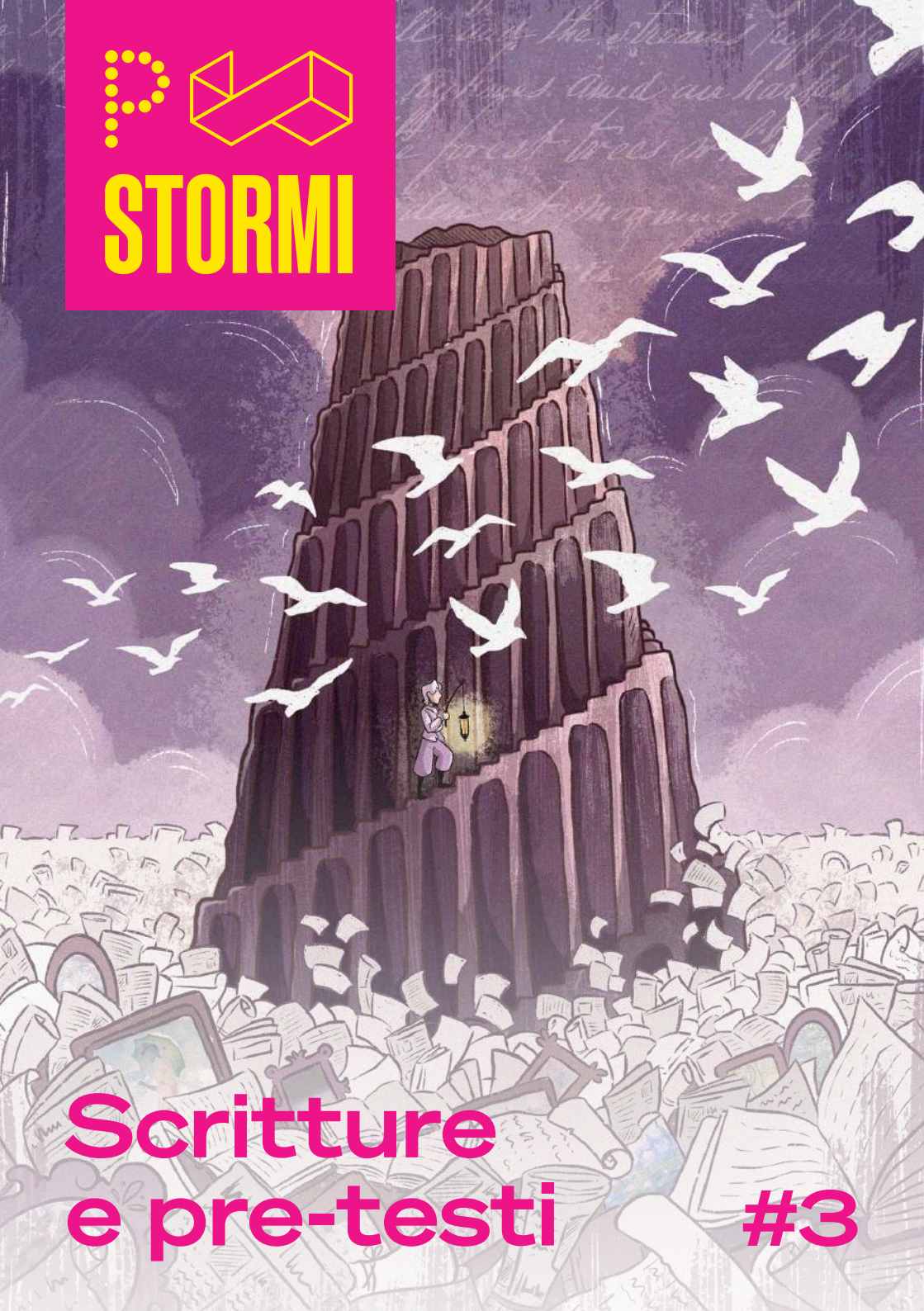


STORMI



**Scritture
e pre-testi #3**

A testa in giù, con i piedi fra le nuvole

«Mi hai conosciuto in un momento molto strano della mia vita»: è con queste parole rivolte da Edward Norton a Helena Bonham Carter, mentre in sottofondo risuona l'epica "Where is my mind?" dei Pixies, che si chiude il film "Fight Club".

Una battuta cult che, con un piccolo sforzo di fantasia, potremmo immaginare pronunciata dal Drammaturgo dei primi decenni del Duemila al suo Spettatore. Come accade al protagonista del film di David Fincher, infatti, il povero Scrittore di teatro si trova di fronte un orizzonte di macerie, o meglio, a una progressiva, seppur grandiosa, devastazione. Gli edifici apparentemente solidi e intoccabili della scrittura drammaturgica sono deflagrati per mano delle rivoluzioni del secolo precedente. A provocare lo scoppio, molti fattori insieme: la messa in discussione dello statuto del reale, portata avanti con decisione da molta della ricerca del secondo Novecento; la risemantizzazione del ruolo dell'attore e della sua biografia; il sempre più forte dilagare delle nuove tecnologie sulla scena. In una parola, la perdita di centralità del testo drammatico tradizionalmente inteso, così come la teorizzava Hans-Thies Lehmann nel suo celebre e fondativo saggio dedicato al teatro postdrammatico.

Con le crepe più o meno profonde lasciate da questa rivoluzione, il Drammaturgo di cui sopra si trova a fare i conti ancora oggi.

Come relazionarsi all'attore, umano e non umano; come comporre la scena dentro e fuori dal teatro; come ricondurre i molti linguaggi dell'arte, della realtà e della natura alle grammatiche teatrali. In questa versione "esplosa" della scrittura scenica sono pochi i confini da tracciare e ancora molte le soglie da attraversare.

Proprio alla figura dell'esploratore si ispira l'illustrazione di copertina del terzo numero di Stormi, realizzata da Elena Ronchi: una piccola figura che risale una torre di Babele teatrale, con i suoi molteplici codici e con le sue infinite possibilità espressive. Attorno a questo instancabile scalatore vola il nostro stormo che, abbandonate per un attimo le platee, si è mosso a scrutare le fasi che precedono la messa in scena: le scritture e i suoi "pre-testi", appunto.

Che lingue parla il teatro? Come si scrive teatro oggi? A quali fonti attingono gli autori per le proprie scritture?

Il percorso non è dei più facili, data la varietà di paesaggi e di deserti scaturiti da quel Big Bang novecentesco non ancora del tutto assorbito. Ma le autrici e gli autori della redazione hanno avuto compagni di viaggio preziosi: il professor Lorenzo Mango, docente di Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, e tre

Artisti Associati del Piccolo Teatro, le cui creazioni sono in programma nella stagione 2023/2024. Marta Cuscunà, lacasadargilla e Pascal Rambert hanno contribuito, con i loro punti di vista raccolti nella sezione “Dialoghi”, a comporre un quadro di risposte possibili e di domande ancora da sciogliere, legate al tema delle scritture sceniche.

