attori e attrici, in fila in diagonale, eseguono un ciclo continuo di ingressi e uscite, aggiungendo di volta in volta un elemento al loro costume di scena: il personaggio si compone gradualmente mentre il movimento cresce di ampiezza nel progressivo ritorno dei corpi in scena. Sembra di vedere apparire, quasi per accumulo ed evoluzione, i personaggi realmente fuoriusciti dalle proprie favole. Le transizioni sono tenute insieme anche dallo sguardo che, come suggerito da

Morganti, deve ricadere da un interprete sull'altro: un movimento necessita di essere ripreso e sostenuto da chi lo osserva, in una catena che riesce a trovare continuità proprio perché qualcuno ne riconosce l'inizio. È quella che Morganti definisce «illusione»: far credere che qualcosa continui anche quando non è più visibile, che il gesto di un corpo possa proseguire in quello di un altro.



Corpi in divenire: tra trasmissione e immaginazione



Che rilevanza ha la favola all'interno del tuo percorso artistico? Quale consonanza senti con l'immaginario favolistico?

Quello della favola è un tema che mi ha sempre appassionata. Ha accompagnato spesso i miei processi creativi, non l'ho però mai affrontato come tema centrale in una mia creazione. Percepisco una caratteristica comune che attraversa i personaggi delle fiabe: la possibilità di ricondurli a modelli archetipici isolabili e riscontrabili nei diversi intrecci favolistici, non indebolisce il loro essere figure molto stratificate e sfaccettate, capaci di illuminare il nostro tempo, come spesso accade anche ai protagonisti delle narrazioni mitologiche. Oltre alle azioni e alle intenzioni dei personaggi, il mondo favolistico mi sembra particolarmente stimolante per le possibilità creative e per l'infinito immaginario che portano con sé la dimensione della magia, bianca e nera, le trasformazioni corporee,

i passaggi dal mondo umano a quello animale, fino a tutto il tema degli oggetti che si animano e ovviamente alla fortissima presenza della natura come forza scatenante.



Come hai lavorato con le ragazze e i ragazzi del master intorno al tema della favola?

Prima di incontrare i ragazzi e le ragazze avevo già individuato alcune immagini e situazioni che mi sarebbe piaciuto vedere in scena. Dopo una fase iniziale in cui ci siamo molto divertiti lavorando su proposte leggere alle quali potevano rispondere in grande libertà, ho suggerito al gruppo, di volta in volta, alcune cornici all'interno delle quali collocarsi e improvvisare. È accaduto, per esempio, nella sezione che abbiamo poi denominato "I re annoiati": l'indicazione era quella di lavorare sulle caratteristiche di alcuni dei re estrapolati da diverse favole facendoli interagire tra loro. La condizione di partenza comune a tutti era di noia assoluta, ciascuno dei personaggi aveva il compito di abitarla attraverso l'azione fisica e le parole. È nata così una scena, per me abbastanza comica, costruita a partire dalle improvvisazioni dei ragazzi e dall'estremizzazione di alcune

caratteristiche associabili ai personaggi. È successo anche con una piccola proposta di movimento intitolata “danza di gioia” che, a un certo punto, mi ha fatto pensare agli elfi e che abbiamo quindi trasformato in una danza ispirata alle feste di folklore nord europee. Una delle qualità che ho apprezzato maggiormente nei ragazzi e nelle ragazze è stata proprio la loro disponibilità e generosità nell'accogliere le mie proposte, anche quelle più pazzesche. È stato interessante osservare come un gruppo di attori e attrici si avvicinasse al movimento senza preoccuparsi di portare a termine un'esecuzione formalmente impeccabile, ma lavorando con piena libertà espressiva, scevra da giudizio e con sorprendente e onnipresente ironia. Le favole di “Biancaneve”, “Cenerentola” e “I vestiti nuovi dell'Imperatore” sono state solo alcuni dei riferimenti; ma più che lavorare sulle singole vicende abbiamo considerato situazioni, figure e archetipi – la regina coraggiosa, il giullare, lo spettro, la principessa, la strega, il mago – per inserirli nella partitura. Anche le atmosfere del bosco magico e inquietante, gli incantesimi e le trasformazioni sono diventati materiali di lavoro.



