

***ATTORE,
CHI
SEI TU?***

Un uomo è appollaiato su un albero, mentre un gruppo di uccelli lo guarda con fare interrogativo. «Che cosa crede di fare?» si domandano. Poi uno di loro ha il coraggio di staccarsi dal gruppo e gli chiede faccia a faccia: «Chi sei tu?». La risposta rimane sospesa, mentre il lettore capisce che l'albero, lungi dallo sveltare su un prato, è soltanto scenografia e l'uomo altri non è che un attore.

«Chi sei tu, attore?» è, in effetti, la domanda che abbiamo scelto di porci in questo nuovo numero di STORMI e la scena descritta, poc'anzi, la si può trovare disegnata nella strip che chiude la nostra indagine. Il “tu” in questione, la cui identità è oggetto di discussione fin dalle origini del teatro, ha l'intento di avvicinare chi domanda a chi risponde e di chiederci chi sia oggi quest'attore, quello che si trova proprio qui, di fronte a noi – come davanti al gruppo di spettatori pennuti – sul palcoscenico.

E proprio delle possibili declinazioni che questa figura porosa e multiforme può assumere in scena abbiamo avuto testimonianza in alcuni degli spettacoli in programmazione al Piccolo Teatro, in questi mesi.

Seguendo una traiettoria che vede la realtà farsi largo in modo sempre più dirompente sulla scena, abbiamo incontrato attori che si misurano con noti personaggi letterari (“Il barone rampante” di Riccardo Frati), ci siamo poi confrontati con testi di drammaturgia contemporanea e con nuovi livelli di interazione con l'impianto scenico (“Uccellini” di

lacasadargilla) e infine abbiamo guardato interpreti prestare corpo e voce alla vita reale (“Memory of Mankind” di Marcus Lindeen), facendo spazio al mondo fuori dal teatro, e trasformare se stessi e la propria arte in strumenti di testimonianza.

In questa prospettiva i consigli della sezione IDEE, nel mare magnum di possibilità che si apriva davanti a noi, si sono orientati su creazioni recenti, mentre nelle interviste della sezione STORIE abbiamo conversato con due tra le voci contemporanee più interessanti nell’ambito della regia teatrale e cinematografica. Antonio Latella e Saverio Costanzo ci hanno offerto un taglio prospettico nuovo, in cui grande spazio hanno tanto l’importanza di accogliere linguaggi inediti, quanto il farsi promotori di una formazione il più ampia possibile.

LA REDAZIONE

Tracce 5

Essere un altro 6

Scene 10recensione di **Il barone rampante** 11recensione di **Uccellini** 16recensione di **Memory of Mankind** 20**Storie** 24intervista ad **Antonio Latella** 25intervista a **Saverio Costanzo** 34**Idee** 41serie tv **BoJack Horseman** 42film **Maria** 44film **May December** 46**Fili** 48**Comic** 56

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

TRACCE

testo di

Aurora Chiorlin
Sara Lluka

ESSERE UN ALTRO

E se vi chiedessero di entrare dentro la mente di qualcun altro per scoprire come guarda il mondo, come pensa, come si comporta? Craig e Lottie, co-protagonisti di “Essere John Malkovich” di Spike Jonze (1999) provano la conturbante esperienza di sprofondare nel corpo dell’attore John Malkovich. Il film indaga così – attraverso una fitta trama psicanalitica che affonda nella dimensione oscura del desiderio – il più antico segreto dell’arte attoriale: uscire da sé, entrare in contatto con l’altro e, proprio attraverso questo vertiginoso atto straniante, conoscere meglio se stessi.

Il film offre una rappresentazione icastica di due importanti questioni, sempre più rilevanti nel dibattito contemporaneo. Recitare (così come guardare qualcuno che recita) è espressione di un profondo desiderio di immergersi nelle vite degli altri, confondendo la propria identità con quella del prossimo. La spinta a imitare, con una vocazione quasi camaleontica, è del resto tipicamente umana, e non riguarda solo il palcoscenico: quante volte ci siamo travestiti “da” qualcuno? Quante altre ne abbiamo assunto l’atteggiamento, magari per una parodia? Ma che l’atto dell’imitazione sia del tutto inoffensivo, è questione sempre più discussa. Di recente, è stata

infatti espressa a più riprese l'idea che imitare qualcuno equivalga in qualche modo a "defraudarlo" della sua identità, o quantomeno a sottrargli opportunità professionali, spesso già scarse nel caso di categorie storicamente marginalizzate. Si è aperto così un dibattito che non cessa di polarizzare le posizioni e di scaldare gli animi: è lecito, per esempio, che un attore cisgender interpreti un personaggio transessuale, e che sia un'attrice abile a recitare nel ruolo di una persona con disabilità? O dobbiamo piuttosto guardare a queste pratiche come esempi di appropriazione culturale? Craig e Lottie, entrando nella mente di Malkovich, gli sottraggono pian piano la capacità decisionale: immergersi nell'intimo dell'altro significa dunque fagocitarlo? Il teatro – luogo per eccellenza dell'incontro con l'alterità – è diventato in questo senso un'ottima e prolifica agorà in cui discutere le occasioni, le ambiguità e i paradossi del nuovo dibattito sull'identità.

C'è poi una seconda questione posta in nuce dalla pellicola di Jonze. Il celebre attore (due volte candidato al Premio Oscar) è chiamato qui a interpretare sé stesso, o un suo simulacro. Questo gioco di sovrapposizione dell'"io", tra realtà e finzione, è molto praticato sulla scena di oggi, dove le scritture si declinano sempre più spesso in termini personali o autobiografici. L'esperienza in prima persona dell'autore (che si dichiara con il suo nome di battesimo) si è fatta garanzia di autenticità, un patto di fiducia da negoziare con il proprio pubblico

offrendogli magari una prova tangibile: non c'è nulla di inventato, quello che racconto è avvenuto davvero, riguarda proprio me! In questo caso la sfida dell'attore non ha più a che fare con la mimesi o l'interpretazione di un personaggio; è piuttosto uno scavo, un varco tra l'autoreferenzialità del racconto singolare e la capacità di aprirsi a un discorso sul mondo, è capacità di eccedere la mera singolarità per legarsi al più ampio concetto di umano.

I linguaggi a disposizione dell'attore, le possibilità di registro e di codice sono oggi più variegate che mai. Oltre alle consuete polarizzazioni tra immedesimazione e straniamento, superate (e acquisite?) le eredità poderose di Stanislavskij o di Brecht, ma anche le sperimentazioni di Artaud o di Grotowski, altro si affaccia all'orizzonte: l'ambito intermediale offre all'attore infinite altre modalità per manifestare la sua "presenza" e l'abitudine del pubblico alle forme espanse della serialità sta cambiando ancora una volta le carte in tavola. Le grammatiche si moltiplicano, e anche per questa ragione è possibile guardare al cartellone del Piccolo Teatro come a una tavolozza di infinite possibilità.