È alternando asimmetrie e dissonanze che lavora Marta Cuscunà nelle fasi iniziali della sua ricerca, per approdare poi a una manipolazione fisica e immaginifica dello spazio della storia che vuole portare in scena. Un lavoro sulle trame in cui si intrecciano «tanti fili umani diversi» è quello portato avanti dalla compagnia lacasadargilla, all’interno di un più ampio ragionamento sul corpo-archivio, che chiama in causa gli interpreti in prima persona. Sulla presenza fisica e corporea dell’attore si concentra anche Pascal Rambert: i suoi performer sono «persone» che rimangono in scena «ad affrontare sé stesse e gli altri», e sono il centro di gravità permanente del suo processo compositivo.

Gli autori teatrali di oggi sono dunque figure ibride capaci di lavorare a fondo sul proprio linguaggio scenico, interrogandone le grammatiche, tirandone i capi come di un elastico, per poi tornare con nuove risposte alle domande di partenza. Lo confermano i lavori che i tre artisti portano in scena: “Bucolica”, “Il Ministero della Solitudine”, “Durante”. A questi spettacoli sono dedicati gli articoli della sezione “In scena”, in cui l’obiettivo della redazione di Stormi

si stringe sull'esperienza della visione, passata, presente e futura.

Ecco dunque che questo momento «molto strano» della vita del drammaturgo e di chi scrive teatro è anche una fase di autentica e libera sperimentazione, in cui non si può nuotare a filo d'acqua, ma è necessario immergersi nelle profondità meno conosciute. «With your feet on the air and your head on the ground», cantavano, ancora una volta, i Pixies...

CAMILLA LIETTI

**Alla
ricerca
di parole
nuove**

«Potremmo dire che il teatro del Novecento non è stato altro che un lungo itinerario verso la costruzione di un linguaggio» afferma Lorenzo Mango – professore ordinario e storico del teatro – in un’intervista che ha rilasciato alla redazione di Stormi. Un’immagine che immortala la parabola di un intero secolo di autori teatrali alla ricerca della propria lingua. Quali codici utilizzare per definire la propria posizione di fronte al mondo – ora in crisi, ora in trasformazione – e parlare, ancora una volta e forse «sempre e per sempre», per dirla con De Gregori, dell’uomo all’uomo? Quali parole, quali luci, quali scenografie, quali suoni, insomma, quali scritture sceniche adoperare per creare qualcosa di necessario e rispondente alla sensibilità contemporanea?

La questione attraversa il secondo Novecento; come tutte le grandi domande è in continua evoluzione e priva di soluzione, ma l’idea che la muove è sempre la stessa: mettere in discussione il linguaggio esistente, per costruirne uno nuovo.

Come Luca Ronconi che, con la sua “Oresteia” (1972), interrogava anzitutto proprio il linguaggio – dall’articolazione dei primi incerti fonemi al disgregarsi della lingua nell’ultima parte della trilogia, in un ciclico ritorno all’incomprensione. O come Dario Fo che, qualche anno prima, nel 1969, in “Mistero buffo”, mescolò fonemi, dialetti e lingue mettendo a punto il suo “grammelot”, un linguaggio inventato che diventa comprensibile a tutti senza bisogno di traduzioni o sottotitoli. Il racconto, attraverso l’intonazione della voce e la gestualità, ricordava

quello del giullare medievale e si realizzava sotto gli occhi dello spettatore.

E poi Carmelo Bene e Leo de Berardinis che decostruirono il teatro e tutte le “regole” che fino ad allora avevano retto il discorso scenico, smontando lo spazio della drammaturgia e conquistando quello – per così dire – della scena. Contestualmente a questo fenomeno, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, prese piede un teatro fatto di sole immagini che ancora oggi ritroviamo nell’impiego dei video, delle telecamere accese in scena e nelle proiezioni sul palco. Queste due linee, quella del Nuovo Teatro di Bene e de Berardinis e quella del teatro d’immagini, combinano in modo diverso i codici espressivi – dal testo alla scenografia, dalle luci alla musica – per plasmare una drammaturgia nuova. Innescando un processo di ripensamento dell’operazione artistica, queste inedite modalità di scrittura per la scena prendono avvio nel secondo Novecento e si proiettano nel terzo millennio con sviluppi e declinazioni ulteriormente rinnovati.

Per agire sul linguaggio non è necessario solo modificare la lingua, trovando parole diverse da portare sul palco: anche il contesto in cui sono calate e i corpi che le pronunciano devono rimodularsi e divenire parte del cambiamento.

La storia insegna come ogni generazione avverta il bisogno di portare la propria rivoluzione del dire: è possibile dunque tracciare una linea che dal secolo scorso arriva fino ai giorni nostri, disegnando una nuova grammatica capace di «scrivere il teatro

attraverso dei parametri che non sono più quelli convenzionali, ma che sono diventati fisiologicamente moderni» – afferma ancora Mango.

Ad oggi, in questa squadra di rifondatori del linguaggio scenico, si possono annoverare i tre artisti protagonisti di questo numero: Marta Cuscunà, lacasadargilla e Pascal Rambert. I tre spettacoli in cartellone – rispettivamente “Bucolica”, “Il Ministero della Solitudine” e “Durante” – sono tentativi diversi ma altrettanto decisi di rinnovamento della propria poetica teatrale.

Cuscunà, abbandonate per un attimo le sue creature animatroniche, crea, in “Bucolica”, una partitura di nuovi linguaggi a partire dai fonemi fischiati usati dai pastori per tenere unito il gregge. Una ricerca che approda, per il pubblico, nei campi di Porto di Mare alla periferia sud di Milano. Lo spazio scenico è dunque un luogo non teatrale: il paesaggio al confine tra campagna e città immerge figure umane e non umane in una realtà atemporale. Apparentemente, gli spettatori non decifrano i fischi “segnanti” dei pastori: tuttavia, è proprio in virtù del carattere ibrido di questa semanticità che si può creare «un sistema di comunicazione intraspecie», scrive Cuscunà.

Di tutt’altro carattere è l’operazione di lacasadargilla, che utilizza un lessico noto risemantizzandolo: «lavoriamo ridefinendo parole», affermano gli artisti riferendosi alla drammaturgia originale de “Il Ministero della Solitudine” (cfr. locandina dello spettacolo). Il lavoro intreccia esperienze degli attori e codici visivi, realizzando un connubio di elementi volti

a testimoniare il carattere collettivo, autobiografico e combinatorio della creazione scenica. I materiali di partenza, estremamente eterogenei per forme e contenuti, subiscono un processo di traduzione e rielaborazione espressiva che si articola in diverse fasi di lavoro.

Il percorso di messa a punto del testo teatrale dimostra una sostanziale dinamicità evolutiva, superando l'evento della messinscena, per trovare nel 2022 un ulteriore approdo tra le pagine di un libro che porta lo stesso titolo dello spettacolo.

Non parole, ma immagini sono il riferimento di Pascal Rambert per il secondo capitolo della trilogia in divenire per il Piccolo Teatro: dopo "Prima", quest'anno è in scena con "Durante". Il trittico della "Battaglia di San Romano", dipinto da Paolo Uccello nel 1482, è il fulcro del testo del regista francese che, come in altri lavori, imprime la sua firma metateatrale mostrando in scena la progressiva costruzione dello spettacolo. La drammaturgia è quindi arricchita dal materiale personale e biografico degli interpreti, che intrecciano frammenti di vita privata alla partitura scenica vincolandoli alla recitazione di una parte assegnata. Il palcoscenico stesso diventa oggetto di una doppia interpretazione: regge teatralmente la messinscena e contemporaneamente si fa campo di battaglia per una lotta esistenziale e identitaria. Il conflitto non trova una soluzione e costringe all'attesa della prossima stagione, quando il ciclo sarà chiuso con "Dopo".