Quale direzione ha preso il lavoro in sala rispetto alla creazione della partitura scenica e drammaturgica?

Spesso parto da un'immagine o una situazione: può essere una canzone, una musica, una foto, un oggetto, in questo caso ovviamente anche i testi delle fiabe e le filastrocche infantili. Si è creata una catena di associazioni molto felice: immagini e intuizioni arrivavano con grande facilità, all'interno del gruppo ci siamo influenzati reciprocamente. Per i ragazzi e le ragazze non avere molto tempo per pensare nella fase creativa è stato di fatto un vantaggio: ha prevalso così un approccio istintivo, di pancia, che ha portato a una costruzione molto organica. Ho avvertito inoltre negli attori e nelle attrici selezionati fin dall'inizio una dimensione selvaggia, un'energia esplosiva che non tutti possiedono, e l'ho sfruttata a man bassa per costruire le parti dinamiche di movimento. È stato poi fondamentale anche il confronto con la mia assistente Elena Copelli e con gli altri docenti del master. Grazie all'aiuto di Simona Gonella abbiamo individuato

diverse versioni della stessa fiaba e soprattutto trovato filastrocche originali, non necessariamente legate al mondo favolistico, che hanno arricchito ulteriormente il lavoro. Ho richiesto a Marta Ciappina di lavorare su alcuni principi fondamentali di movimento come “out of balance”, cadute, slow motion, il rapporto tra ritmo e movimento. Mentre Alessio Maria Romano, ha mantenuto vivo il lavoro coreografico durante il periodo di settembre dedicato al modulo di prosa.



Cosa significa per te fare formazione? In che modo la dimensione pedagogica entra in relazione con le tue creazioni?

La formazione è per me una fonte di arricchimento importante, può restituirmi anche la misura di dove sono, di ciò che mi interessa ancora indagare e di ciò che invece non mi interessa più. Non penso alla formazione come a un rapporto verticale, è piuttosto uno scambio: credo profondamente di poter imparare dalle persone che ho davanti. In questo senso, fare formazione è anche una forma di crescita artistica. Si cela poi qualcosa di molto arcaico in

questo processo. Il teatro, per fortuna, è ancora un'arte analogica, legata ai corpi e alle persone. Quando, alcuni anni dopo la fine della formazione, incontro qualcuno che ha studiato con me provo una gioia enorme: sentire di avere seminato qualcosa, percepire come quello che abbiamo condiviso possa aver prodotto un cambio di prospettiva nel percorso di un allievo o un'allieva è una sensazione molto più tangibile e profonda di quella che può derivare dal salire sul palcoscenico e ricevere degli applausi.



Quali differenze riscontri nel lavoro con attori e attrici rispetto ai percorsi portati avanti invece con danzatori e danzatrici?

Mi piace molto lavorare con gli attori perché hanno un approccio più spontaneo al movimento e possono dare vita a trovate sorprendenti, che nessun danzatore potrebbe immaginare. Perché questo accada, però, bisogna in qualche modo travolgerli, impedire che tornino continuamente alla dimensione del pensiero e del controllo.

Per questo il riscaldamento che propongo è molto dinamico e divertente, mentre la parte tecnica è più morbida. La danza, per me, è prima di tutto una gioia, una manifestazione di allegria e divertimento. Ho trovato un gruppo di artisti e artiste molto maturo, disciplinato e generoso. Anche i loro corpi sono cambiati nel corso del percorso: si sono abituati, fortificati e progressivamente sono diventati più sicuri, consapevoli della loro presenza scenica e hanno sviluppato una sorprendente coscienza corporea che spero gli accompagni nel tempo.

A cura di Alice Strazzi



2.