"Uccellini" (in scena al Teatro Studio Melato tra l'8 e l'11 gennaio) è in questo senso un'ulteriore tappa nella ricerca de lacasadargilla verso una nuova attorialità: la compagnia si mostra capace di proporre al pubblico un proprio personale stile (come già nel precedente "Anatomia di un suicidio", tornato in scena nello scorso dicembre), che riprende il

godibile minimalismo recitativo anglosassone, capace di dialogare con i linguaggi delle serie tv. La performance degli attori si accompagna a elementi più propriamente cinematografici: effetti sonori amplificati, videoproiezioni, voice over di narrazione, musica tematica di sottofondo e soprattutto un'interpretazione quotidiana, ricca di pause e balbettii. Che questa possibilità di ricerca non sia prerogativa delle drammaturgie contemporanee lo ha mostrato, nei mesi scorsi, anche il "Il barone rampante" diretto da Riccardo Frati. Le caratteristiche di un testo classico sono portate in dialogo con una forte dimensione intermediale: tra quadri illuminati e sounds effects, anche qui il teatro dimostra la propria volontà di andare oltre il linguaggio scenico tradizionalmente inteso. Infine, "Memory of Mankind" di Marcus Lindeen (in scena dal 15 al 18 gennaio) mostra cosa accade all'attore quando il meccanismo della rappresentazione viene sospeso: l'attore di Lindeen è chiamato non a immedesimarsi in un personaggio finzionale, ma a riportare nel modo più fedele possibile voci e testimonianze tratte dalla vita reale. La parola "verità" – da sempre al centro della ricerca per e sull'attore – assume in questo caso una nuova centralità, assai vicino alle forme del teatro documentario. Ma è possibile, sul palcoscenico, abolire del tutto il coefficiente di finzione? E l'attore finge o sembra dire il vero? «Non conosco "sembra"» diceva il più famoso degli attori, il principe di Danimarca.

Le recensioni degli spettacoli in scena.

10

PICCOLO

SCENE

testi di

Ilaria Prazzoli
Arianna Sangiuliano
Sonia Ferraro
Giulia Panigoni



IL BARONE RAMPANTE *REGIA DI RICCARDO FRATI*



Se, come affermava Calvino nella sua nota esortazione alla lettura dei classici pubblicata su “L’Espresso” il 28 giugno 1981, «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire», allora il tutto esaurito per tre stagioni di fila del “Barone rampante”, per la regia di Riccardo Frati, ben attesta la classicità di questo romanzo. Ogni replica riapre il dialogo tra l’immaginario universo di Ombrosa – ricreata sul palco del Teatro Grassi con un linguaggio visivo ingegnoso e al contempo aderente al testo calviniano – e un pubblico che si rinnova ogni sera. Il risultato è una materializzazione della storia di Cosimo Piovasco di Rondò appagante sia per gli affezionati al romanzo, sia per chi lo scopre per la prima volta.

Nell’adattamento di Frati, i personaggi di Calvino “conformati” (i genitori e la sorella di Cosimo, il Cavalier Avvocato, l’Abate Fauchelafleur, Viola) indossano abiti rigidi e bidimensionali che sembrano rispecchiare la loro adesione a norme sociali precostituite. Tutti si muovono, prevalentemente, su traiettorie bidirezionali, da destra a sinistra e, in alcuni casi, dall’alto verso il basso. La trasposizione evoca, allora, non solo il romanzo da cui è tratta, ma anche la natura oggettuale di quest’ultimo, esperito prima di tutto come volume

cartaceo e trasposto in immagini mentali tramite la fantasia. Ogni aspetto del passaggio dal libro alla scena sembra voler rispettare questo filtro per approdare a uno stadio di matericità intermedia tra due poli: tra immaginazione e realtà, tra pensato e materializzato, tra fisso e dinamico.

Lo spettatore può riconoscere anche un altro livello interpretativo nella resa degli spazi in cui si muove la vicenda, che sembra essere riconducibile allo sguardo di Cosimo stesso: gli interni della villa – dal tavolo presso cui la famiglia si riunisce per i pasti, alla torretta dalla quale la madre di Cosimo ne verifica a distanza lo stato di salute – sono totalmente neutri, ricoperti di un tessuto nero che li priva di qualsiasi connotazione. Il “regno” di Cosimo sugli alberi, invece, sembra essere frutto della sua immaginazione di ragazzo, per cui rami e nuvole sono reinterpreteati nella forma di lunghe scale percorribili e tendaggi bianchi che ricordano delle amache. A dettare atmosfere, climi, tempi e piani di luce è il fondale luminoso che rappresenta il cielo, cioè l'orizzonte a cui il protagonista sceglie di appartenere per sempre.

In questo complesso scenario si muovono sei attori che si alternano nei panni dei numerosi personaggi che ruotano attorno a Cosimo, affidato a un bravissimo Matteo Cecchi. Nonostante l'inevitabile (ma assolutamente non marcata) elisione di alcuni passaggi calviniani, sulla scena vengono mantenuti intatti tutti i legami umani che legano i protagonisti del romanzo.

Denso di tenerezza e commozione resta, primo fra tutti, il rapporto che lega Cosimo a Biagio, il fratellino minore che ne osserva e ne racconta le peripezie – le scelte, deliberate e libere – con il naso all'insù e gli occhi affettuosi e colmi di ammirazione. Un rapporto di fratellanza che è il fondamento e la spinta motrice del romanzo calviniano, e il cui calore raggiunge e travolge anche gli spettatori in sala.

E intatti restano anche gli aspetti della personalità di Cosimo, preziosi oggi più che mai, come l'importanza di andare controcorrente, di non conformarsi al già stabilito, anche a costo di essere invisai dai più. Ed è proprio Biagio, nelle ultime battute del suo monologo, a riconoscerne il merito nel fratello: «Ora che lui non c'è, mi pare che dovrei pensare a tante cose, [...] leggo i libri, mi ci rompo la testa, ma le cose che voleva dire lui non sono lì, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirla con parole ma solo vivendo come visse. Solo essendo così spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini».

