



**STORMI**

**#2**

***L'IDENTITÀ È  
UN  
TRAVESTI-  
MENTO?***

## Qual è la funzione di un costume a teatro?

La risposta da manuale è che al costume spetta il compito di caratterizzare i personaggi – in senso storico, sociale, psicologico – in sinergia con il più ampio disegno registico. La questione si complica se proviamo ad applicare questa prospettiva al più ampio palcoscenico delle nostre vite, e se guardiamo ai nostri abiti come un travestimento capace di svelare chi siamo. Dall'ostentato disinteresse fino al consapevole utilizzo politico, ogni scelta che facciamo può venire letta e interpretata come un travestimento identitario o, ancora, spietatamente utilizzata dal mercato. Il secondo numero Stormi indaga dunque il rapporto tra costume e identità, e tra individuo e società: abbiamo posto la nostra domanda-guida (“L'identità è un travestimento?”) a filosofi e costumisti, e poi l'abbiamo lasciata rifrangere in film, sfilate di moda, libri. Abbiamo poi attraversato in questa prospettiva gli spettacoli in cartellone al Piccolo nelle scorse settimane, a partire da “LACRIMA” di Caroline Guiela Nguyen che mette al centro della sua riflessione proprio i meccanismi della moda. E poi i travestimenti notturni di “Sogno di una notte di mezza estate (commento continuo)” diretto da Carmelo Rifici, fino al costume più iconico di tutta la storia del teatro: la casacca a losanghe dell’“Arlecchino”, capace di cucire i fili della tradizione.

LA REDAZIONE

**Tracce** 4

**Splendori e miserie dell'abito** 5

**Scene** 9

recensione di **LACRIMA** 11

recensione di **Arlecchino** 14

recensione di **Sogno di una notte** 18

**Storie** 22

intervista a **Emanuele Coccia** 23

intervista a **Gianluca Sbicca** 34

**Idee** 41

libro **Invisible Monsters** 42

fotografia **Archangel Michael** 44

film **Orlando, ma biographie politique** 46

**Fili** 47

**Comic** 55

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

**Sara Buono  
Giulia Panigoni**



# SPLENDORI E MISERIE DELL'ABITO

“Habitus”: tendenza, abito, comportamento.

La lingua italiana accoglie “habitus” nell’accezione di abito e recupera l’originale latino per indicare invece quell’insieme di disposizioni che, come individui, mettiamo in atto. Le due accezioni non si escludono, anzi si compenetrano e fanno emergere la complessità della relazione tra i concetti di abito e identità.

L’abito è, in primo luogo, un oggetto concreto con cui ciascuno si confronta quotidianamente. Decidere di indossare un abito o scegliere di non farlo implica l’appartenenza o meno di un individuo a una comunità: la nudità pubblica – al di fuori da specifici contesti, come l’arte performativa – implica esclusione dalla società, provoca in noi imbarazzo, diffidenza o paura. Ma mettere in relazione l’abito con le dinamiche di appartenenza ed esclusione porta, inevitabilmente, a un allargamento della questione. L’abito è, infatti, anche uno strumento: un ponte tra l’interiorità di una persona e il mondo esterno; il vestito è uno dei modi di presentarci all’altro, senza dubbio il più evidente, tanto che è spesso in grado di determinare l’atteggiamento dell’interlocutore nei nostri confronti.

Alcuni abiti sono divenuti identitari, o iconici, perché inseriti in una tradizione che li precede: entro una serie di norme condivise hanno assunto un significato preciso, riconoscibile da tutti. Si tratta di costumi che

