

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION

DI ANNIE BAKER
TRADUZIONE MONICA CAPUANI, CRISTINA SPINA
REGIA VALERIO BINASCO



TEATRO CARIGNANO | 7 - 19 APRILE 2026 | PRIMA NAZIONALE



Valerio Binasco

RETROSCENA/ MERCOLEDÌ 8 APRILE - ORE 17.30 - CIRCOLO DEI LETTORI *(Via Bogino, 9)*

Il regista Valerio Binasco e gli attori della compagnia di *Circle Mirror Transformation* di Annie Baker dialogano con Armando Petrini (DAMS/ Università di Torino).

Un progetto realizzato con Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD in collaborazione con Circolo delle lettrici e dei lettori.

Ingresso libero fino a esaurimento posti. I possessori della Carta lo leggo di Più del Circolo, possono prenotare il posto in sala (info@circololettori.it | 011 8904401)

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 50 MINUTI SENZA INTERVALLO

CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION

DI ANNIE BAKER

TRADUZIONE MONICA CAPUANI, CRISTINA SPINA

REGIA VALERIO BINASCO

CON (INTERPRETI E PERSONAGGI)

PAMELA VILLORESI *MARTY*

VALERIO BINASCO *JAMES*

ANDREA DI CASA *SCHULTZ*

ALESSIA GIULIANI *THERESA*

MARIA TRENTA *LAUREN*

SCENE GUIDO FIORATO

COSTUMI ALESSIO ROSATI

LUCI ALESSANDRO VERAZZI

SUONO FILIPPO CONTI

VIDEO SIMONE ROSSET

REGISTA ASSISTENTE FIAMMETTA BELLONE

ASSISTENTE REGIA ELEONORA BENTIVOGLIO

ASSISTENTE SCENE LORENZO ROSTAGNO

ASSISTENTE COSTUMI ROSA MARIOTTI

TIROCIANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/D.A.M.S. MARTA CAVALLIERE

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO / ANTONIO MEROLA

DIRETTORE DI SCENA MARCO ANEDDA, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON, MACCHINISTA MANUEL BUSCO
CAPO ELETTRICISTA DARIO GARGIULO, ELETTRICISTA ANNA QUINTELLI, FONICO FILIPPO CONTI, FABIO ROMANO MARIANELLI
CAPO SARTA MICHELA PAGANO, ATTREZZISTA COSTANZA PIANA, TRUCCO E PARRUCCO ERIKA TRUFFELLI,
CAPO SCENOGRFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, SCENOGRFA REALIZZATRICE CLAUDIA TRAPANÀ,
ATTREZZISTA GRETA MAGGIALETTI, COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO VINCENZO SEPE, MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA, LUCA DEGIULI
GIACOMO GHELLER CAVALLERA, FOTO DI SCENA VIRGINIA BROWN
SI RINGRAZIA HAIR MARCO TODARO CASARPÈGE

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

TEATRO DI ROMA - TEATRO NAZIONALE

CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION È PRESENTATO SU LICENZA SPECIALE DELLA UNITED TALENT AGENCY E PER IL TRAMITE DELL'AGENZIA DANESI TOLNAY

PLAYWRIGHTS HORIZONS, INC., NEW YORK CITY, HA PRODOTTO LA PRIMA MONDIALE DI *CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION* OFF-BROADWAY NEL 2009.

CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION È STATO SVILUPPATO, IN PARTE, CON L'ASSISTENZA DEL SUNDANCE INSTITUTE THEATRE PROGRAM, CON ULTERIORE SUPPORTO DALLA TIME WARNER STORYTELLING FELLOWSHIP DEL SUNDANCE INSTITUTE.



La verità degli altri

di Marta Barone

«Vi prego di rispettare le pause e i silenzi di questa pièce. Sono di estrema importanza - hanno lo stesso valore del dialogo. [...] Senza i suoi silenzi, questa pièce è una satira, mentre con i suoi silenzi si spera che diventi una piccola meditazione naturalistica sul teatro, la vita, la morte e il passaggio del tempo». Così scrive Annie Baker nella nota di apertura a *Circle Mirror Transformation*.