Ma non finisce qui. La regia di Frati sceglie di sottolineare anche quegli aspetti del romanzo che sembrano instaurare una connessione con il presente. Tangibile ed esemplare è, ad esempio, l'elogio alla cultura come vivo strumento di costruzione del sé, di emancipazione e di libertà: per Cosimo i libri sono un po' come degli uccelli, che non possono stare fermi o essere ingabbiati, altrimenti «intristiscono».

La cultura muove le idee, e Cosimo sa che comandare significa questo: avere più idee degli altri e consegnarle al prossimo.

E ancora più attuale è l'attenzione all'ambiente, di cui il barone di Rondò, nel rapporto simbiotico e di cura che instaura con la natura, si fa interprete. D'altra parte la fuga stessa di Cosimo sugli alberi inizia proprio con un atto "sovversivo" in difesa di un barile di lumache prossime a essere cucinate, e prosegue con prese di posizione a difesa di entità oppresse, trascurate o sfruttate (gli alberi su cui vive, per esempio). È proprio per questo suo spirito di militanza che Cosimo può ricordare un giovane attivista dei giorni nostri. Ed ecco che allora il nucleo di questo dialogo tra scena e platea risiede proprio qui: non nel semplice atto di rispolverare la bellezza del romanzo di Calvino, ma nella consegna delle più preziose peculiarità di Cosimo Piovasco di Rondò ai giovani spettatori di oggi.

ILARIA PRAZZOLI, ARIANNA SANGIULIANO



UCCELLINI *REGIA DI LACASADARGILLA*



L'interno di una vecchia casa di famiglia immersa in un bosco, una parete di tulle su cui vengono proiettate immagini di una natura selvatica ed estranea all'uomo e alla sua storia. Lo scenario familiare in cui prende vita il nuovo progetto della compagnia lacasadargilla non può prescindere dal contesto in cui è collocato (un bosco e i suoi abitanti) che permea, invade e altera la dimensione delle vicende dei suoi protagonisti. La voce narrante – quella di Lisa Ferlazzo Natoli, dal tono materno e quasi fiabesco – ci informa che è mattina presto: «quasi le nove, il sole non è ancora alto, la cucina è più ombra che luce». A scandire la giornata sono questi interventi, nei quali la descrizione della luce e della collocazione temporale degli eventi è accompagnata, di volta in volta, dal suono e dalla descrizione del canto di “uccellini” di specie diverse.

Nella casa abita il solitario Theo, quando suo fratello Luka e la fidanzata Anna varcano la porta per passare un fine settimana fuori città. A partire da questo primo e all'apparenza inaspettato incontro, le personalità e le storie di ciascuno dei protagonisti si riveleranno poco a poco davanti agli occhi degli spettatori.

Gli interpreti (Emiliano Masala, Petra Valentini,

Francesco Villano), capaci di restituire anche le più piccola sfumatura dei caratteri di ciascuno, valorizzano l'intelaiatura drammaturgica di Rosalinda Conti e il suo nucleo fondante: il dolore della morte voluta. Il suicidio della sorella Matilde, avvenuto proprio in quella casa, è infatti il non-detto, il taciuto che vuole essere svelato.

Theo e Luka appaiono come due uomini stanchi, in affanno, quasi arresi alla sofferenza che li ha travolti, orfani anche di sé stessi e radicati in un passato che li tormenta. Al contrario di Anna, che nella sua genuinità ci riporta nel mondo del sentire: esce di casa, balla, dà un bacio a Luka, dichiara senza timore la sua ingiustificata paura degli uccelli. Ma la convivenza non è facile, i due fratelli si scontrano, la ragazza si sente caricata di un peso che non le appartiene, i fantasmi della casa a poco a poco si rivelano, la morte aleggia costante. In questa storia in cui l'umano è come un uccello che si posa su fili in perenne squilibrio, i personaggi sono in grado di vivere appieno la fragilità della sospensione e in questa trovano il loro compimento.

La voce narrante continua, «sono le 7, ora di cena». Il suono dell'assiolo e le ombre del bosco interrompono il dialogo tra i fratelli, che dopo tanto tempo iniziano a guardarsi davvero. L'avvicinamento tra i due non è verbale, ma è fatto di movimenti che evocano il tempo del gioco in cui erano bambini, quasi a dirci che questo incontro è già accaduto, perché appartiene a loro tanto quanto le macerie di quella casa nel fondo della foresta.

E così capiamo che per un momento è possibile annullare la morte con una resilienza che trasforma l'inquietudine in cura, che trasforma Anna in Matilde: o nell'orsa che si nasconde dietro a un albero, di fronte alla finestra: là dove solo alcuni occhi riescono a vedere.

SONIA FERRARO



06 – 03 - 2020

Il primo caduto

Un gelido vento invernale
 caduto, ma non ti sei arri-
 mesi la madre terra ti ha
 linfa attraverso le tue rac-
 sono cresciuti e, oh mer-
 fiorito. Quanta bellezza i
 rosa, non rosa come que-
 né bianchi come quelli d-
 ripagato la terra che ti ha
 un tappeto anzi una cor-
 a vedersi. Che spettacolo
 offerto!

artwork ©Virginia L'Abbate *

MEMORY OF MANKIND *DI MARCUS LINDEEN*



Ad Hallstatt, in Austria, una miniera di sale conserva centinaia di tavolette di ceramica, decorate con disegni, lettere, cifre, e volte a preservare dall'oblio tanto le tappe epocali dell'umanità quanto le minime tracce delle biografie di individui comuni: è il progetto "Memory of Mankind", ideato dall'artista austriaco Martin Kunze e attivo dal 2012. Un archivio universale privo di vincoli tematici, una collezione di passati da proteggere e tramandare: nell'archivio situato sulle montagne austriache trovano dimora vite minuscole e scoperte sensazionali, tutte raffigurate per l'eternità, su tavolette così simili a quelle utilizzate per piastrellare un bagno. Lettere d'amore e teorie newtoniane, fino alle ricette di biscotti e alla testimonianza della moda per cani: apparentemente, nell'archivio di Kunze, c'è spazio per tutto e per tutti. È a partire da questa eccezionale sperimentazione che Marcus Lindeen, insieme alla drammaturga Marianne Ségol, ha creato l'omonimo spettacolo, in prima nazionale al Piccolo Teatro Studio Melato. Interpretato da attori non professionisti, la creazione indaga come sia possibile, in un mondo ormai quasi completamente digitalizzato, conservare la memoria della civiltà umana, così da renderla accessibile anche a coloro che popoleranno la terra tra un milione di anni. Proprio in risposta a

questa sfida, Kunze ha individuato nella ceramica – materiale resistentissimo, in grado di sopravvivere agli sconvolgimenti del tempo – il medium in grado di far sopravvivere il ricordo della nostra civiltà, lo strumento cui affidare la trasmissione di ciò che siamo.