Scritture sceniche che stravolgono a vario titolo i codici teatrali ormai assodati, proseguendo e in qualche modo approfondendo istanze emerse già nel corso del Novecento: il testo messo in discussione dalle biografie personali degli attori e la risemantizzazione collettiva dei vocaboli de lacasadargilla può ricordare i lavori di Living Theatre; mentre si potrebbe tracciare una linea dal lavoro metateatrale di Rambert al teatro d'immagine, fino alla postavanguardia.

L'eredità del Novecento è dunque presente nel teatro contemporaneo – non potrebbe essere diversamente – in tutta la sua peregrinazione alla ricerca di un linguaggio. Ma “Bucolica”, “Il Ministero della Solitudine”, “Durante” non si limitano a testimoniare un travaglio compositivo: mentre cercano una lingua, già la parlano. Raccontano la possibilità di un incontro tra forze umane e non umane da una prospettiva non più solamente antropocentrica; affrontano il tema della solitudine nelle metropoli contemporanee; non hanno paura di svelare i loro ingranaggi troppo umani. Questi lavori riescono a intercettare stati d'essere e interrogativi della sensibilità d'oggi e li espandono negli spazi e nei tempi corali del teatro. Sulle spalle del gigante Novecento, il loro sguardo sa dare una forma alla materia più magmatica e inafferrabile che esista: il presente.

GINEVRA PORTALUPI PAPA, FRANCESCA RIGATO, GIULIA STORCHI

Una serie di domande aperte, lanciate da un esperto, intorno al tema a cui è dedicato il numero. A rispondere gli artisti della stagione 2023/2024 del Piccolo. Ne nasce un dialogo a distanza, un'esplorazione a più "facce", un carteggio prospettico.

DIALOGHI

tra

Lorenzo Mango

e

**Marta Cuscunà
Iacasadargilla
Pascal Rambert**

Lorenzo Mango, professore ordinario di Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale e autore de "La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento" (Bulzoni, 2003), ha dialogato con noi a proposito del pluralismo di linguaggi espressivi caratterizzanti lo scenario teatrale contemporaneo. Da questo colloquio sono fiorite tre questioni in merito alle dinamiche della creazione artistica e alle sue finalità, che abbiamo rivolto a Pascal Rambert, lacasadargilla e Marta Cuscunà come spunto di riflessione sulle proprie modalità di lavoro.

LORENZO MANGO

Il lavoro dell'attore è profondamente messo in discussione dalla natura delle drammaturgie contemporanee: dall'interazione tra soggetti umani e non umani si passa al rapporto tra l'interprete e la sua immagine artistica e biografica, fino ad arrivare a sperimentazioni di scritte in divenire che nascono come creazione comune di regista e performer. Che ruolo ha l'attore in questo teatro?

Nel teatro contemporaneo il testo drammaturgico si sviluppa attraverso processi creativi che nascono per approssimazione e combinazione, unendo materiali di natura non esclusivamente testuale, tanto che il processo risulta, talvolta, più significativo dell'esecuzione performativa. Cosa significa essere registi e autori dei processi di lavoro, siano essi collettivi o singoli?

Il teatro nasce da una necessità comunicativa e relazionale, che sviluppa attraverso contenuti tanto politici quanto estetici. In questo momento storico di grande crisi c'è bisogno, a maggior ragione, che il teatro prenda una posizione rispetto al mondo. In che misura si può dire che oggi il teatro sia "necessario", rispetto all'orizzonte di ciò che racconta?

MARTA CUSCUNÀ

Il mio approccio prevede la costruzione di una partitura precisa al millimetro: una curva interpretativa in grado sia di rispondere alla complessità che dovrò gestire, sia di superare il cortocircuito innescato dalla discrepanza tra i gesti e le parole pronunciate dai personaggi.

Foto di ©Dido Fontana



MARTA CUSCUNÀ

Il mio processo di scrittura si articola in varie fasi. Innanzitutto, parto da una raccolta compulsiva di materiali molto diversi fra loro, che includono anche una ricerca iconografica e che vengono accostati per analogia. Quando nella mia testa si delinea un immaginario sufficientemente chiaro, mi dedico alla stesura di possibili scene, seguendo i protocolli drammaturgici che ho appreso dal regista spagnolo José Sanchis Sinisterra: gli esercizi rigorosi, attraverso cui si sperimentano varietà, asimmetria e frammentazione, permettono di cogliere le molteplici sfaccettature dei personaggi, senza l'ambizione di una composizione completa.

Solo alla fine provo ad assemblare gli elementi che sembrano più efficaci, in collaborazione con i miei colleghi: Claudio "Poldo" Parrino costruisce il disegno luci, ricercando un equilibrio tra l'illuminazione dell'ambiente teatrale – che in parte ne svela la finzione – e la possibilità per il pubblico di cedere all'illusione creata sulla scena. Gli scenografi Paola

Villani e Marco Rogante danno forma ai prototipi dei pupazzi, protagonisti dei miei spettacoli, dopo che ho selezionato le azioni essenziali di ogni creatura, in modo da prevedere quali parti del corpo saranno portanti e quali, invece, libere di muoversi. Il momento in cui ci interroghiamo sul funzionamento della meccanica è forse l'unico in cui ci abbandoniamo alla scoperta e ci lasciamo uno spazio di improvvisazione, di norma esclusa dal mio processo creativo. Il mio approccio prevede infatti la costruzione di una partitura precisa al millimetro: una curva interpretativa in grado di rispondere alla complessità che dovrò gestire e di superare il cortocircuito innescato dalla discrepanza tra i gesti e le parole pronunciate dai personaggi.

L'unica eccezione a questo "modus operandi" è stata "Bucolica": qui il lavoro a tavolino praticamente non è esistito, perché la drammaturgia è stata influenzata dal paesaggio e dalle comunità che lo abitavano. Per la prima volta non ho scelto io dove allestire lo spettacolo, ma dovendo muovermi nel perimetro di un progetto europeo come "UNLOCK THE CITY!", incentrato sul concetto di "limite" nella città post-pandemica, ho dovuto adattarmi a un luogo non teatrale, e ho quindi lasciato che fosse il territorio a plasmare la narrazione. Sono arrivata nel parco di Porto di Mare, a Milano sud, e tra le diverse storie raccolte ne ho scelta una che aveva al centro la transumanza. Ne è derivata l'esigenza di una scrittura flessibile, aperta all'imprevisto: per esempio, è stato necessario cambiare completamente il finale per