hanno fatto la storia del teatro, del cinema o della moda: emblematico è il caso di “Arlecchino servitore di due padroni”, recentemente riallestito al Teatro Grassi. Secondo Stefano De Luca, che cura la messa in scena di questa indimenticabile regia strehleriana, proprio il costume di Arlecchino ha contribuito a una diffusione trasversale dello spettacolo, comprensibile tanto dal pubblico italofono quanto da quello internazionale. Merito dei costumi di Franca Squarciapino, in grado di parlare ancora, e sempre, a generazioni di volta in volta diverse; ma anche della centralità della loro funzione nello spettacolo: “Arlecchino” è infatti una storia di travestimenti. Il filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer affermava che «chi si traveste vuole apparire ed essere considerato come qualcun altro, non vuole che lo si riconosca». Nelle fiabe il travestimento coincide così con l’inganno, e il teatro – si pensi a “Edipo re” o a “Sogno di una notte di mezza estate” – accosta maschera e magia, mistificazione e fraintendimento. Proprio la commedia shakespeariana, in scena in queste settimane al Teatro Studio Melato per la regia di Carmelo Rifici, ci pone davanti alla necessità di compiere un passo ulteriore e di guardare al travestimento in un’accezione più profonda: Bottom, con la testa d’asino, è rifiutato dai compagni, che alla sua vista fuggono terrorizzati. L’impossibilità di essere riconosciuti per ciò che si è comporta smarrimento, esclusione, terrore: dinamiche che dalla scena teatrale parlano al nostro quotidiano in maniera inequivocabile. Il costume e il travestimento condensano in loro estetica e tradizione, e permettono, in maniera quasi

immediata, di comunicare qualcosa di noi; ma sono anche pura merce, prodotti industriali o artigianali. Quando Akàkij Akàkievič, protagonista de “Il cappotto”, commissiona al sarto la realizzazione di quel capo, non si sta limitando a ordinare una serie di stoffe, bensì uno strumento che dovrebbe consentirgli l’agognata scalata sociale: nel racconto di Gogol’, la dimensione concreta dell’abito, il suo valore economico e la sua valenza sociale si sovrappongono e sconfinano l’una nell’altro.

Lo stesso accade in “LACRIMA” di Caroline Guiela Nguyen, che mette al centro della narrazione la realizzazione di uno sfarzoso, prezioso, perfetto abito da sposa per le nozze della principessa d’Inghilterra. La regista franco-vietnamita mostra come l’abito e il costume – in una società capitalista e consumistica – siano transizione di un capitale che non è soltanto monetario, ma umano e identitario, simboli di un’industria che si muove lungo il filo sottile tra l’espressione di individualità e la perpetuazione di meccanismi di sfruttamento. Se la produzione di un abito è l’esito di ritmi di lavoro serrati, di vite invisibili e affaticate, un acquisto fatto senza consapevolezza critica diventa un atto di negazione dell’altro, ossia del lavoratore, come soggetto etico. Dal punto di vista sociologico – rielaborando un poco Marx – l’abito non è soltanto un prodotto materiale, ma è portatore di un valore che va oltre il suo uso pratico. Tuttavia, è un privilegio tutto occidentale quello di poter separare il valore dell’abito dalla realtà del lavoro che

lo produce: la moda è anche un veicolo di alienazione sociale, un sistema nel quale la ricerca della bellezza e dell'individualità si nutre di processi disumanizzanti, incapaci di riconoscere la dignità del lavoro nascosto dietro ogni singolo prodotto. Se da un lato il fast fashion rappresenta una produzione frenetica che, pur apparendo creativa, è intrinsecamente sterile, dall'altro l'alta moda, – pur presentandosi come una forma di arte applicata che celebra il saper fare umano e l'estetica come espressione di identità – non è esente da contraddizioni sociali ed ecologiche. In una celebre canzone, Florence + The Machine canta «My boy builds coffins and I think it's a shame / That when each one's been made, he can't see it again / He crafts every one with love and with care / Then it's thrown in the ground, and it just isn't fair». Ogni abito, proprio come le bare del brano, è sì creato con un'apparenza di cura, ma in realtà progettato per essere sepolto e dimenticato nei meandri delle discariche globali. Forse, come canta Florence Welch, dobbiamo rivalutare il nostro rapporto con la moda, spingendoci verso il recupero di un'idea più autentica di creazione, che valorizzi il lavoro umano, che generi invece di distruggere. Questo significa rallentare il ritmo, scegliere qualità invece che quantità, e vedere nei vestiti non un prodotto usa e getta, ma un'estensione della nostra umanità. In un'epoca dove ogni capo è una bara gettata troppo presto, forse il vero atto di ribellione è smettere di costruire per seppellire, e iniziare a creare per vivere.

Le recensioni degli spettacoli in scena.