Mentre gli spettatori sono posti a sedere sulle gradinate di un'arena rettangolare, l'azione scenica ha luogo al centro, in basso; a popolare questo insolito palco sono quattro interpreti non professionisti, corpi e voci prestati a vite reali: oltre a Kunze, troviamo così un archeologo queer, e la coppia formata da Sofia, scrittrice, e Driver, affetto da una rarissima sindrome che, ciclicamente, gli causa amnesie globali. Mentre Kunze si interroga su cosa sia opportuno conservare del passato affinché possa essere riscoperto nel futuro, l'archeologo e la coppia di fidanzati fanno i conti piuttosto su come ricostruire il passato. Ecco che "Memory of Mankind" si realizza attraverso un susseguirsi di scene in cui i quattro raccontano le proprie vicende, le sfide delle loro vite ma, soprattutto, le ragioni delle loro azioni. Sofia, annualmente, affronta l'impresa di restituire il ricordo di una vita intera al suo fidanzato: una responsabilità drammatica, ma dalla quale è possibile ritagliare momenti di ironia, come quelli che coinvolgono i sofisticatissimi metodi adottati dalla coppia affinché Driver non si perda nelle sue camminate, senza consapevolezza né memoria. Ma restituire un'identità adulta all'uomo che ama pone Sofia di fronte al rischio costante di trasformarlo e plasmarlo a suo piacimento: in maniera fiabesca, la

donna afferma che in pochi possono dire di essersi innamorati sette volte, come è capitato invece a loro. A questa vicenda privata si affianca la missione dell'archeologo queer: restituire un passato a una comunità che non lo ha mai avuto. Non solo svelando gli inganni di coloro che hanno scritto la Storia prima di lui, ma anche, se necessario, inventandolo. Ricorda così come l'uomo abbia sempre fatto ricorso alla finzione e all'immaginazione quando si è trovato di fronte a fatti che non era in grado di spiegare: da qui la proposta di avvalersi della "critical fabulation", il dispositivo (teorizzato dalla storica Saidiya V. Hartman) che, attraverso la libera invenzione, crea un passato per restituire alle comunità marginalizzate un posto nel mondo e nella civiltà umana, quella storia a lungo negata ma che le possa legittimare. Ed è la prospettiva dell'archeologo a mostrare le potenziali falle dell'approccio di Kunze: perché affidare ancora una volta a un uomo eterosessuale, bianco e colto, il compito di filtrare la storia, di selezionarla, perfino di manipolarla? Driver mette in dubbio la stessa necessità del progetto, interrogandosi sul perché, in fondo, si debba conservare la memoria del nostro passaggio sulla Terra. È su questo intreccio di opinioni divergenti che lo spettacolo si chiude, lasciando poi ai singoli il compito di giudicare, decidere, ricordare.

GIULIA PANIGONI

*** L'illustrazione raffigura la tavoletta in ceramica che l'autrice conserverebbe nell'archivio di "Memory of Mankind" e rappresenta un episodio della sua storia familiare.**

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

STORIE

interviste a

Antonio Latella
Saverio Costanzo

INTERVISTA AD ANTONIO LATELLA

Regista, drammaturgo, pedagogo, Antonio Latella — di cui presto vedremo “Zorro” — ha presentato i suoi spettacoli nei massimi teatri e festival internazionali, da Avignone a Vienna e Salisburgo. Da sempre attivo come formatore (è del 2023 il progetto “BAT_ Bottega Amletica Testoriana”, recentemente insignito del premio Ubu), Latella ha dialogato con noi intorno al rapporto tra attore e personaggio, e alle sfide che questa professione impone a chi voglia intraprenderla.



La professione dell'attore si è oggi aperta all'acquisizione di una vertiginosa molteplicità di linguaggi, pratiche e competenze, al punto che da più parti si parla di una crisi identitaria. Cosa ne pensa?

Mi pare che la crisi, in Italia, non riguardi tanto l'attore, né una questione identitaria, bensì l'insegnamento. Ritengo che oggi, nel nostro Paese, il livello, in termini di formazione, sia buono, però è mutato il modo in cui si forma l'attore.

A partire dalla fine del Novecento si è interrotto un modello di insegnamento che si fondava sul metodo: prima, ogni regista ne aveva uno, l'attore lo studiava e lo faceva proprio. Quel sistema, a mio avviso, non poteva funzionare per chiunque, così come un singolo farmaco non può curare tutti i malanni. La nuova generazione di giovani attori e attrici, dal mio punto di vista, è molto interessante: fuggono da qualsiasi etichetta, sono duttili e in apertura, in ascolto di un mondo dove la fluidità è totale. Sono ragazze e ragazzi che, abituati al mondo dei social, fanno

perfettamente come usare la propria immagine costruendo un'idea di identità, a partire dal più piccolo dettaglio. Poi c'è un altro aspetto: è sempre più raro oggi che l'attore faccia solo l'attore, più spesso scrive e dirige, è performer e regista di sé stesso. Ha quindi una responsabilità più marcata rispetto al passato, non è più (se mai lo è stato) una marionetta che esegue i diktat del regista. Dal punto di vista politico, invece, penso sia importante rimarcare che l'attore è innanzitutto un lavoratore che si occupa dell'arte della recitazione e che va riconosciuto come tale, con i suoi diritti e doveri.





Per secoli l'arte dell'attore è stata letta, guardata e studiata nel suo rapporto con il personaggio; le sperimentazioni e le forme postdrammatiche hanno poi incrinato questa relazione. Nel suo lavoro con gli attori che posto trova lo studio del personaggio?

La mia attività registica non si focalizza sul legame tra attore e personaggio, ma su quello tra attore e autore; per questo è fondamentale per me che un interprete studi e conosca tutti i testi del drammaturgo su cui sta lavorando. Per esempio, chi si prepara per mettere in scena un'opera come "Bestia da stile", ha il dovere di leggere anche gli altri testi di Pasolini e di approfondirne la biografia. Il personaggio, invece, è semplicemente una creazione letteraria, e per quanto possa avere una sua importanza il lavoro psicoanalitico, la sua caratterizzazione è soggettiva: il sottotesto che nutre una battuta o un'azione non è mai esplicito, sono in molti casi il regista e l'attore a determinare scelte, moventi, stati d'animo.

Il personaggio risiede nelle parole scritte, ed è attraverso queste che deve essere comunicato al pubblico, ma è la libertà autoriale a fare la differenza: così ogni attore interpreta uno stesso ruolo in modo completamente diverso. Anche per questa ragione per me è molto difficile effettuare sostituzioni in un cast, perché ogni interprete nutre le parole e i gesti di qualcosa di unico.