E in effetti di pause, silenzi, lunghi silenzi, “strani” silenzi *Circle Mirror Transformation* è disseminata; al punto che, soprattutto leggendo il testo, sembrano quasi più delle parole pronunciate. È nel silenzio, nel non detto, che si nasconde il significato, che si sviluppano e si esauriscono le relazioni tra i personaggi. La storia è questa: cinque persone si incontrano in una sala prove della provincia americana per un corso di recitazione di sei settimane. A tenerlo è Marty, una signora un po’ hippy di grande sensibilità. Con lei c’è il marito James, che partecipa come “allievo” non del tutto entusiasta.

Gli altri sono Schultz, un falegname quasi cinquantenne separato da poco, Theresa, un’esuberante ex attrice che ha lasciato New York e una relazione che la rendeva infelice, e Lauren, un’adolescente riservata e scontrosa, che ha però eccellenti doti da osservatrice. Marty fa loro mettere in pratica una serie di esercizi di recitazione che hanno lo scopo di “liberarli”, ma che allo stesso tempo innescano altre dinamiche complicate. Questi sconosciuti si svelano, quasi involontariamente, segreti dolorosi, fatti profondi della loro vita. Marty desidera che portino alla luce e che affrontino la verità in chiave terapeutica: una volta dette, queste cose segrete potranno essere trasformate, guarite, superate. Ma la verità non è facile, non è sempre catartica e a volte ha conseguenze imprevedibili. La sceneggiatura di Baker è molto asciutta: quasi tutto quello che accade da una settimana all’altra, o è accaduto in una vita intera, è lasciato all’intuizione, alle mezze parole che si scambiano i personaggi.

È una pièce di sfumature, di allusioni. Ai personaggi è richiesta una nuova attenzione a sé stessi e agli altri: ma anche lo spettatore è coinvolto in un continuo esercizio di attenzione ai dettagli.

Andrea Di Casa, Alessia Giuliani, Maria Trenta, Valerio Binasco





Assisto alle prove un pomeriggio di marzo, alle Fonderie Limone. Quello che mi interessa subito è che Valerio Binasco, il regista, a ogni scena in qualche modo “racconta” il personaggio all’attore o all’attrice che lo sta interpretando. Non è chiesto loro solo di recitare le battute, ma anche di fare una sorta di analisi psicologica del personaggio, di conoscerlo in profondità, di comprenderlo prima di interpretarlo. Il punto, mi sembra di capire, è la coerenza con il personaggio, con il tono che userebbe, con l’espressione che avrebbe, sul modo in cui starebbe in silenzio. Che qui, appunto, è ancora più importante che altrove. I personaggi capiscono cose, nel silenzio, fanno scelte. Marty, per esempio, ingannevolmente candida: a lei non sfugge nulla, fa notare Binasco. Quando entra nella sala dopo una scena di tensione tra Schultz e Theresa, nota subito che è successo qualcosa. Oppure: è lei a scoprire che Lauren non ha un conflitto con il padre, ma vorrebbe invece soltanto esserne amata. Ma questa sua capacità di cogliere l’inespresso non deve passare da gesti plateali, sguardi troppo carichi, o qualsiasi altra cosa che sia fuori dal personaggio: nel testo non ci sono. Il lavoro è molto, molto più sottile. Bisogna un po’ inventarsi un’inclinazione della testa, un mezzo sorriso, uno sguardo a terra - anche quando si capisce che la propria vita è un’illusione. (Un appunto che ho preso dalle indicazioni del regista: «le persone si possono guardare anche con le orecchie».) Marty è composta, è trattenuta. Non è una donna normale, dice Binasco a Pamela Villoresi, l’attrice che la interpreta: lei vorrebbe curare “la verità malata”. E poi però deve incontrarla anche lei. «Vuoi la verità? Eccola,» dice Binasco, con una risata triste. «È bello lavorare con la verità degli altri, eh?» E comunque, Marty non possiede il destino delle persone. Può solo dire: com’è andato quest’esercizio? E poi, il corso si concluderà. Pamela Villoresi, infatti, mi dice in una pausa che il lavoro su Marty per lei è una grande opera di implosione. In che senso, le chiedo. «Io di solito sono molto più espressiva, mi smaschero di più. Invece Binasco vuole un rigore anche da psicanalista, oltre che da una che fa un corso di teatro, ecco. Lei, come gli analisti, controlla, ascolta anche le cose che possono farle male, che la riguardano, però deve capire come lavorare su questo materiale in modo che tutti coloro che partecipano a questo corso possano, come dire, ritrovare la loro verità.