sopperire all'assenza del gregge che gli spettatori avrebbero dovuto incontrare. In più, bisognava fare i conti con le incognite legate all'ambiente esterno, a partire dalle condizioni meteorologiche: la presenza del sole che scaldava il pubblico poteva anche infastidire per l'effetto di controluce, al contrario, un cielo coperto incideva a livello cromatico sull'atmosfera, mentre la direzione del vento poteva persino mettere a repentaglio la buona riuscita della comunicazione tra i fischiatori, protagonisti "fuori scena". Insomma, "Bucolica" è davvero un'esperienza a sé stante, un po' pazza, in cui ho allentato le maglie del controllo per andare incontro alla natura site-specific del progetto. Ma se il paesaggio ha avuto un ruolo così determinante nella drammaturgia scenica, probabilmente è anche grazie alla consapevolezza che ho acquisito, nel mio lavoro, sull'importanza del luogo in cui prende vita la storia: sia in "Il canto nella caduta" sia in "Earthbound" è stato fondamentale per lo sviluppo della narrazione non limitarsi a evocare lo spazio, ma crearlo e manipolarlo, immaginando un ambiente a due livelli dentro cui agivano le creature meccaniche. È stato un cambiamento di prospettiva che, gradualmente, mi ha permesso di allargare il campo d'azione dei miei allestimenti: dalla dimensione del palco e del teatro sono potuta approdare a un'esperienza artistica come "Bucolica", che richiedeva un lavoro sul territorio e sulla comunità per me inedito, ma che mi ha permesso di mettere alla prova le risorse creative sperimentate in precedenza.

LACASADARGILLA



Al centro del nostro processo di scrittura c'è sempre il corpo, il corpo delle attrici e degli attori con cui lavoriamo, che è allo stesso tempo un punto di partenza e di arrivo dei materiali drammaturgici.



LACASADARGILLA

lacasadargilla riunisce intorno a Lisa Ferlazzo Natoli, autrice e regista; Alessandro Ferroni, regista e disegnatore del suono; Alice Palazzi, attrice e coordinatrice dei progetti; e Maddalena Parise, ricercatrice e artista visiva. Un gruppo mobile di attori, musicisti, drammaturghi, artisti visivi.

Per noi di lacasadargilla la scrittura – nel senso esteso di principio di creazione – è il centro della pratica artistica. Partiamo sempre da un lavoro ossessivo e minuzioso sul testo, il cui primo passo è la selezione di una drammaturgia che ci corrisponda e risuoni con la nostra identità. È stato così per “When the Rain Stops Falling” di Andrew Bovell e, l’anno scorso, per “Anatomia di un suicidio” di Alice Birch. Su quei testi, che abbiamo profondamente amato, abbiamo applicato una tecnica di montaggio, derivata dal proficuo incontro tra cinematografia e teatro: abbiamo così costruito la nostra partitura per assemblaggi

paralleli o incrociati, diacronie e sovrapposizioni di realtà sia temporali sia fisiche.

Con “Il Ministero della Solitudine” il processo di lavoro è stato invece diverso. Quello che in genere si innesca dalla lettura di un testo, questa volta è scaturito da una notizia di cronaca, cioè l’istituzione in Gran Bretagna di un ministero per far fronte al crescente disagio derivante dalla solitudine. Ogni notizia rilascia un humus nel quale si può decidere di affondare, e noi abbiamo immediatamente pensato che “Il Ministero della Solitudine” fosse un titolo formidabile per uno spettacolo e un nodo dell’anima. Ci siamo sganciati subito dall’idea di raccontare il luogo ministeriale – il nostro Ministero è infatti altamente implausibile – ma abbiamo comunque voluto ragionare sul potere dolce delle burocrazie e su tutte le relazioni con le istituzioni malfunzionanti. E poi naturalmente sul tema-epicentro: la solitudine, che in qualche misura tutti portiamo nel corpo, in scena e fuori dalla scena. Nonostante la riflessione su questo spettacolo sia iniziata molto prima, con l’avvento della pandemia la percezione del senso di solitudine si è radicalizzata: attraversare città completamente vuote, e sole, ci ha restituito una dimensione del tutto nuova. In un tempo sospeso, in cui attorno a noi vivevano molteplici solitudini, il processo di lavoro collettivo di una scrittura originale ci ha fatto sentire, al contrario, meno soli. Come ensemble ci siamo potuti focalizzare su un metodo di studio comune e sulla formazione di un codice condiviso: lo spettacolo – quello che ora gira in tournée nella sua forma finita – è infatti l’esito di un complesso e

lungo percorso collettivo, in cui la regia non è stata imposta dall'alto, ma anzi sono stati proprio gli attori a incaricarsene prima e a rispettarla dopo, facendosi interpreti del loro stesso testo.

Al centro del nostro processo di scrittura c'è sempre il corpo, il corpo delle attrici e degli attori con cui lavoriamo che è allo stesso tempo un punto di partenza e di arrivo dei materiali drammaturgici. Qui i corpi degli attori-autori – in questo nostro presente, corpi “smaterializzati”, come affetti da tanti virus non necessariamente lesivi – sono stati un vero e proprio archivio da cui trarre esperienze, provare a inserirle in una grammatica di gesti e di parole, per poi tornare a osservarli da fuori. Per noi è stato un percorso nuovo e vertiginoso, di messa in discussione di metodo; è stato prezioso poter contare sullo sguardo di Fabrizio Sinisi, che è riuscito a raccogliere e ordinare i materiali emersi in così lunghi tempi di ricerca. Come ci ha suggerito il professor Gerardo Guccini, il risultato [che ora è anche un libro, “Il Ministero della Solitudine”, a cura di Maddalena Parise/Iacasadargilla e Fabrizio Sinisi, pubblicato da Luca Sossella Editore, ndr] è una “trama”, nella quale si intrecciano tanti fili umani diversi. Le cinque figure protagoniste seguono proprio questa direzione, dando corpo e voce a una o più idee declinabili all'interno del grande spazio della solitudine. Allo stesso tempo questa trama crea, scenicamente, uno spazio concreto, in cui noi e gli spettatori ci possiamo calare liberamente.

Il teatro – inteso come sinestesia di linguaggi e rapporto tra spettatore e attore – avvicina forse più di altri media la realtà e la sua rappresentazione. Proprio per questo per noi è necessario: è un sistema debole in senso alto, che permette di avvicinarsi al reale anche attraverso i processi, e non solo con le forme statiche dell'opera finita.

A CURA DI TIZIANO AGLIO, MARIACHIARA MEROLA



PASCAL RAMBERT

Il centro di ogni mio lavoro di scrittura è l'attore, che ha sempre un ruolo imprescindibile: la scena per me è un campo da gioco vuoto su cui rimangono esclusivamente le persone, ad affrontare sé stesse e gli altri. Lavorare con gli interpreti è come leggere dei libri. Puoi leggerli in lingue e momenti diversi della tua vita, ritrovandoti sempre.

Foto di ©Masiar Pasquali

**PASCAL RAMBERT**

Il centro di ogni mio lavoro di scrittura è l'attore, che ha sempre un ruolo imprescindibile: la scena per me è un campo da gioco vuoto su cui rimangono esclusivamente le persone, ad affrontare sé stesse e gli altri. Lavorare con gli interpreti è come leggere dei libri. Puoi leggerli in lingue e momenti diversi della tua vita, ritrovandoti sempre; e così è anche con le collaborazioni artistiche, che potrebbero durare una vita intera.