Riferendosi ai due progetti di formazione “Santa Estasi” (2016) e nel più recente “BAT” ha scelto spesso di utilizzare la parola “bottega”: quale segreto si nasconde in quel termine?

“Bottega” è un termine arcaico e “andare a bottega” può ricordare, ad esempio, una forma di apprendistato nello studio di un maestro pittore. L’obiettivo di questi progetti era quello di creare un luogo dove gli attori potessero essere pagati per

studiare: una rarità in Italia. Per “BAT”, la peculiarità del progetto è l’assenza di un esito: gli interpreti selezionati sapevano fin dall’inizio che non avrebbero messo in scena uno spettacolo al termine del percorso. Questo li ha liberati dalla pressione e dalla formalizzazione, e ha permesso loro di continuare a studiare, facendo più liberamente ricerca. Gli attori sono entrati in “BAT” con diverse specificità e competenze, ma al termine di questo percorso hanno sviluppato un linguaggio e una grammatica condivisi, grazie a un continuo lavoro di ricerca sull’autore, Giovanni Testori, che ha rappresentato per loro il vero maestro. Per me queste esperienze hanno un’importanza fondamentale: il mio sogno sarebbe quello di fondare una scuola dedicata a tutti i mestieri del teatro, dalla recitazione alla gestione delle luci. Penso sarebbe molto più proficuo se gli allievi potessero scegliere solo al termine della formazione quale specifica strada prendere, tra le molte possibili nel settore.





Carmelo Bene, in una celebre seminario a La Sapienza di Roma nel 1982, affermò di sapere esattamente quale tratto lo accomunasse a Eduardo De Filippo: l'arte di complicare la vita all'attore (e dunque a se stessi). Serve complicarsi la vita, sul palco?

Carmelo Bene, come Gassman e altri, era un mattatore, in un'Italia che amava quel genere di figure eccessive, eccentriche e accentratrici. I mattatori davano ordini e, con loro in scena, lo spazio creativo (per gli altri) non esisteva. Si imparava, semplicemente, guardandoli lavorare. Io ho avuto la fortuna di poterlo fare con alcuni di loro ed è un'esperienza che mi ha formato molto; ma non credo che le nuove generazioni amino o pratichino questo tipo di apprendimento. Io, da regista, complico sicuramente la mia vita, ma non quella dell'attore. Ciò che cerco di fare è piuttosto toglierlo dalle sue certezze: cioè di alzare, a ogni incontro, l'asticella dell'individuo e non dell'attore in generale. In parallelo, non bisogna mai sottovalutare la tecnica: quando lavoro con

giovani attori, cerco sempre di far capire loro che è soprattutto uno strumento di difesa. Infine, nella vita di un interprete, ha un ruolo fondamentale la continuità: se si fa del corpo e della mente i propri strumenti artistici, allora quel corpo e quella mente vanno continuamente nutriti e alimentati. In questo senso bisognerebbe prendere ad esempio i danzatori e continuare a studiare, recitare, esercitarsi il più possibile. Anche quando il momento è duro, e il lavoro non c'è.



Di quali attori pensa abbia bisogno il pubblico di oggi?

Per rispondere a questa domanda bisognerebbe prima chiedersi: «Chi è lo spettatore?». Spesso siamo molto generici su questo: si fa riferimento al numero di abbonati, a quante persone

ci sono in sala, ma non si lavora mai sul singolo. Eppure lo spettatore è uguale all'attore, è un individuo, ed è impossibile sapere di cosa abbia bisogno quando viene a teatro. Una volta c'erano interpreti che muovevano le masse, mattatori che cercavano un rapporto individuale con il pubblico e che oscuravano chiunque altro fosse sulla scena. Lo spettatore andava a vedere solo il suo "idolo", adorandolo come una rockstar, e non prestava attenzione all'opera nel suo complesso. Ora non è più così, e tutto sommato ritengo sia un bene. Forse è a partire dal testo che chi va a teatro può sviluppare una riflessione, farsi domande, attingere emozioni. Per arrivare a questo punto – cosa non facile – vale la pena prevedere un lavoro di formazione a monte, proprio sugli spettatori. Per questa ragione credo che servirebbero scuole non solo per l'attore, ma anche per lo spettatore!

A CURA DI SARA BUONO, MATTEO MARTINELLI, CARLO PAROLI

INTERVISTA A SAVERIO COSTANZO

Regista e sceneggiatore, Saverio Costanzo ha esordito nel 2004 con il lungometraggio “Private”, premiato con il Pardo d’Oro al Festival di Locarno. Dopo il successo del debutto, ha firmato la regia di “In memoria di me” (2007), “La solitudine dei numeri primi” (2010), ed è tra i creatori della recente serie televisiva ispirata alla quadrilogia de “L’amica geniale”. Lo abbiamo intervistato per approfondire come lavora con gli attori, nell’ambito del cinema documentario, del film d’autore e delle serie tv.



La sua carriera si compone di esperienze molto eterogenee, dal documentario al film d'autore, fino alla serialità televisiva. Quanto e come cambia il suo relazionarsi con gli attori in contesti produttivi e generi così differenti?

In realtà non cambia molto, la rappresentazione di un personaggio è sempre la stessa, che si tratti di un film o una serie tv. Quello che fa la differenza è il copione. A questo proposito una delle produzioni in cui il lavoro con gli attori mi ha più divertito è stata "In Treatment". La sceneggiatura, che si fondava sul dialogo tra psicoanalista e paziente, prevedeva infatti pochissima azione; per gli attori diventava molto difficile improvvisare, senza possibilità di utilizzare il corpo e i movimenti. Per definire i personaggi abbiamo quindi fatto lunghissime sessioni di prova, registrate con ciak di trenta minuti. Il segreto, quando si lavora con gli attori, è creare un imprevisto: il copione è solo un punto di partenza. Durante la trasposizione in scena, cambia tutto quello che si era immaginato, e bisogna essere

aperti e duttili. Ovviamente, per arrivare a quello che regista e attore cercano insieme, occorre fare i conti con i tempi della produzione. “Private”, per esempio, è stato girato in sole tre settimane, e con un budget limitato; una serie come “L’amica geniale” è una coproduzione internazionale di enorme peso: è ovvio che non si può ipotizzare lo stesso tipo di lavoro. Ma sono convinto che il risultato a cui si arriva alla fine, è sempre il frutto del lavoro con gli attori.