Quindi c'è sempre un passo indietro emotivo rispetto agli avvenimenti. Di conseguenza anche le reazioni del viso, che per noi latini in generale, come le mani, il corpo, sono sempre molto esplicite, devono essere molto sorvegliate. È un lavoro di contenimento».

Anche Lauren è una che nota tutto, ed è il personaggio più recalcitrante, almeno all'inizio, al concetto di Marty di "corso di recitazione". Lei vorrebbe recitare veramente, vorrebbe diventare un'attrice. Ma forse non è un caso che Baker affidi a lei, insieme a Schultz, l'esercizio di chiusura, l'esercizio proiettato nel futuro, e quella frase che rimane come un'eco: «Ti chiedi mai quante volte finirà la tua vita?».

Nella scena in cui Lauren fa recitare a James e a Marty le parti dei suoi genitori, quella in cui James, involontariamente, lascia per la prima volta sfuggire qualcosa su di sé («Mi vergogno.» Di cosa, chiede Marty. «Di quello che ho... della mia vita.» Non lo dice per ben due volte, non dice di cosa si vergogna, fa notare Binasco quasi trionfante - mi rendo conto che la sua lettura di James è molto più spietata della mia).

Maria Trenta, l'interprete di Lauren, piange in silenzio, in modo molto convincente. Questo mi affascina, mi ha sempre affascinato. Come si fa a piangere a comando? Come si fa a ripeterlo più e più volte, per tutte le prove e tutte le repliche di uno spettacolo? Lo chiedo a lei. «L'ho imparato alla Scuola per Attori dello Stabile, proprio con Binasco. Lui ti fa lavorare, per risultare più convincente, sulle sostituzioni: per aiutarci a entrare nel personaggio o a sbloccarci, pensiamo di sostituire il personaggio o le battute del testo con frasi, con persone della nostra vita, con cose che ci riguardano. È un trucchetto che però funziona solo se ci credi fino in fondo.

In Lauren ci sono delle corde che mi toccano (il rapporto col padre, il disagio nella società), quindi... non ho difficoltà. Però c'è gente che fa molta fatica quando si tratta di accedere alle proprie fragilità interiori, non tutti vogliono o riescono a farlo. Soprattutto non vogliono. Comunque si tratta di mettersi a nudo. Comunque decidi di farlo. Io non riesco a "chiudere" i miei sentimenti. E da questo punto di vista con Binasco ci siamo trovati, perché ha un'idea del teatro che io sposo totalmente, cioè l'idea di essere sempre sinceri prima di tutto con sé stessi.»

Theresa invece è un detonatore per tutta una serie di sviluppi. È un personaggio straripante, volubile, ma anche molto