Il mio processo di lavoro dunque comincia immancabilmente da qui: dallo scrivere per e con gli attori, nel tentativo di raccogliere l'energia che si crea con loro e incanalarla – da drammaturgo – nelle giuste voci e parole. Anche se parto sempre da una fase di scrittura in solitaria dei testi, la sola opera scritta non risulta mai comprensibile come semplice oggetto di lettura. La sua forma acquista senso unicamente nel momento della prima prova in scena, dove il non detto dell'attore, incorporandosi, conferisce sostanza alla mia attività iniziale. Durante la collaborazione vi è

dunque una continua “transustanziazione”: in questo processo bisogna essere in apertura, accettare di farsi modificare, di perdere e guadagnare alcuni materiali. Il processo compositivo, però, si completa davvero solamente davanti al pubblico. L’ultima battuta delle mie scritture è l’energia che lo spettatore metterà nell’atto comunicativo.

Lavorare all’estero, con diverse lingue, pone naturalmente delle grandi sfide. Io scrivo in francese, ma quando lavoro con attori e attrici di altre nazionalità non rinuncio a trasmettere l’energia e la musicalità della parola in fase di adattamento. Devo fare delle verifiche, osservando la risposta al testo nei movimenti degli attori: il mio copione è sempre costruito sulle loro voci, deve entrare nel corpo e trovare la sua forma. Potrei dire che mi trovo nella situazione di un compositore musicale che, dopo aver scritto sullo spartito, adatta la composizione suonando sui tasti di un pianoforte. Sono felice quando lavoro con la mia traduttrice italiana, Chiara Elefante, che (nonostante lavori normalmente in ambito letterario) comprende perfettamente questo processo.

Nell’elaborazione delle strutture drammaturgiche privilegio forme complesse, non per virtuosismo, ma perché l’essere umano, per raccontarsi, sceglie strade tortuose. Porto un esempio. In questa stagione del Piccolo Teatro presenterò la seconda tappa di un trittico, che ha come prima fonte di ispirazione un’opera di Paolo Uccello; questa ispirazione

figurativa costituisce una parte importante del processo creativo, come un filo di Arianna che non si afferra costantemente ma è lì, presente, a fare da guida.

La nuova parte del trittico, “Durante”, si svolge tutta in una variabile di dimensione onirica tra vita e morte, dove i personaggi dialogano con i sé adolescenti. Ne risulta una forma narrativa non lineare, quasi cubista, che può rendere difficoltosa la comprensione allo spettatore; ma la verità è che pensiamo e ci confrontiamo con le questioni più importanti in modi non lineari (io, per esempio, sogno di poter parlare con il me stesso adolescente!).

Credo che il clima politico in cui viviamo ci richieda di non semplificare ed è necessario che l'arte continui a essere una voce fuori dal coro. Da quando – ero giovanissimo – sono salito su un bus per vedere il “Servitore di due padroni” di Strehler all’Odéon di Parigi, identifico il mio teatro con la maschera di Arlecchino, un “enfant sauvage”, che mostra una verità necessaria, ma che non siamo disposti ad ascoltare.

A CURA DI NOEMI MANGIALARDI, ALESSIA VITALONE

Un viaggio nel tempo all'interno della stagione: "rewind", "now" e "forward" identificano cronologicamente i tre spettacoli di cui parleremo nelle pagine del numero. Per ognuno un formato speciale: il punto di vista di uno spettatore d'eccezione in "A teatro con", uno sguardo critico illustrato per lo spettacolo in scena, un kit di sopravvivenza "in valigia" per prepararsi agli allestimenti che verranno.

IN SCENA

 **REWIND**

**“Bucolica”
di Marta Cuscunà**

18 — 19 NOV 2023

PICCOLO

IN SCENA



Foto di ©Masiar Pasquali

A teatro con Gabriele Pasqui

Professore ordinario di Politiche urbane presso il dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, è laureato in Discipline economiche e sociali e in Filosofia teoretica, oltre che dottore di ricerca in Politiche pubbliche del territorio. Con il professore Antonio Longo accompagna il progetto europeo “UNLOCK THE CITY!” di cui “Bucolica” segna la prima tappa performativa italiana: lo scopo della collaborazione con il Politecnico è portare i metodi tecnico-scientifici all’interno della pratica teatrale e innescare processi sostenibili per reinventare lo spazio urbano nella città post-pandemica. Pasqui è autore di diverse pubblicazioni sulla città: tra le ultime, “Perché gli alberi non rispondono. Lo spazio urbano e i destini dell’abitare” con Carlo Sini e “Coping with the Pandemic in Fragile Cities”.

Non sono un esperto di teatro, ma vi parlerò di come gli aspetti urbani e paesaggistici sono, dal mio punto di vista, entrati in risonanza con “Bucolica”: l’idea alla base del progetto “UNLOCK THE CITY!” è che i 10 artisti europei coinvolti interagiscano con il territorio di quattro città “campione”: Anversa, Barcellona, Piatra Neamt e Milano. A Milano, la scelta è caduta sull’area che si estende tra Porto di Mare e Corvetto, dove, dopo Marta, Davide Carnevali e Sotterraneo, svilupperanno i temi e i diversi livelli della ricerca. Io abito molto vicino a Porto di Mare e spesso la domenica passo per quelle zone, che sono ormai diventate per me un luogo di vita ordinaria. “Bucolica” è stata dunque un’opportunità per essere virtualmente capace di cogliere gli aspetti più profondamente intimi del quartiere.

Quando, con Antonio Longo e il gruppo di ricerca del Politecnico, abbiamo iniziato a incontrare Marta Cuscunà e a esplorare insieme l’area, l’artista è stata molto sollecitata da alcune dimensioni di questo contesto: in particolare, dalla sua natura liminale tra città e non città e dalla sua vastissima biodiversità. Pur essendo un luogo naturale, Porto di Mare è, infatti, uno spazio fortemente inserito in una dimensione urbana in cui specie diverse interagiscono in maniera inusuale. Questo elemento delle presenze abitative è stato poi sollecitato dalla presenza di una comunità “non umana” di pecore Giganti bergamasche che, fino a tempi recenti, passavano da quel parco due volte l’anno.

Proprio per questi elementi di specificità spaziale, lo spettacolo è stato definito dalla stessa artista “site-specific”. Ci sono sicuramente altri luoghi periurbani che avrebbero potuto ospitare un’opera di questo tipo, ma considerando alcuni dei tratti specifici di Porto di Mare, come il rapporto con la dimensione della storia e la vicina Abbazia di Chiaravalle e quello con il quartiere di Corvetto, lo spazio è diventato una delle ragioni fondanti dello spettacolo, che si adatta particolarmente bene a quel luogo. Marta ha costruito “Bucolica” proprio a partire dal territorio di Porto di Mare. In particolare, l’elemento che per primo ha catturato la sua attenzione è stata l’esistenza di una via di transumanza che, fino a poco tempo fa, attraversava il quartiere e che è diventata, pur nella sua assenza, uno dei nuclei fondativi del testo teatrale. In questo quartiere si esprime, inoltre, la natura stratificata delle “memorie urbane”, ovvero la possibilità di avere esperienze diverse della città in base alla propria percezione soggettiva, e quindi di osservare lo spazio urbano da prospettive variabili, come variabili sono i punti di vista presentati in “Bucolica”, siano essi umani o animali.