**FABIO
CONDEMI**

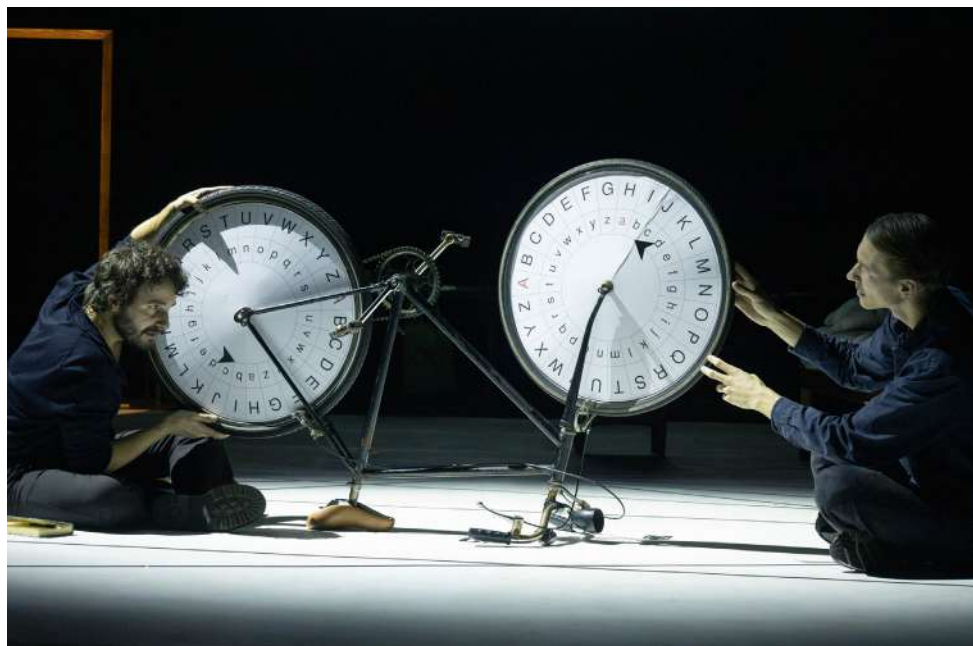
Per questo master siamo partiti dallo studio di “Morfologia della fiaba” di Propp e abbiamo diviso il nostro lavoro in dodici capitoli basati su alcune delle funzioni individuate da Propp per provare a mettere a confronto la fiaba con il presente. A guidare i giorni di studio, osservazione e scrittura sono state le bellissime parole di Cristina Campo che scrive: «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno [...] ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba». Il lavoro che abbiamo costruito si presenta quindi come un diario di appunti sulla favola diviso in capitoli e composto da elementi e testi molto diversi tra loro, ma uniti da uno stretto rapporto (spesso conflittuale) con la fiaba. Nel lavoro, oltre ai testi di Fabrizio Sinisi (che ha lavorato sulle funzioni di Propp, smontando delle situazioni-tipo delle fiabe) sono presenti frammenti di Angela Carter, Franz Kafka, Nick Land, Antonio Moresco. Soprattutto sono presenti i materiali prodotti dai partecipanti del master: scene, monologhi, ecfrasi, pagine di diario, fotografie e video fatti in queste giornate milanesi con l’idea di osservare la città come si osserva il bosco delle fiabe con i suoi intrighi, i suoi orrori e le sue meraviglie.

La favola sul lettino anatomico

di Maddalena Giovannelli

Verso un diario collettivo

Il tavolo di regia di Fabio Condemi è ingombro di libri. C'è la "Morfologia della fiaba" di Propp, con le sue trentuno funzioni che promettono di ridurre ogni racconto a un meccanismo; ci sono le "Fiabe italiane" di Calvino e il "Canto del buio e della luce" di Antonio Moresco; e c'è persino – il titolo forse più inatteso, in questa piccola biblioteca – "Collasso" di Nick Land, profezia nera di una modernità divorata dall'accelerazione tecnologica. A guardarlo bene, quel tavolo è già una mappa del viaggio: uno sprofondamento collettivo nella fiaba, nei suoi meandri, nei suoi anfratti meno frequentati. Per i partecipanti al master questa parte del percorso ha significato attraversare, in poche settimane, tutte le fasi che conducono dal primo germe della creazione alla messa in scena. Prima l'indagine: con la guida di Simona Gonella e di Fabrizio Sinisi, oltre che dello stesso Condemi, i ragazzi e le ragazze hanno condiviso letture, discussioni, sopralluoghi in città. Ne sono nati video, pagine e appunti che hanno formato il sostrato comune a cui attingere: racconti di tragitti in metropolitana, frammenti di quotidianità, sguardi sulla città e sulle sue soglie. Da queste suggestioni è nato il copione: una