consapevole, in un certo senso. È un personaggio molto più difficile di quello che appare. Ad Alessia Giuliani, la sua interprete, chiedo come l'ha calibrato. «Ci sono delle cose in lei che mi sono quasi familiari. Questa grandissima vitalità, perché lei è molto luminosa, è come la primavera, la fioritura, ha un'energia esplosiva, gioiosa, golosa, e chiaramente c'è un ma: nasconde una guerra interiore terribile. Che un po' è proprio sulla natura che lei ha; questa natura sfrontata, sfacciata, che si prende un po' quello che vuole, che tenta di essere libera di sentire, di fare e disfare, o di essere così imprevedibile. È una cosa che ama di sé ma è anche una cosa che odia: prova un odio feroce perché questo aspetto si trasforma in una sorta di invidia e di estrema, inconsolabile tristezza, perché lei non è riuscita ad avere delle relazioni pacificanti, dense. E quindi quando vede che qualcuno che la fa, prova un'invidia profonda, vorrebbe "rubare" qualcosa di quella coppia. E ricade sempre negli stessi meccanismi. Ma sopravvive. Perché lei è una che rilancia sempre. Può cadere in una grande, dolorosa inquietudine e poi rilanciare immediatamente dopo, perché vince sempre la vita, perché vince sempre la spinta. Anche interpretarla è una questione di sfumature. E Binasco sa guidare bene gli attori perché ha una sensibilità enorme. Pensa al momento che hai visto prima: mi ha dato un'indicazione, un suggerimento su cosa immaginare, e la scena è cambiata completamente.» Un'altra caratteristica della sceneggiatura di Baker è che dà pochissime indicazioni su come i personaggi stiano fisicamente in scena, come si comportino. Ad Andrea Di Casa, che interpreta Schultz, un uomo in crisi, chiedo se il modo in cui lo fa muovere nello spazio venga da una serie di scelte sue in base a quello che ha trovato nel testo, o piuttosto indicazioni del regista. «Un attore meno è carico di cose, secondo me, meglio è. Meno sovrastrutture ha, meglio è, perché arriva "vergine" e ben disposto alle prove. L'approccio con questo lavoro, come tutte le volte che ho lavorato con Binasco, (questo sarà l'ottavo spettacolo che faccio con lui) è facilitato per me perché Binasco sceglie attori che sa che corrispondono in qualche modo ai personaggi. E in questo caso era forse una delle volte che mi ha dato un ruolo che più si confà al mio momento. Ho all'incirca l'età del personaggio, ho vissuto storie d'amore, non ho figli come il personaggio; ho vissuto sconfitte, come tutti.

Pamela Villoresi, Valerio Binasco



Alessia Giuliani, Andrea Di Casa

Quello che questo personaggio dà è il coraggio: di mettersi in discussione, di andare, lui che è un falegname, in mezzo a una serie di persone che fanno tutt'altro. È un neofita, un inesperto, che si butta in mezzo a questa novità. È quello che alla fin fine, a mio avviso, ne esce più... più risolto, in qualche modo. Dice: "La mia vita è reale così. Mi va bene così." Come se alla fin fine si accettasse in qualche modo. È comunque quello che alla luce di tutto fa, segue con una certa purezza quello che Marty gli chiede. E questa è la facilità di lavorare con Binasco. C'è una contaminazione. Con Valerio si deve lavorare con massima rilassatezza, con molta attenzione, ma con rilassatezza. Con semplicità. E inevitabilmente si propone qualcosa. È bravo a prendere ciò che vede: te lo restituisce, ti dà un'altra suggestione, diventa un lavoro a volano. È bello lavorare con lui, perché ti racconta e tu non fai altro che raccogliere, e poi restituire quello che ti viene. Una volta mi disse: "Io accendo dieci micce. Poi di queste micce tre esplodono, le altre, se non vanno da nessuna parte si spengono, è una selezione naturale." Poi va detto che gli altri miei compagni di scena sono strepitosamente bravi. Con Alessia lavoro bene, ci conosciamo da più di trent'anni. E alla fine è un gioco. Si gioca, e giocando...»

Le prove si concludono, è sera. La sala si svuota. Chiedo a Binasco, infine, perché abbia scelto proprio questo testo. Che cosa ci ha visto, che cosa gli importava tanto. «Quando ti piace il testo è sempre un rapporto ambivalente. Cioè, sai benissimo che nel momento in cui ne scegli uno, per un periodo breve, ma intenso, diventa un po' una storia d'amore fra te e quei personaggi lì, fra te e l'autrice, fra te e quella situazione... e immediatamente poi nasce una sorta di asfissia e quindi è sempre un rapporto ambivalente. Non sento, sai, che sto facendo lo spettacolo della mia vita. Sento che entra nella mia vita qualcosa e io dovrò dargli tutto quello che so della mia esperienza... e quindi ci sono dei testi accoglienti e dei testi che non mi dicono niente, che non vogliono ascoltarmi e io non voglio ascoltare loro. Nel caso di *Circle Mirror Transformation*, ho letto le prime tre scene e le vedevo in scena. E questa è una cosa importante. Riguarda la modalità con cui io scelgo i testi, che a volte è proprio casuale. Lascio sempre che le cose accadano. Però ci sono casi in cui leggo un testo e magari vedo... una posizione, un costume, un oggetto... capisco cosa si vogliono