9

PICCOLO

# *SCENE*

---

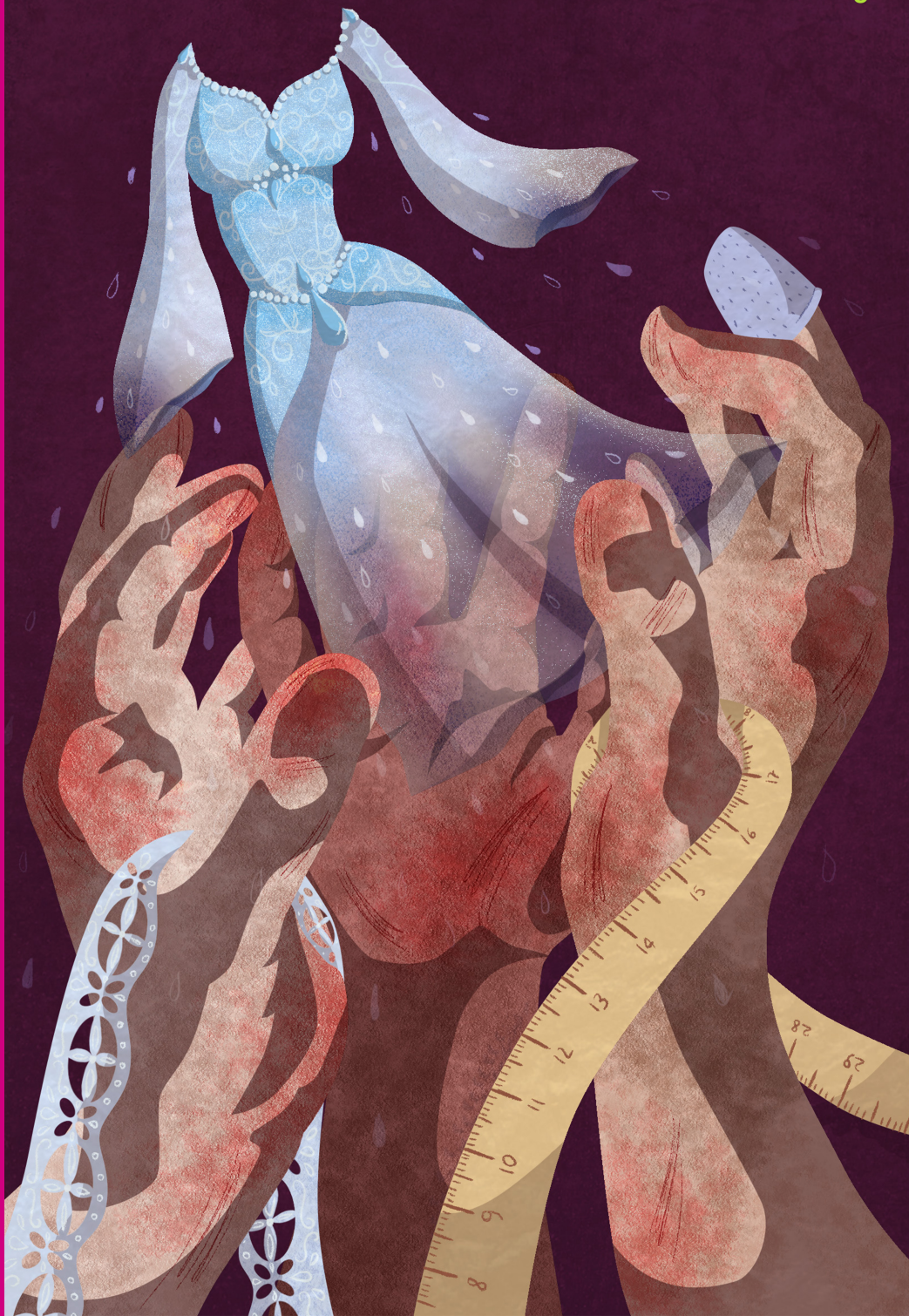
testi di

**Mattia Gritti**

**Sara Lluka**

**Carlo Paroli**





## LACRIMA *DI CAROLINE GUIELA NGUYEN*



In alcuni momenti di “LACRIMA”, chi è sul palco si ferma e, per qualche attimo, si fa spettatore. Accade per osservare la comparsa di un vestito, oppure quando il passato rompe i silenzi del presente. L’ultima fatica di Caroline Guiela Nguyen guadagna, anche per questa via, un piccolo scarto rispetto a “SAIGON”, il lavoro approdato proprio sul palco del Piccolo Teatro la scorsa primavera. Questo nuovo set-mondo, patria di un ulteriore affresco corale, vede infatti accentuata una sfumatura melò (quasi operistica) sintetizzata plasticamente proprio dai momenti di sospensione. “LACRIMA” racconta le molte vite intrecciate alla realizzazione dell’abito nuziale della principessa d’Inghilterra, novella Lady D, che si nega agli sguardi altrui. La sua voce fantasmatica mette in moto tre atelier, uno a Parigi, uno a Mumbai, uno in Normandia, ad Alençon; insieme, innesca e intensifica tre drammi privati. Nel laboratorio parigino, sotto una schiera di lampade gelide, Marion vive l’acuirsi delle incomprensioni con la figlia adolescente e il marito, suo sottoposto nelle gerarchie aziendali ma oppressore dispotico nei panni famigliari; nel laboratorio indiano, nei toni giallastri che penetrano dalle finestre, il ricamatore Abdul si dedica al proprio compito in solitudine, lontano da Delhi, dove abita la figlia; nel laboratorio normanno, infine, nella luce fredda che

ora bussa ai finestroni, la merlettaia Thérèse affronta il tragico riemergere del passato nel confronto (da remoto con la figlia e la nipote, trasferitesi in Australia. In questo valzer di luci e biografie, in questo arazzo di ferite arrecate dalla distanza, il presente esplode nelle sue molteplici linee di forza. E queste linee – stoffa del mondo, per riprendere William James – si lasciano afferrare sempre meno da quel realismo che pure anima la prospettiva di Nguyen. In “LACRIMA”, gli spettri del tardo-capitalismo si mostrano riannodando le vie della delocalizzazione e, soprattutto, il prodotto del lavoro alle vite non solo professionali di chi lavora. Non si tratta tanto di colmare la frattura tra l’operaio e il frutto del suo sudore, ancor più celato dal patto di segretezza stipulato dagli atelier su richiesta della casa reale, ma di scandagliare le risonanze tra orizzonte pubblico e privato. In questo