drammaturgia composita in cui le intuizioni emerse dal lavoro di gruppo, alcuni brani originali di Sinisi e le pagine d'autore (come Calvino e Moresco) convivono senza gerarchie, come in un diario della fiaba scritto a più mani. Infine sono venute le settimane dedicate alla creazione scenica, alla lenta messa a punto di una forma, alla ricerca di precisione dentro un disegno più ampio; qui il gruppo si è misurato con il finissimo lavoro di cesello che è richiesto all'attrice o all'attore quando deve ripetere ancora e ancora uno stesso frammento. C'è un criterio, credo, per capire se un percorso di scavo ha funzionato e si è davvero depositato: chiedersi se, arrivati all'ultima fase, l'eco delle prime ricerche risuoni ancora. Guardando gli attori e le attrici in scena – anche quando si stanno ormai avvicinando al loro incontro con il pubblico – colpisce il rapporto che intrattengono con le parole che pronunciano e con i personaggi creati, un rapporto di vicinanza, quasi di intimità. In questo senso il percorso svolto all'interno del master sembra avere un doppio ruolo. Da un lato ha sollecitato i partecipanti alla ricerca e a una creatività di tipo autoriale; dall'altro ha mostrato, a loro e a chi li guarda, quanto quella profondità si depositi nel lavoro dell'attore, fino a trasformarlo.

L'aria aspra e libera della fantasia

In un bellissimo intervento del 1972, intitolato “Senza fate e senza maghi”, Natalia Ginzburg scriveva a proposito delle “Fiabe italiane” di Italo Calvino: «È un libro stupendo (...) vi si respira l'aria libera della fantasia e l'aria aspra della

realtà. Non contiene insegnamenti morali se non quelli che ci offre ogni giorno la nostra vita reale». In poche righe, Ginzburg riesce a restituire da un lato il groviglio di delizia, turbamento e terrore che la fiaba suscita spesso in chi legge; dall'altro a suggerire che la crudeltà di cui queste storie sono intrise è edificante di per sé, perché è un riflesso immaginifico della crudeltà che abita la realtà. Proprio questo sguardo non edulcorato, che rifiuta i buonismi zuccherosi dei racconti disneyani, ha guidato anche il lavoro di questa sezione del master. Nel copione elaborato dal gruppo non è difficile individuare i “lupi cattivi” del nostro tempo, e spesso hanno il volto della Storia. Barbablù consegna il mazzo di chiavi a una sposa diciassettenne, comprata con una manciata di pietre colorate. Il “divieto” che Propp assegna all'eroe coincide con la legge che nel 1952 condannò Alan Turing per la sua omosessualità. La Bestia si ingentilisce attraverso la prospettiva, Bach e le buone maniere, fino a guardare Hiroshima dall'alto come una grande rosa di luce. E davanti al forno una Strega spiega a Gretel che nessuno l'ha ingannata: è stata lei, bivio dopo bivio, a scegliere ogni sentiero sbagliato. Tra le pieghe del fiabesco emergono squarci di realtà, nei quali non è difficile riconoscere la lente dei giovani attori-autori. C'è per esempio un Giovannino senza paura che snocciola la lista delle cose da ricordare: le gocce di Xanax, la caffettiera da decalcificare, Tinder da scaricare, un conto in banca da aprire. E c'è un aiutante magico – il “donatore” di Propp, che consegna all'eroe lo strumento per affrontare

la prova – che ha preso la forma di un chatbot. Resta, infine, un tratto che attraversa l'intero lavoro, dalla ricerca alla restituzione: un approccio per così dire anatomico. Il gruppo sembra aver sezionato la fiaba come su un tavolo da studio, scavandone i contorni, portando in superficie l'ossatura formale. Ne nasce una costante, divertita metaconsapevolezza: Il Gigante e la Strega non sono altro che ruoli, i personaggi (e con loro gli attori) sanno sempre di essere funzioni. È la lezione di Propp, certo. Ma a teatro diventa qualcos'altro: un invito all'ironia e al distacco, uno spazio aperto a vivaci giochi post-drammatici, in cui si può entrare e uscire dalla favola, commentarla mentre la si abita. E pronunciata da giovani attori e attrici, suona anche come una domanda sul loro mestiere, e forse sul nostro tempo: quali ruoli ci troviamo a interpretare senza averli scelti? E che cosa possiamo fare, dall'interno, per cambiarne il segno?