dire in quella scena lì. È un dettaglio, è piccolino, sarà un minuto di vita, però sento qualcosa che assomiglia alla vita. A quel punto, lascio che si estenda nelle scene precedenti e in quelle successive e, piano piano, riempie tutto. Quel minutino di vita lì. È la seconda volta che io provo a fare uno spettacolo che abbia come tema centrale la... chiamiamola così, con manica larga, la recitazione. Ho capito un po', anche lavorando con alcune compagnie filodrammatiche, che la guerra aperta tra quelli che vanno a teatro, o per farlo o per vederlo, è contro la solitudine. Le persone che vediamo agire in questo testo hanno delle vite segnate pesantemente dalla solitudine. E... il teatro, farlo, soprattutto, è quella strana attività che viene bene quando ti commuove, quando si aprono dei canali della tua anima che comunicano con altre anime aperte, e questa ricerca della commozione, cioè, l'essere degni di poter dire che la tua vita è degna di un racconto, no? Ogni vita è degna di essere ascoltata, seguita, amata, riprodotta in scena... e tu, tu vai bene così come sei, cioè la tua anima scoperchiata, e la offri agli altri senza la mediazione di quelle ipocrite bellurie, no? Di quegli aggiustamenti che ci mettiamo nella vita. Qua tutto va via, è quasi un rapporto tattile con quel mistero che sono gli altri. È come se le persone che fanno teatro, o che amano il teatro in maniera particolare, confessassero ad alta voce che hanno bisogno della vita degli altri per poter sentir risuonare altrettanto forte la percezione della propria, che altrimenti sprofonda in un buco di solitudine senza fine.»

Ci alziamo, raccogliamo le nostre cose, le ultime luci vengono spente. Fuori è l'imbrunire. Ce ne andiamo tutti, alla spicciolata.

Ti chiedi mai quante volte finirà la tua vita?





Incontrarsi e perdersi

note di regia di Valerio Binasco

Circle Mirror Transformation di Annie Baker parla di uno sparuto gruppo di allievi, quasi tutti di mezza età e oltre, di una piccola scuola di recitazione "rurale", per dilettanti, in cui non succede quasi niente. A partire dal loro primo giorno di scuola, stiamo tutti a guardare cosa potrebbe succedere: ma con calma, come un viaggiatore guarda fuori dal finestrino, senza percepire intimamente il paesaggio. Intanto il treno va.

E noi con lui. Dove? Ogni esperienza artistica è un viaggio, si sa. Questo viaggio mi riguarda, perché uno spettacolo è comunque un pezzo della tua vita, e forse del tuo destino. E riguarda anche i personaggi del testo, perché quando ti iscrivi a un corso di teatro, anche se non vuoi fare l'attore o l'attrice, anche se lo fai tanto per far qualcosa, lo sai bene che sarà un viaggio: dentro di te e dentro gli altri che incontrerai. E allora mi domando: perché ho scelto questo testo?

Cosa ci sto andando a fare? Cosa ci stanno andando a fare i personaggi alla scuola di Marty? Che viaggio rappresenta per loro? Cosa cerca un attore, professionista o dilettante che sia? Cosa cerca uno spettatore?

Le mie sono domande che non devono aspettare risposte. Sono domande che diventerebbero tristi e banali se qualcuno cercasse di dar loro una risposta. I nostri personaggi, forse, sono arrivati lì perché la loro vita è piena di emozione, ma anche di vuoto. Un vuoto umano: manca loro qualcuno.