“

Nel cast de “L’amica geniale”, come sta accadendo sempre più spesso nelle serie italiane, figurano molti attori di teatro: non solo interpreti già pienamente affermati come Fabrizio Gifuni, ma anche nuove scoperte come Irene Maiorino. Cosa apporta un attore teatrale in termini di caratteristiche specifiche? E, secondo lei, le aree del teatro e del cinema, in questo senso, si stanno davvero mescolando?

Ne “L'amica geniale” ho scelto molti attori teatrali, per le prime stagioni, perché volevo scardinare il meccanismo dei volti noti e dell'attesa che creano nel pubblico. In generale, non credo sia utile insistere sulle differenze tra attori di teatro e di cinema. È, a mio parere, una distinzione che rischia di essere provinciale; e certamente non esiste una gerarchia in termini qualitativi. Il teatro inglese, per esempio, ha un parco attori da fare invidia a Hollywood! In Italia, Antonio Latella è un esempio di regista con una marcata impronta cinematografica: i suoi attori hanno una qualità che si adatta benissimo anche allo schermo. Certo, una cosa è innegabile: chi ha fatto molto teatro (soprattutto se ben diretto), riesce a fare cinema senza problemi; un attore che abbia fatto solo cinema, viceversa, non è detto che riesca a teatro.





Cosa cerca nella direzione di un attore o di un'attrice? Crede nei metodi e nelle teorie sulla recitazione?

Quando ho incontrato Mohammad Bakri, sul set di “Private”, avevo ventisei anni ed ero ancora inesperto. Mohammad è un attore dall'impronta profondamente araba: per una questione culturale la sua recitazione tende a essere più retorica della nostra. Credo che un regista debba sempre comprendere le caratteristiche specifiche e i limiti della persona che ha di fronte, per poterla aiutare a superarli o a metterli in luce in modo che diventino una forza. Con Bakri – che era un grande attore, mentre io poco più di un ragazzino – ho osato moltissimo: ho costruito un film in cui la macchina da presa, manovrata a spalla, era continuamente in movimento. Era quindi impossibile per lui trovare momenti di posa e guardare fisso in camera; lo spaesamento che provava, che gli faceva letteralmente perdere l'orientamento, gli ha permesso di lasciarsi andare, abbandonando le sue difese. In definitiva, credo sia questo il compito del

regista: comprendere la persona che ha davanti, e portarla a perdere il controllo. E, dunque, a mostrarsi nella maniera più sincera possibile.



“

Nel corso di questa conversazione abbiamo accennato a molte variabili – legate ai linguaggi, alla formazione, alle storie personali, agli stili – che restituiscono un ritratto polimorfo e multifocale dell'attore. Nonostante questa complessità, che rende problematico e allo stesso tempo sfidante ogni tentativo di definizione, ci piacerebbe chiederle, alla luce del suo percorso, chi è per lei l'attore?

Innanzitutto io credo di essere un “regista di attori”. Sul set sono così attratto dal lavoro che gli interpreti conducono sul personaggio che spesso dimentico tutto il resto. In questo senso non mi sento affatto un “regista-autore” che dirige altre persone ma, al contrario, un operaio che aiuta la parola dell'attore – come fosse

quella di un Dio – a prendere forma. In questo senso, per tornare alla domanda iniziale, penso che l'attore sia innanzitutto una persona coraggiosissima, proprio perché, come si diceva prima, è disposto ad abbassare le sue difese e a perdere le sue certezze. La speranza è poi che questo suo gettarsi risulti sublime e permetta, a chi lo guarda, di rispecchiarsi in quella purezza. In questo processo non c'è tecnica, accademia, formazione o copione: lo spettatore si riconosce in qualcosa che non per forza gli appartiene, ma che è sinceramente umano e non razionale. Il metodo per raggiungere questo livello, in cui i concetti di rappresentazione e recitazione non contano più, è ogni volta diverso, e credo che il bello di questo mestiere sia proprio la necessità di adattarsi continuamente, di trovare nuovi stratagemmi per raggiungere il sublime.



A CURA DI GIORGIA DI MOLFETTA, MATTIA GRITTI, CARLO PAROLI

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

IDEE



testi di

Andrea Ambrogio Biraghi
Viola Pulvirenti
Mattia Gritti



BOJACK HORSEMAN

SERIE TV SERIE TV CREATA DA **RAPHAEL BOB-WAKSBERG**

«Ma non sei quel cavallo di “Horsin’ Around”?» è la battuta che accompagna BoJack per tutta la serie. Creata da Raphael Bob-Waksberg, la storia segue le vicende di BoJack, un cavallo antropomorfo che vive in una versione satirica di Hollywood popolata da esseri umani e animali. “Horsin’ Around” è la sitcom che lo ha reso famoso negli anni '90, ma ora quel successo appartiene al passato, lasciandolo intrappolato nel ricordo di una parte che non lo rappresenta più. Da allora, BoJack non ha più interpretato alcun ruolo di rilievo e conduce una vita isolata, con pochi amici. Tra questi ci sono Todd, un ragazzo che vive sul suo divano di casa, e Princess Carolyn, la sua agente ed ex fidanzata, che cerca di sostenerlo nei momenti di sconforto.

Nella quinta stagione, BoJack affronta il ruolo di Philbert, il protagonista di una serie noir: un investigatore solitario e disturbato che sembra cucito su misura su di lui. La casa, così come molti tratti del personaggio, sono molto simili, per non dire identici a quelli di Bojack, tanto da fargli pensare che lo sceneggiatore lo stia mettendo alla prova, come in una sorta di contrappasso punitivo. Immergendosi completamente nel ruolo, BoJack inizia a confondere

il limite tra finzione e realtà. Non riesce a staccarsi da Philbert, portandolo con sé anche fuori dal set, fino al punto di non togliersi mai i vestiti di scena.

Come spesso accade durante la serie animata, Bojack, seduttore incallito, intraprende una relazione con la coprotagonista Gina, rendendo i confini tra se stesso e il suo ruolo ancora più labili. Ma ecco che durante una ripresa, in cui avrebbe dovuto simulare lo strangolamento della collega, BoJack perde il controllo, sopraffatto dai ricordi di una discussione avuta fuori dal set, la soffoca con forza, portando Gina vicino alla morte. Solo l'intervento della troupe riesce a fermare BoJack, evitando che quello che sarebbe dovuto essere un atto di pura finzione si trasformi in una terribile realtà.

Ma ormai è chiaro che Philbert, per BoJack, è diventato il riflesso: la solitudine, l'ossessione e la dipendenza, amplificati da un sistema che non lascia spazio alla fragilità. Quello che sembra il fallimento di un attore è, in realtà, il fallimento di un mondo che ignora il dolore. Che lui stia male non importa, perché nello star system hollywoodiano, l'attore è un burattino, uno strumento utile a confezionare il prodotto.