Lontano dalla strada maestra



Cosa hai pensato quando ti è stato proposto di lavorare sulla favola? L'hai sentita come una materia a te vicina, o un terreno nuovo tutto da esplorare?

Quando Andrea Chiodi mi ha parlato per la prima volta dell'ipotesi di lavorare sulla favola, sono rimasto spiazzato: per un momento – lo confesso – ho pensato che sarebbe stato troppo complesso. Poi, però, sono tornato con la memoria al mio primo lavoro su “Jakob von Gunten” di Walser, un testo nel quale si può leggere, per certi versi, un ribaltamento nero e paradossale della favola. Ho intuito quale sarebbe stata la strada a me più congeniale: smontare i meccanismi favolistici, non accettare nessuna edulcorazione e non rifugiarsi in rassicuranti filtri disneyani. Mi sono tornate in mente le parole di Cristina Campo: «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno, il tempo in cui la grazia sparisce, la bellezza sparisce»

ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba». Credo sia interessante guardare alla fiaba come alla tragedia del tempo: il tempo in cui si vede la grazia che svanisce, si svela la violenza, arriva il mostro.



Quali sono state le tappe di lavoro con i partecipanti al master? Quali direzioni di ricerca hai proposto?

La prima sfida è stata leggere e rileggere insieme le favole: è incredibile scoprire quanto siano diverse dal ricordo infantile che ne abbiamo. Abbiamo cercato di scavare fino ad arrivare all'ossatura profonda di questi racconti che, come le tragedie, narrano soprattutto dinamiche di potere, di violenza, di conflitto. Da lì abbiamo adottato una prospettiva di ribaltamento, provando a costruire delle vere e proprie “fiabe al contrario”. Quello che è emerso è stato sorprendente: a volte cupo, a volte divertente, spesso attraversato da una certa inquietudine. Una seconda linea di ricerca è nata invece intorno al concetto di “soglia”, così come lo intende Luigi Ghirri, e più in generale intorno

alla sua idea di una realtà continuamente mediata, duplicata e stratificata da cartelloni pubblicitari, manifesti, cartoline, vetrine. Questa proliferazione di immagini produce accostamenti quasi surreali direttamente nello spazio della città, quasi dei naturali fotomontaggi. Il fotografo non ha dunque bisogno di tagliare e incollare i negativi in camera oscura: è la realtà stessa a essere un gigantesco fotomontaggio a cielo aperto. Partendo da questa idea, ho chiesto ai e alle partecipanti di fare dei sopralluoghi e di cercare il proprio modo di “fotomontare” la realtà. Ne sono emersi materiali molto interessanti. Alcuni e alcune hanno fotografato i margini della città, anche di notte, scegliendo luoghi di Milano a cui erano particolarmente legati e che sentivano in qualche modo destinati a scomparire. Altri e altre hanno prodotto immagini più comiche; altri ancora hanno lavorato sull’idea dello spazio urbano come specchio, guardando al nostro passaggio nella città come un riflesso. Alla fine ne è emersa una sorta di mappa fantasmatica di Milano.



Da queste suggestioni iniziali, siete poi arrivati a una struttura drammaturgica ampia e stratificata. Come ci avete lavorato?