La scelta dell’area è anche centrale dal punto di vista della sua variegata identità linguistica: essa rende significativa l’introduzione del Silbo Gomero, una lingua fischiata dei pastori delle Canarie, che è stata approfondita, studiata e sperimentata da Cuscunà proprio in un contesto come Corvetto, fortemente connotato dai confronti culturali e dalla necessità di interazione tra idiomi differenti.

Infatti, un tema fondamentale di “Bucolica”, oltre alla biodiversità, è proprio quello dei linguaggi. Marta Cuscunà ha conosciuto i fischiatori di Gomera e ha immaginato cosa volesse dire riprodurre la natura di una lingua fragile, destinata alla scomparsa, decontestualizzandola. L'intenzione era riportare il Silbo Gomero in un contesto di pastorizia simile a quello dove la lingua è nata, ma allo stesso tempo molto diverso, data la vicinanza della città. Si è inoltre creato un gioco tra la percezione di silenzio o di riduzione del rumore, determinata dall'attenzione degli spettatori nei confronti della necessità di percepire i suoni, e un contesto di inquinamento rumoroso. Emerge così il tema del “soundscape”, cioè del fatto che a quel luogo appartiene un paesaggio sonoro. I fischi sono innanzitutto suoni, provenienti da un altrove, a una certa distanza dalla radura del parco: chi li sente arrivare non può identificare il luogo di trasmissione. Inoltre, sono dei significati: il Silbo Gomero è un complesso linguaggio fischiato che si mette alla prova in un ambiente e in un paesaggio completamente diversi da quelli dell'isola su cui è nato. La difficoltà di interpretare i fischi in un contesto animato da innumerevoli rumori, naturali e artificiali, in un vero e proprio inquinamento sonoro che per noi è il basso profondo dell'esperienza urbana, allude anche all'eventualità del silenzio, alla sospensione, alla possibilità di immaginare paesaggi urbani del raccoglimento, del vuoto. D'altra parte, i paesaggi sonori sono a loro volta intramati con quelli visuali, olfattivi, tattili. Entro questa dimensione

multisensoriale, il suono dei fischi si fa corpo, si fa mondo e insieme si fa linguaggio. Il fischio allude alle prassi comunicative, indicando l'evento stesso del dialogare, evoca il luogo nel quale l'uomo comincia ad articolare i suoni della propria voce per dire le cose in assenza. L'emozione dei fischi e dei fischiatori di "Bucolica", nel silenzio del parco un sabato mattina, ci indica che corpo e linguaggio, al tirare delle somme, vanno pensati insieme, perché all'inizio sono una cosa sola. Quindi è come se Marta fosse riuscita non solo a costruire dei nuovi livelli di significato associati al linguaggio dei fischi, ma anche a ri-rappresentarli in quel contesto. In questo senso, ho imparato molto anche come ricercatore, perché sono riuscito ad acquisire delle nuove chiavi d'interpretazione su quel luogo. Senza perdere nulla della specificità dei linguaggi, lo spettacolo è diventato un modo per rianimare e reinventare lo spazio.

Porto di Mare ha quindi assunto una funzione strutturale fondamentale all'interno di "Bucolica". Nello spettacolo emergono diversi strati di drammaturgia, che interagiscono in maniera diversa con una drammaturgia ambientale. Così, i testi sugli schermi [in "Bucolica" sono stati allestiti nel Parco di Porto di Mare due schermi su cui gli spettatori potevano leggere quanto veniva detto dai fischiatori, ndr], la trascrizione delle espressioni in Silbo nel linguaggio alfabetico, la georeferenziazione e il movimento si sono accompagnati a una precisa selezione del luogo dove la performance si è svolta.

La radura, dove il pubblico assisteva alla performance, ha una collocazione centrale all'interno del parco, ma è al contempo rivolta verso la città come parte di un sistema infrastrutturale molto denso. Tutto questo avvolgeva il luogo drammaturgico, ma al contempo lo allargava: all'interno di questo spazio c'era anche l'idea fondamentale per la drammaturgia dell'inversione dei ruoli tra umani e non umani, che si è sviluppata nella collocazione degli spettatori all'interno di un recinto. La stratificazione drammaturgica è stata resa ancor più complessa dalla scelta di Marta di evitare una sua vera e propria presenza scenica. L'artista era presente sul luogo della performance, ma non ha proferito parola. I movimenti – quello dei fischiatori, quello delle persone intorno, che fossero gli spettatori fuori dal recinto o i semplici passanti – sono diventati parte preponderante della drammaturgia, perché hanno mostrato la natura plurale delle forme di vita che coesistono dentro questo spazio.

Un'altra scelta molto interessante è stata quella di non forzare il corso della natura, permettendo liberamente alle pecore di presentarsi o meno sul luogo della performance. Eppure, anche l'assenza di questi animali è stata fondamentale per avviare una riflessione sull'estinzione delle transumanze. La dimensione di aleatorietà dell'evento è sempre stata connessa all'incertezza dell'arrivo del gregge. Per Marta, questo significava lasciare aperte delle possibilità alternative di gestione dello spettacolo, ma anche evocare l'assoluta libertà della natura

rispetto alle scelte degli esseri umani. In questo senso, “Bucolica” sembra esibire l’assoluta contraddizione tra il rispetto dei tempi non-umani e l’inevitabile imposizione di ritmi umani ai non-umani. D’altronde, il fatto stesso che il gregge non si sia presentato è sintomo della possibile estinzione di una transumanza, causata dall’azione dell’uomo sull’ambiente. Questa contraddizione è, tuttavia, inevitabile quando si prova a farsi carico dell’altro dall’umano: se da un lato ci si mette in ascolto di ciò che è naturale e animale, cercando di nominarlo ed esibirlo, dall’altro questa stessa azione implica l’assunzione di una prospettiva umana. Marta compie questa operazione usando molteplici linguaggi, ma rimane tuttavia cosciente dei limiti imposti dal suo punto di vista e non cerca mai di nascondere questa contraddizione. Così, se lo spettacolo è costruito attraverso la prospettiva umana, tramite l’uso degli schermi o l’organizzazione dello spazio in una specifica configurazione, è anche vero che uno dei suoi obiettivi è quello di provare ad assumere un punto di vista altro. Questo permette, tanto allo spettatore quanto all’artista, di riconoscere un senso di responsabilità che l’umano ha rispetto al non umano. In questo modo “Bucolica” mette in scena la contraddittorietà, ma anche la fertilità, di questa emergenza di linguaggi e prassi.