E allora mi chiedo, ancora: da cosa fuggiamo quando sentiamo in noi stessi un vuoto così grande da spingerci a entrare in una scuola di recitazione anche se non siamo attori?

È veramente vuoto quel che sentiamo? In ogni caso, questi personaggi hanno ragione: è proprio stando così che ci si deve avvicinare a un processo creativo, professionale o no che sia.

Con quel vuoto affettivo e quelle emozioni che non puoi definire, ma con cui senti di poter fare qualcosa di buono per te.





Cerco però adesso di rispondere alla domanda che mi sono fatto qualche riga più su: come ci sono finito in questo viaggio? Rispondo. Un bel po' è colpa del pregiudizio che avevo sulla Baker, ovvero che questa grande autrice sfidasse fin troppo il pubblico con le sue pièce in cui "non succede niente". E avevo quindi voglia di raccogliere la sfida. E poi, un bel po' è colpa di Raymond Carver, che un giorno, per caso, mi ha indicato una specie di strada da seguire. E ancora, è anche colpa di un famoso scrittore italiano che si chiama Francesco Piccolo. Un giorno in una libreria scopro che in prefazione a *Cattedrale* di Carver ci sono parole di Francesco Piccolo, e quelle parole erano così giuste che ho voglia di riportarle. Il testo parla di Carver, naturalmente, ma secondo me possiamo riferirlo così com'è anche al teatro della Baker.

«Perché ci piacciono i racconti di Carver? Cosa accade in questi racconti da renderli così speciali? La risposta istintivamente potrebbe essere questa: nei racconti di Carver non accade nulla. Sarebbe una risposta imprecisa, però (...) sebbene vicina alla verità. In realtà, nei racconti di Carver non accade mai nulla perché le cose sono già accadute, o stanno per accadere. Prima che Carver decidesse di mettersi a scrivere, i racconti si occupavano sostanzialmente dei momenti topici della vita delle persone. La letteratura insegnava che la vita era una lunga sequenza di giorni trascurabili, e poi all'improvviso accadevano i momenti decisivi. Erano quelli degni di essere raccontati.» Francesco Piccolo prosegue dicendo che l'invenzione di questa sorta di reticenza narrativa comincia con Hemingway, precisamente con il racconto *Colline come elefanti bianchi*: «Un uomo e una donna alla stazione aspettano un treno e non si dicono che non si amano più - se lo diranno un giorno che sarà un giorno lontano dal racconto che leggiamo; ma non se lo dicono ancora quindi noi non lo ascolteremo mai; però la risposta che l'uomo dà all'osservazione della donna, quando sostiene che le colline assomigliano a elefanti bianchi (non esistono, le dice Lui), è segno che cominciano a non amarsi più. Anzi, già non si amano più, ma stanno cominciando a dirselo. Ecco la grande lezione di Hemingway. Poi è arrivato Carver, che ha sancito in maniera definitiva che i racconti non

sono fatti solo di momenti decisivi, ma anche di tutti gli altri momenti della vita, quelli che a noi sembrano trascurabili: sia perché sono condizionati da ciò che è successo e ciò che sta per succedere, sia perché il germe degli eventi che accadono sta lì dentro, e la letteratura deve raccontare il germe, non l'esplosione degli eventi.»

Circle Mirror Transformation è principalmente uno spettacolo per attori: è fatto quasi totalmente di personaggi e di recitazione, e di pochissima regia. Dal punto di vista della recitazione il teatro di Annie Baker assomiglia a qualcosa che ho incontrato tante volte, che in genere si chiama minimalismo, ovvero una scrittura più "sintomatica" che descrittiva. Per dire in breve cosa sia la recitazione sintomatica, potremmo dire che dei personaggi vediamo solo quel che fanno e ascoltiamo quel poco che si dicono. La parte più profonda della loro vita la possiamo solo intuire. È la parte immersa dell'iceberg, che non vedremo né ascolteremo mai. Le loro ferite, i loro amori e disamori, le loro strazianti necessità, li percepiamo in una forma indistinta, e basta. Vediamo, appunto, soltanto i "sintomi". Nessuna diagnosi. Nessun "bla bla" letterario, psicologico o teatrale che sia: la vita è solo quel che si vede e quel che si sente.