MARIA

FILM CON LA REGIA DI **PABLO LARRAÍN**

Da quattro anni si è ritirata dalle scene, in conflitto con il proprio corpo e la propria voce, incapace di affrontare l'ormai prossima fine. Cosa resta di una diva quando è lontana dal palcoscenico? Con "Maria" Pablo Larraín ci consegna l'ultimo capitolo di una trilogia dedicata ad alcune protagoniste del Novecento, osservate negli istanti di impreviste o necessarie torsioni biografiche. Dopo Jackie Kennedy e Lady Diana Spencer, "Maria" dipinge una Callas ormai svuotata, sfibrata. Ripercorrendo gli ultimi anni della sua vita, il film esplora così la lotta interiore del soprano, che rivive i suoi fasti passati e rincorre l'eco della sua stessa voce, perduta insieme alla fama e alla grandezza. Fantasma che cammina tra le proprie ombre, in una Parigi fotografata come un teatro desolato, la Callas di Larraín è un'eroina tragica intrappolata in un corpo che non risponde più al suo genio e ai suoi comandi.

"Maria" indaga il mito e la decadenza della grandezza, e ci racconta il tragico dietro le quinte di una vita vissuta sul palcoscenico. A collidere con il grigio presente è il peso dei ricordi della donna: l'occupazione della Grecia, l'amore mai svanito per Aristotele Onassis, e naturalmente le arie che

l'hanno resa famosa. La performance di Angelina Jolie aggiunge alla storia una dimensione umana, rendendo questa figura sicuramente leggendaria, ma al tempo stesso vulnerabile e commovente. Con una narrazione che mescola presente e passato, il film diventa riflesso di un tempo che non perdona e, pur nella sua eleganza formale, esplora le contraddizioni della fama, e del destino di un'artista.



MAY DECEMBER

FILM CON LA REGIA DI **TODD HAYNES**

Nell'ultima fatica di Todd Haynes, "May December", Hollywood si fionda, come spesso accade, su un caso di cronaca. In procinto di realizzare una pellicola ispirata a vicende reali, l'attrice Elizabeth si reca da Gracie, la donna che dovrà interpretare, per poter attingere più profondamente al vero. Diversi anni addietro, Gracie aveva dato scandalo intraprendendo una relazione con il dodicenne Joe, ora divenutone il marito (dopo che la differenza d'età, segnalata dall'espressione idiomatica impiegata come titolo, era ormai diventata di minor impatto). Dal caso era stato persino tratto un film tv piuttosto pruriginoso, che la nuova impresa sembra voler redimere.

Hollywood, però, non è soltanto un luogo interno a "May December". Distribuito negli USA da Netflix, lo stesso film si ispira infatti, per la figura di Gracie, alla vicenda reale di Mary Kay Letourneau, l'insegnante statunitense che nel 1983 fu arrestata per violenza e stupro nei confronti di un allievo dodicenne, poi sposato al termine della detenzione. Haynes non si limita a mettere in discussione in termini tematici il ruolo dell'attrice, soprattutto in rapporto alle responsabilità che la ricerca del mimetismo potrebbe implicare. Mentre evita di mostrare, a differenza della televisione, il misfatto di Gracie, il cineasta

statunitense lascia sottilmente spazio ai codici iper-finzionali del melodramma d'antan. La ricerca di verosimiglianza da parte di Elizabeth si colloca in questo quadro narrativo e formale: ma nel corso del film, lo studio che l'attrice compie sul proprio modello sfugge al suo controllo. Esso innesca, soprattutto, una serie di trasformazioni. Pronta a rendere omaggio al vero e volenterosa nel rappresentarlo in modo fedele, Elizabeth entra in una relazione viva con Gracie e rende irrimediabilmente problematica ogni speranza di rispecchiamento naturalistico. In questa maniera, nella lingua del melò, "May December" mette in crisi una lunga tradizione recitativa, e dissezionandone i presupposti.

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

48

PICCOLO

FILI



testi di

Sara Buono
Giorgia Di Molfetta
Mattia Gritti

“

I giovani attori e attrici [...] fuggono da qualsiasi etichetta, sono duttili e in apertura, in ascolto di un mondo dove la fluidità è totale.

”

Con queste parole, Antonio Latella descrive l'attore contemporaneo, una creatura metamorfica e vibrante, un seduttore dell'immagine, un apostata del metodo: di quello appreso con rigore da novizio, trasmesso dalle mani di un regista-maestro, burattinaio.

Ma se l'attore non è più un custode di saperi appresi una volta per tutte, come può farsi interprete di una storia universale? Se impone una rottura con la tradizione, se dissolve gli argini della sua figura al punto da farsi sempre più spesso regista e performer di se stesso, può ancora incarnare una memoria collettiva?

“Memory of a Mankind”, lo spettacolo ideato da Marcus Lindeen e Marianne Ségol, affronta il tema della memoria intrecciando in un unico tessuto storie differenti: un archeologo queer, un uomo vittima di amnesie ricorrenti e la sua compagna. A muovere lo spettacolo un interrogativo fondamentale: chi ha il diritto di raccontare la storia dell'umanità? E come possiamo preservare un racconto comune senza imporre un'unica verità?

Forse l'attore contemporaneo non è chi si limita a custodire una memoria, ma chi ne esplora continuamente i confini, interrogandosi sul diritto e sulla responsabilità del racconto. L'attore non è un archivio statico, ma un processo in costante fluire: un essere impermanente che, tra frammenti di identità e tensioni collettive, trasforma la scena in un luogo di domande aperte. In un mondo oscillante tra la frenesia del ricordo e l'inevitabilità dell'oblio, l'attore non offre risposte definitive, ma invita il pubblico a comporre la propria visione, a cercare senso nel disordine. (s.b.)

“

Il segreto, quando si lavora con gli attori, è creare un imprevisto: il copione è solo un punto di partenza.