A CURA DI VALERIA COSCIA, CLAUDIO FAVAZZA

II NOW

**“Il Ministero
della Solitudine”
di lacasadargilla**

12 — 17 DIC 2023

PICCOLO

IN SCENA



STRATA
GEMMI
PRODOTTO IN ITALIA

Un border collie, un lupo, oppure un'aragosta: è in una riconoscibile zoologia che sono costretti a trasformarsi i single che abitano la distopia di "The Lobster", il film di Yorgos Lanthimos del 2015. Emarginati e costretti a convivere in un albergo nella speranza di trovare un partner stabile, i "soli sentimentali" escogitano soluzioni ed espedienti pur di sfuggire al destino che li vedrà, al quarantacinquesimo giorno di solitudine, trasformati in animali. Una pellicola fantastica e grottesca, quella diretta dal regista greco: e, invece, non è mera immaginazione quella per cui, nel 2018, il governo britannico guidato da Theresa May istituì un Ministry for Loneliness, nel tentativo di istituzionalizzare – e risolvere – una condizione tanto individuale quanto collettiva, una patologia sociale e biografica. Da questo evento, così reale eppure così inverosimile, prende le mosse "Il Ministero della Solitudine", creazione della compagnia lacasadargilla, con la regia di Lisa Ferlazzo Natoli e Alessandro Ferroni. Dopo l'esperienza di "Città sola", il podcast pensato per una fruizione itinerante e metropolitana presentato durante il Festival "Presente indicativo" nel maggio 2022 e ripreso nel corso della Stagione 2022/23, lo spettacolo costituisce un nuovo incontro fra il gruppo romano – tra gli Artisti Associati del Piccolo Teatro – e un tema così ambiguo e stratificato come quello della solitudine, declinato ancora una volta nella sua dimensione urbana.

La città, che nel film di Lanthimos è stata "purificata" dalle persone sole, che non possono accedervi,

è adesso un ambiente anomalo e paradossale: da un lato fluido e creatore di interazioni, dall'altro ostile, minaccioso. Sulla scena del "Ministero", un fondale di neon disegna quadrati di luce, quasi a creare uno skyline di grattacieli; al centro del palco ruota una grande struttura girevole, simile a un "periaktos", sulle cui facce di volta in volta compaiono pareti di ambienti diversi, alimentando così la sensazione di uno sfrangiarsi tra lo spazio privato e il traffico cittadino. In questo paesaggio ambivalente agiscono cinque figure, archetipi di solitudini differenti: le loro storie traboccano, alternandosi come getti discontinui di geyser; ognuna traduce, attraverso la parola e il corpo, non tanto la propria biografia quanto una singolare materia umana.

La scrittura drammaturgica è pertanto volutamente disomogenea: frutto di un lavoro a dieci mani, coordinato da Fabrizio Sinisi, è l'esito di un processo condiviso con le attrici e gli attori, chiamati a tracciare lessici, stili e registri dei propri personaggi. Alma (Giulia Mazzarino), la prima a prendere parola in scena, ha un linguaggio metafisico e poetico, alimentato dalla sua ossessione per il mondo dei sogni in cui si immerge di continuo nell'isolamento della sua stanza; Primo (Emiliano Masala) ricava dal suo lavoro di "censuratore di contenuti social" il ritmo e la sintassi frenetica di internet; Teresa (Caterina Carpio) si esprime con la ridondante letterarietà del libro che sta tentando di scrivere per nascondere le proprie frustrazioni; infine F. (Francesco Villano) riproduce nella lingua il caos del suo divorzio e

un'ansia per la prossima, inarrestabile estinzione umana. Al di sopra di questa armoniosa molteplicità di stili si inserisce la partitura sonora, emanazione dell'aura dei personaggi: ogni canzone, selezionata da un campionario pop – ecco “Chop Suey!” dei System of a Down, ecco “Please don't go” dei KC and the Sunshine Band – sembra provenire direttamente dal loro vissuto, che ne modella il volume e la durata. A fare da anello di congiunzione tra le figure è Simone (Tania Garribba), funzionaria del Ministero della Solitudine, chiamata a catalogare e selezionare i beneficiari dei servizi del dicastero; armata di improbabili manuali, prova ad assistere i quattro nelle loro sfide quotidiane, invitandoli a porsi “piccoli obiettivi” – come scambiare due chiacchiere con uno sconosciuto al bar – prima di riconoscere sé stessa come vittima della paradossale istituzione che rappresenta.

La lotta contro la solitudine è però decisamente impari, forse destinata alla sconfitta fin dal suo esordio; allevare api, oppure condurre relazioni morbose con una RealDoll, sono iniziative inani per sfuggire ai propri fantasmi. I percorsi della solitudine sono molteplici, e lo spettacolo conduce il pubblico in un labirinto di tracce: con la consapevolezza di chi non vuole offrire alcuna via d'uscita da esso, se non un invito a imparare da ogni curva, da ogni vicolo cieco. Là dove ha fallito l'istituzione, l'arte sembra tuttavia aprire uno spiraglio di possibilità. È grazie al suo libro che Teresa incontra e interagisce con F.; è con il desiderio di fargli ascoltare una canzone,

che Alma si sfilava le cuffie per passarle ad F., in un contatto subitaneo quanto intenso: ed è in un surreale karaoke che Alma e Primo si ritrovano a condividere il microfono per un duetto sulle note di “Acqua e sale” di Mina/Celentano. Non si tratta di una cura, né di una formula risolutiva, quanto della creazione di uno spazio di comunione emotiva, grazie a cui sospendere momentaneamente l'isolamento: una torre, come quelle al centro di alcuni labirinti, dalla cima della quale riconoscere che, per lo meno, non si è i soli a essere soli.