Questo testo, dicevo, spia le serate di una piccola scuola di provincia dove dei non-attori praticano una specie di teatro un po' sperimentale, un po' hippie, un po' psico-drammatico, per imparare ad avere un rapporto più diretto, più impulsivo, più espressivo con le proprie emozioni. Avrei potuto anche dire: con le proprie verità. E avrei finito poi col dire: col loro proprio senso della vita. Credo, infatti, che siano la stessa cosa. Questo stile è una sorta di elegia della gente da nulla, che fa vita da nulla. Eppure, sono persone straziate da sentimenti

che potrebbero fare di loro dei personaggi "interessanti" (uso il termine secondo le regole comuni delle commedie tradizionali). Forse il messaggio è che siamo tutti interessanti e strazianti? La risposta è: sì. E, a parer mio, tutti noi cerchiamo qualcosa che possa aiutarci a "raccontarci", sebbene ci sentiamo indegni di interesse universale. Questo qualcosa, per i personaggi di *Circle Mirror Transformation*, è una piccola scuola di recitazione per dilettanti.

Il tema nascosto di questo testo è il tempo. Il tempo che passa, e che fa danni. I danni più grandi, di solito, li fa alla speranza, prima che ai corpi. Ma è veramente nascosto questo tema? Forse no. Forse il tema fantasma è la solitudine. La lotta che le persone fanno contro la solitudine. Il bisogno di incontrarsi e di perdersi. Sì, è strano, ma incontrarsi e perdersi sono due facce della stessa medaglia.

Ho sempre detto che ogni mio spettacolo è autobiografico. Credo che da qui in poi dovrò cominciare a dire che è testamentario. Occorre chiarire: si tratta sempre di lasciare un messaggio (e fin qui siamo d'accordo tutti) *ma post-mortem*. Questo *post-mortem* non è esattamente quel che sembra, non è una cosa funerea. Anzi, al contrario: è un *post-mortem* che rende interessante tutta la faccenda. Uno spettacolo è testamentario se è un commiato alla tua vita di prima. Quindi resta, sì, il carattere autobiografico, ma non sei più tu in lotta con la tua vita e con i tuoi desideri e le tue frustrazioni, perché nel frattempo hai accettato di perdere, in questa lotta, e guardi la tua vita, e la saluti. Fai uno spettacolo che ti riguarda, sì, ma tu nello spettacolo sei lì che guardi mentre la tua vita si allontana, la tua vita di prima, coi suoi desideri le sue frustrazioni di prima, mentre tu vai altrove o non vai più da nessuna parte.



Tradurre Annie Baker

di Monica Capuani

Qualche giorno fa ho finito di lavorare a *Nocturama* e, a questo punto, posso dire di aver tradotto tutti i testi teatrali che Annie Baker ha scritto fino a oggi. Otto lavori (il primo, *Body Awareness - Il corpo consapevole* - nel 2008) che l'hanno incoronata autrice di culto nei teatri off-Broadway di New York e, a partire dal premio Pulitzer nel 2014 per *The Flick*, anche al National Theatre di Londra, che la co-produce.

Quarantaquattro anni, cresciuta a Amherst, cittadina del Massachusetts che diede i natali a Emily Dickinson, Annie Baker vive a New York con il marito Nico Baumbach, fratello del regista Noah, sposato con Greta Gerwig. Nonostante faccia parte dell'intelligenza americana più ammirata della Grande Mela, Baker continua ad ambientare le "tranches de vie" dei suoi testi teatrali in luoghi defilati, periferici, apparentemente del tutto insignificanti. Nei primi testi il luogo era una cittadina inventata del Vermont, Shirley. I set sono via via il retro di un bar studentesco, un piccolo cinema che proietta ancora film in pellicola, un b&b che sembra un museo del kitsch, la sala-riunioni di un gruppo di sceneggiatori, una clinica per il digiuno che affaccia su un parcheggio in mezzo al nulla. In queste anonime location, personaggi altrettanto marginali parlano.