”

Le parole di Saverio Costanzo offrono una possibilità di riconsiderare il nostro modo di creare, narrare e, forse, vivere il presente. Il copione non è che una convenzione: un insieme di regole che abbiamo costruito e poi accettato senza interrogarci realmente sulle alternative. Come gli attori diretti da Costanzo, dobbiamo abbandonare le certezze, cercare l'imprevisto, perderci per ritrovarci e accedere a quella purezza che è energia creativa e generativa. Nell'instabilità del mondo contemporaneo, il copione – metafora di tradizioni e convenzioni – ci rassicura, ma al prezzo di una libertà intrisa di compromessi. Tuttavia, è proprio nello spazio bianco, oltre i margini, che si apre un universo ancora da immaginare: un terreno fertile e potenziale dove il coraggio può ridisegnare il futuro. È il coraggio di Cosimo, protagonista de “Il barone rampante” di Riccardo Frati, che sceglie di vedere la realtà da una prospettiva inedita, sfidando i canoni per reinventarla con ostinazione. La sua urgente necessità di spostare lo sguardo, di deviare caparbiamente prospettiva ci offre le istruzioni per passare dalla teoria all'azione: racchiusa in questo suo gesto apparentemente incomprensibile e militante c'è la disposizione a improvvisare, osare, oltrepassare i confini, riconoscendo che il limite non è reale. Come un fiume che rompe gli argini e scava il suo alveo su un nuovo terreno, o come un ragazzo dallo spirito inarrestabile, che nella sovversione delle convenzioni trova tutta la sua emancipazione. (g.d.m.)

“

Dentro le persone ci sono cose che non si manifestano se non dopo del tempo, e io cerco i semi di quelle cose.

”

NATALIE PORTMAN, DAL FILM “MAY DECEMBER”

“Una vita come tante” (Sellerio, 2016) di Hanya Yanagihara è stato uno dei casi editoriali degli ultimi anni, il cui cuore narrativo e concettuale è rappresentato da un trauma; meglio: dal trauma – ossia dal processo impervio e ciò nonostante possibile – di elaborazione del dolore. La riflessione critica su questo nucleo interno ha dato vita, nel tempo, a un coacervo di giudizi che spesso hanno insistito sul sensazionalismo, financo sulla pornografia del dolore, a cui Yanagihara avrebbe fatto ricorso, mettendo in questione l’impianto melodrammatico del romanzo. Il successo raccolto – specialmente presso il pubblico più giovane – ha reso manifesto, in ogni caso, un qualche mutamento collettivo. Di questo mutamento, si possono probabilmente trovare alcuni semi nelle riflessioni afferenti alla teoria queer, agli studi postcoloniali e ai trauma studies, nelle loro indagini intorno all’inesauribile problema dell’identità. Proprio i trauma studies hanno fatto guadagnare il proscenio a una delle categorie più distintive del nostro tempo, quel trauma che, sin da Aristotele, troverebbe una risposta in una strutturazione drammaturgica. Le parole che lacasadargilla ha speso a proposito di “Uccellini” rivendicano esplicitamente questa connessione di trama e trauma, e tutte le storie che sgorgano da “May December” hanno parimenti alle spalle (e quindi – correlativamente – sempre davanti a sé) un trauma. Nel mettere in scena chi non può che confrontarsi col proprio passato e con quello degli altri, sia lo spettacolo che il film si avvalgono di chiare traiettorie narrative e, in quei

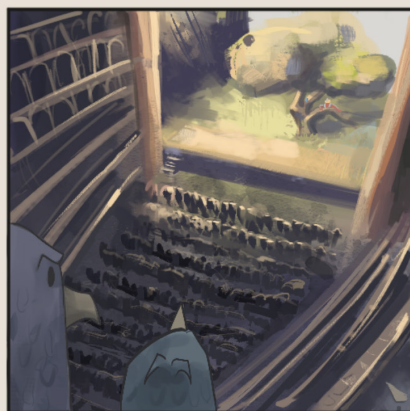
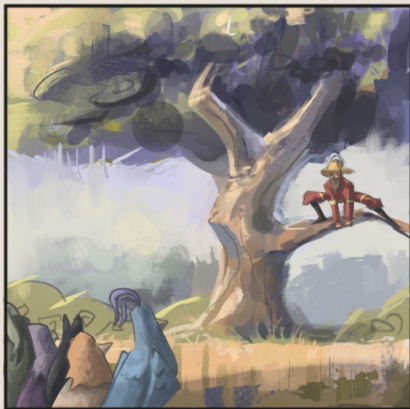
binari, di interpretazioni naturalistiche. Ma oltre a scavare nel vissuto dei personaggi, entrambe le opere finiscono per incrinare, ciascuna a suo modo, le tradizionali strategie di traduzione drammaturgica e recitativa. Nella pellicola di Todd Haynes, i codici del melò aggrediscono la verosimiglianza inseguita (metacinematograficamente) dall'attrice Elizabeth. Nella pièce scritta da Rosalinda Conti, gli occasionali collassi dello spazio-tempo si impossessano invece dei corpi in scena, sin lì perfettamente realistici. Si inizia a ruotare su se stessi, prima che si possa sentire la musica, perché è il trauma a far girare la testa; e non solo ai personaggi, ma soprattutto agli attori, gettati dinanzi al mistero della propria professione. (m. g.)

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

COMIC

disegni di

Alessandro Rossetti



PICCOLO

Soci fondatori



Comune di
Milano



Regione
Lombardia

Con il contributo di



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Socio sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Il Piccolo Teatro è sostenuto da

Fondazione
CARIPLO



Partner istituzionale



Special Partner Teatro Grassi

INTESA  SANPAOLO

Partner attività bambini e ragazzi



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA

Partner



Partner tecnico



IN REDAZIONE

Andrea Ambrogio Biraghi

Sara Boca

Sara Buono

Aurora Chiorlin

Giorgia Di Molfetta

Sonia Ferraro

Mattia Gritti

Sara Lluka

Matteo Martinelli

Giulia Panigoni

Carlo Paroli

Ilaria Prazzoli

Viola Maria Pulvirenti

Francesca Elena Pusch

Arianna Sangiuliano

Silvia Sciumbata

ILLUSTRAZIONI in collaborazione con la **Scuola del Fumetto:**

Elisa Traverso («Uccellini»), Virginia L'Abbate («Memory of Mankind»), Alessandro Rossetti (fumetto)

FORMAZIONE E EDITING

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

Camilla Lietti

Francesca Serrazanetti

IMPAGINAZIONE

Camilla Lietti

SUPERVISIONE E COORDINAMENTO

Corrado Rovida | Dramaturg (Piccolo Teatro)

REVISIONE EDITORIALE

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

GRAFICA

Leftloft

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

17 GENNAIO 2025

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



**STRATA
GEMMI**
PROSPETTIVE TEATRALI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Scuola del Fumetto
Passione disegno dal 1979

PICCOLO

TEATRO GRASSI
via Rovello 2

TEATRO STREHLER
Largo Greppi 1

TEATRO STUDIO MELATO
via Rivoli 6

info e biglietti
piccoloteatro.org