RICCARDO FRANCESCO SERRA

 **FORWARD**

IN SCENA

PICCOLO

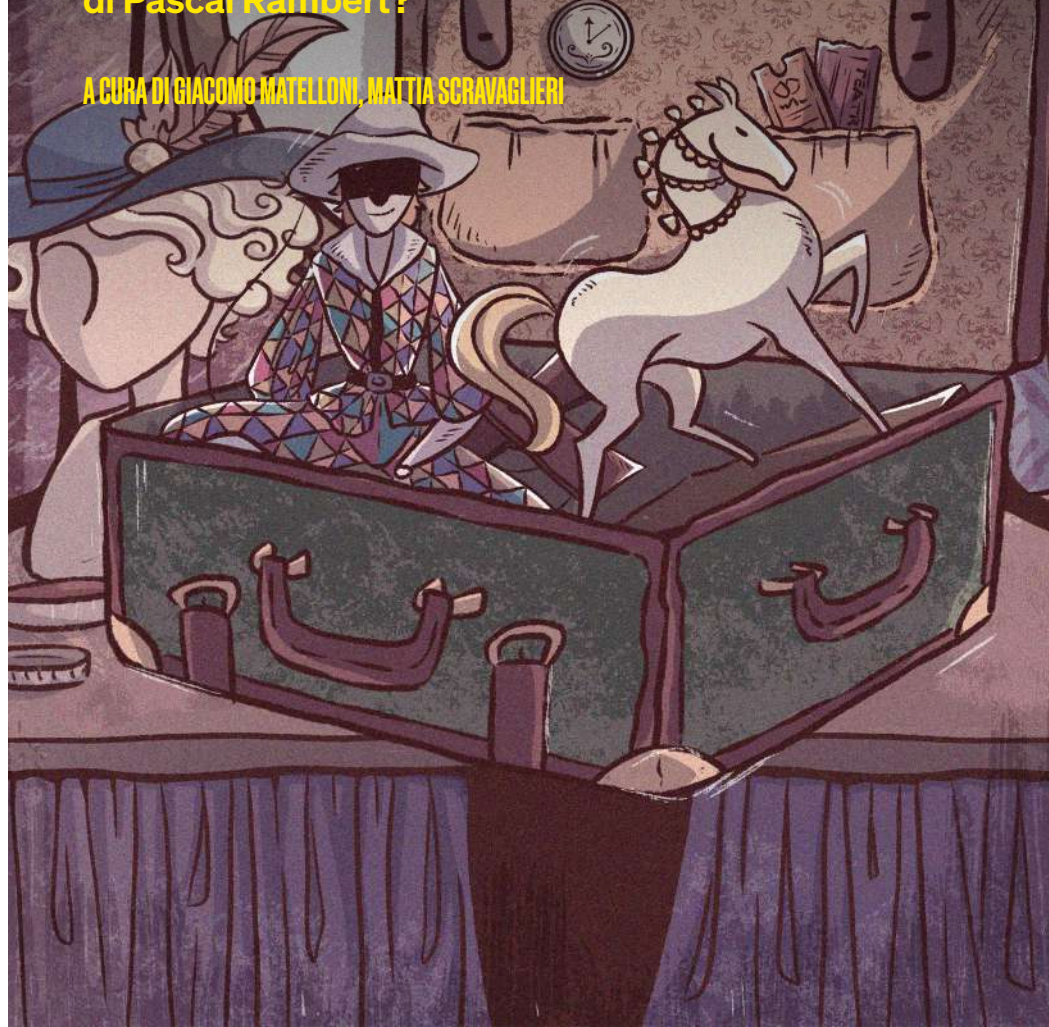
**“Durante” di
Pascal Rambert**

6 APR — 5 MAG 2024

Chi è di scena?

Pochi istanti ci separano dall'apertura del sipario: allo specchio, controlliamo un'ultima volta il costume e il trucco, oppure riguardiamo il copione. Forse gettiamo uno sguardo rapido alla stanza in cui ci troviamo, e a quegli oggetti che, come amuleti, abbiamo raccolto in valigia, portandoli nelle tappe di una lunga tournée. Cosa abbiamo scelto di avere con noi, per affrontare l'esperienza teatrale di "Durante" di Pascal Rambert?

A CURA DI GIACOMO MATELLONI, MATTIA SCRAVAGLIERI





Camerino

Zona liminale, frontiera tra la finzione – o piuttosto la verità? – del palcoscenico, e la realtà – così simile alla dissimulazione – della vita, è il luogo in cui attrici e attori riallacciano i legami con loro stessi. È ciò che tentano di fare i protagonisti di “Durante”, mentre la vita si sovrappone e confonde con la morte, e i corpi palpitanti con le ombre di dipinti quattrocenteschi. Come sottolinea Pascal Rambert, «è vero che il teatro influenza la vita, ma è altrettanto vero che il modo in cui un attore dà vita al personaggio che gli viene assegnato è parte di una grande battaglia – estetica e sentimentale – che si svolge sulle tavole del palcoscenico».



Biglietti teatrali

«Tutto il mondo è un palcoscenico, donne e uomini sono solo attori che entrano ed escono dalla scena» ci ricorda Shakespeare in “Come vi piace”. Rambert ha da sempre fatto propria questa massima, mettendo il teatro stesso al centro della propria ricerca: ecco il lungo percorso biografico di una compagnia di giro attraversato in “Prova”, ecco un’incandescente vocazione attoriale esplorata ne “L’arte del teatro”, ecco infine la trilogia pensata per il Piccolo Teatro. “Prima”, “Durante”, “Dopo”, sono le tappe che scandiscono le vicende di una compagnia alle prese con uno spettacolo ispirato all’opera pittorica di Paolo Uccello, ma anche le fasi di un itinerario che, di replica in replica, si fa esistenziale e filosofico.



Cavallo

I cavalli sono i veri protagonisti della “Battaglia di San Romano”, il trittico di Paolo Uccello: ora atterrati, feriti accanto ai corpi dei cavalieri disarcionati, ora rampanti e pronti allo scontro. A questo animale, Pascal Rambert affida una preminenza drammaturgica: «Cavallo, lanciate!» è la frase attorno alla quale ruota l’azione di “Prima”, e «sentirsi come un cavallo con i paraocchi, non vedere nulla, non aver sentito nulla» è la similitudine scelta da Leda, in “Durante”, per descrivere le emozioni provate nell’accorgersi dell’amore di Marco per lei. Turbati e affranti, i giovani attori cercano di distrarsi e fuggire da sé stessi attraverso le prove e lo spettacolo. Ma scappare è inutile e bisognerà, prima o poi, riprendere in mano le briglie della propria vita.



Arlecchino

Dense ombre aleggiano attorno al palcoscenico, vecchi fantasmi di un tempo che incombono sul presente. Nel folto catalogo di reminiscenze che ispirano Rambert – d'altronde non è l'arte teatrale stessa una grande illusione fantasmatica? – figura anche la straordinaria eredità delle sale del Piccolo Teatro. I personaggi di “Durante” si relazionano simbioticamente con la memoria del luogo, tanto che proprio uno spettacolo seminale e imprescindibile come l’“Arlecchino” di Giorgio Strehler cambierà per sempre le loro sorti: così come segnò il destino di questo teatro.



Orologio

«Sono perso nel tempo» dirà Sandro in “Durante”, rispondendo alla visione di un sé bambino. L’orologio in questione non risuona tuttavia con il consolante ticchettio del vecchio pendolo nella casa della nonna: piuttosto vibra impazzito, corre tachicardico avanti, indietro... Si ferma: le lancette sono imprigionate fra l’ansia di un futuro incerto e il languore dei ricordi. Sono visioni che scavano alla ricerca del tempo perduto, in una tensione instabile tra desideri e rimpianti, nel tentativo di sollevare la polvere che i minuti, i mesi, gli anni lasciano sulle assi di un palcoscenico, sui volti dei suoi attori, e sui corpi degli spettatori.

PICCOLO

Soci Fondatori



Con il contributo di



Socio Sostenitore



Il Piccolo Teatro è sostenuto da



Special Partner Teatro Grassi



Partner Istituzionale



Partner attività bambini e ragazzi



Special Partner



Partner



Partner Tecnici



IN REDAZIONE

Tiziano Aglio

Nadia Brigandi

Ivan Colombo

Federico Demitry

Beatrice Dimauro

Claudio Francesco Favazza

Valeria Gail Coscia

Andrea Malosio

Noemi Mangialardi

Giacomo Matelloni

Mariachiara Merola

Ginevra Portalupi Papa

Francesca Rigato

Mattia Scravaglieri

Riccardo Francesco Serra

Federica Sintini

Giulia Storchi

Alessandro Stracuzzi

Alice Strazzi

Elena Vismara

Alessia Vitalone

ILLUSTRAZIONI

Elena Ronchi

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

REVISIONE EDITORIALE

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

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

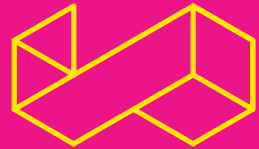
GRAFICA

Leftloft

STORMI è un laboratorio di formazione e scrittura critica a cura di Stratagemmi - Prospettive Teatrali in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano

15 DICEMBRE 2023

Panoramica mensile sulla Stagione 2023/2024 del Piccolo Teatro di Milano: "Il corpo delle parole".
La pubblicazione è curata da Stratagemmi - Prospettive Teatrali.



**STRATA
GEMMI**
PROSPETTIVE TEATRALI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org