La grande sfida di tradurre *Circle Mirror Transformation*, che in questo caso ho condiviso con Cristina Spina, che si era innamorata del testo vedendolo in scena a New York, è la stessa di tutti gli altri testi di Baker: quella di riuscire a restituire l'imperfezione della lingua della vita di tutti i giorni, che l'autrice insegue da sempre. In un'intervista ha dichiarato: «La ragione per cui sono diventata una drammaturga è che non ho l'obbligo di cercare la parola giusta. Da bambina, il mio sogno era scrivere romanzi. Mi dicevo sempre: "Devo scegliere la parola perfetta". Questo mi uccideva, e sceglievo la parola sbagliata o sceglievo troppe parole perfette, e il risultato era una prosa troppo ampollosa».

Quando ha cominciato a scrivere per il teatro, l'imperfezione di una lingua che emula quella del quotidiano le è sembrata improvvisamente liberatoria. La sua è una lingua unica, che ha mutuato direttamente dalla vita, quando all'inizio della sua ricerca andava in giro per New York a registrare segretamente conversazioni rubate, che poi la sera trascriveva pedissequamente. Nei suoi testi la lingua è fatta di esitazioni, pensieri interrotti, lapsus verbali, divagazioni lunari. Proprio come nella vita. Un'imperfezione che non è affatto semplice rendere naturale in italiano. L'altra sfida del tradurre Baker è cercare di restituire l'atmosfera dolce-amara dei suoi testi. Un tragico che si tinge continuamente di comico, o viceversa. E che contiene una caritas commovente, un amore tenerissimo per tutti i suoi personaggi. E per gli attori, che la drammaturga ama profondamente, e ai quali regala le perle del suo teatro.

Nella prefazione a *Circle Mirror Transformation* scrive: «Vorrei dare luce agli infiniti contributi del mio fantastico regista e dei miei cinque magnifici attori, cui questa pièce è dedicata. Avete improvvisato, fatto l'hula hoop, raccontato le vostre storie, camminato bendati, siete esplosi, vi siete lanciati in libere associazioni e donati incondizionatamente a questa piccola bizzarra pièce teatrale. Osservare il lavoro che avete fatto insieme mi ha fatto finalmente capire cosa diavolo intenda Marty in quell'esercizio in cui si conta». Che l'autrice capisca i suoi personaggi grazie al contributo degli attori, e che glielo riconosca, è una delle grandi magie del Teatro, un'arte che si può fare solo insieme.



















L'ultima



a lezione



TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Presidente	Alessandro Bianchi
Direttore generale	Filippo Fonsatti
Direttore artistico Direttore artistico junior	Valerio Binasco Diego Pleuteri
Regista residente Artisti associati	Leonardo Lidi Kriszta Székely Liv Ferracchiati Silvia Gribaudo
Consiglio d'Amministrazione	Alessandro Bianchi (Presidente) Caterina Ginzburg (Vicepresidente) Manuela Lamberti Cristian Messina Luisa Papotti
Collegio dei Revisori dei Conti	Pier Vittorio Vietti (Presidente) Elisabetta Mazzola Desir Cisotto
Consiglio degli Aderenti	Città di Torino Regione Piemonte Fondazione Compagnia di San Paolo Fondazione CRT Città di Moncalieri (Sostenitore)
Comitato Artistico	Valerio Binasco, Filippo Fonsatti, Diego Pleuteri Anna Cremonini, Leonardo Lidi Kriszta Székely, Liv Ferracchiati, Silvia Gribaudo Barbara Ferrato, Salvo Caldarella, Lorenzo Barello



CITTÀ DI MONCALIERI



Membro di

mitos21
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino opera con sistema di gestione certificato secondo le norme

ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

**CIRCLE MIRROR TRANSFORMATION
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 36**

**ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO**

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE
OCCORSE NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.**

**FINITO NEL MESE DI APRILE 2026
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**

Galup®

1922



NOODLES®

VIENI A TROVARCI IN VIA ANDREA DORIA, 7