Per prima cosa, è stato un lavoro di squadra. Nel percorso di elaborazione della drammaturgia sono stati fondamentali Simona Gonella e Fabrizio Sinisi, che hanno seguito tutta la ricerca condividendone i presupposti e contribuendo agli esiti. Fabrizio ha scritto alcuni brani ex novo, rielaborando suggestioni e discussioni emerse nel lavoro di gruppo. Con Simona invece abbiamo lavorato anche selezionando alcune parti di testi già esistenti, da “Canto del buio e della luce” di Antonio Moresco a “Collasso” di Nick Land. Quest’ultimo è un testo molto particolare e controverso, anche per la sua successiva influenza su alcune correnti dell’alt-right. È una sorta di profezia nera della modernità: Land immagina un mondo in cui l’accelerazione tecnologica e la progressiva fusione tra umano e macchina conducono verso una condizione di collasso, quasi una catastrofe post-umana. Mi interessava proprio questa dimensione visionaria, perché in qualche modo ci riportava alla

struttura profonda della favola dove, dietro la semplicità apparente del racconto, c'è spesso un mondo che viene attraversato da una crisi, da una trasformazione radicale, da una minaccia che porta l'ordine esistente al limite del suo dissolvimento. Abbiamo accostato le immagini e pian piano è emerso una sorta di “diario della favola” in cui si sono mischiati appunti collettivi, scene scritte da Fabrizio, brani di libri.



Che ruolo ha la didattica nel tuo percorso di artista?

Mi pare che i contesti di didattica e di ricerca – a maggior ragione in questo momento storico, che tende a comprimere i tempi e i modi della creazione – siano innanzitutto delle bellissime occasioni per correre rischi e osare di più. Nella mia vita professionale, per lo più arrivo in sala prove con un copione pronto e un piano di regia e, insieme agli attori e alle attrici, comincio subito a lavorare sulla realizzazione di qualcosa che ho già

elaborato. In questo caso, invece, abbiamo aperto un vero e proprio cantiere: non sapevamo esattamente dove saremmo arrivati e ci siamo permessi di provare, di sbagliare, di cambiare direzione, di seguire intuizioni che magari non avrebbero trovato spazio in un normale processo produttivo. Credo che questo abbia conseguenze importanti anche sul piano del lavoro attoriale. Quando un attore o un'attrice si sente davvero coinvolto fin dalle fondamenta della creazione, tende a rischiare di più, a proporre, a esporsi; diventa meno interprete e più autore. Ripensandoci, credo che in questo percorso ognuno di noi si sia trovato a uscire in qualche modo dai territori conosciuti. E come nelle favole, succede sempre qualcosa di pericoloso e di interessante quando ci si allontana dalla strada maestra.

A cura di Maddalena Giovannelli

PICCOLO 1947 2027

Soci fondatori



Socio sostenitore



Con il contributo di



Con il sostegno di



Sostenitori del Piccolo Teatro





Special Partner Teatro Grassi

Partner istituzionale

INTESA  SANPAOLO



Special Partner Chiostro Nina Vinchi

Main Partner Teatro Strehler

ESSELUNGA

Allianz 

Partner attività bambini e ragazzi

Educational Partner



**fondazione
ajia falck**

Partner Piccolo Aperto



Partner


Laura Biagiotti



BonelliErede

LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895



idealista

Design Partner

Kartell

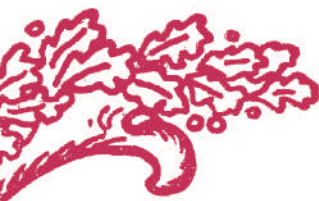
Wine Partner



Jewelry Partner

HUMILIS
MADE IN ASSISI

Partner tecnico



DIREZIONE

Andrea Chiodi

DOCENTI

Michelangelo Pistoletto

Cristiana Morganti

Fabio Condemi

—

Marta Ciappina

Simona Gonella

Alessio Maria Romano

Fabrizio Sinisi

ALLIEVE E ALLIEVI

Alessandro Ambrosi

Sem Bonventre

Ivan Graziano

Ilaria Marchianò

Benedetta Margheriti

Marco Mavaracchio

Pasquale Montemurro

Giulia Prevedello

Carolina Sala

Rebecca Sisti

Giulia Sucapane

Johannes Wirix-Speetjens

CONTENUTI A CURA DI

Maddalena Giovannelli e Alice Strazzi |
Stratagemmi - Prospettive Teatrali

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

REVISIONE EDITORIALE

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

FOTO

Marta Ferrarini

GRAFICA

Leftloft

Il Diario di Bordo del master FAVOLA è un progetto a cura di



×

PICCOLO 1947
2027

30 SETTEMBRE 2026

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

PICCOLO 1947
2027

info e biglietti
piccoloteatro.org