senso, l’esplosione del presente è allo stesso tempo l’esplosione dei set, dei personaggi e – come sintesi massima – del vestito da sposa. L’assetto scenografico mostra una torsione rispetto a “SAIGON”: il naturalismo della scena viene qui integrato da una gestione “modulare” degli spazi – come appare evidente dalla resa delle postazioni dei laboratori, manovrate smaccatamente a vista – che la rendono più “linguistica”, “sintattica”. In aggiunta, la coesistenza anche sincronica di luoghi differenti sostanzia quel principio di “split screen”, ossia di presenza simultanea, che guida la regista franco-vietnamita. Lo “split screen” è anche effettivo poiché sul palco svetta uno schermo che spesso combina i punti di vista di videocamere e webcam, utili escamotage per introdurre primi piani e saggiare nuove opzioni



compositive, in un mosaico che rivela la scena come “textus”, sempre più stratificato. Lo stesso si verifica peraltro sul piano sonoro, tra connessioni telematiche e voci off. L’esplosione dei personaggi si realizza invece sia nel loro esser presi tra lavoro e famiglia sia – sul versante produttivo – nell’attribuzione di più ruoli agli attori. Tale molteplicazione attenua il mimetismo “storico” presente in “Saigon” e – a un tempo – manifesta subliminalmente i nessi sotterranei, non-narrativi, tra le vicende. Così si sbosza quello scarto menzionato in apertura, a proposito della “mise en abyme” della spettatorialità. Nel regime narrativo come nell’architettura emotiva, musica di scena compresa, la sfumatura melodrammatica apporta, oltre alla stilizzazione, un certo gioco delle parti, una certa nota metalinguistica, una certa attenzione alle superfici. Nel fragile equilibrio tra questa spinta decostruttiva e l’appassionante dipanarsi corale, i feticci del tardo-capitalismo appaiono come materializzazioni storiche di una rete sovra-storica di relazioni entro cui le vite incessantemente si rinegoziano. Il più evidente riflesso superficiale di questa dinamica, pronto a esplodere, è un capo di abbigliamento il cui destino sembra persino secondario. L’abito nuziale è un nodo (stilizzato) di quella rete, come lo sono i personaggi e la loro collocazione scenica; e nei nodi, insegna un detto cinese, si nascondono le lacrime. Ecco l’effimera stoffa di questo mondo, per mezzo di cui – pure – si può sfiorare, almeno per qualche attimo, la bellezza.



# ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI

## *REGIA DI GIORGIO STREHLER*



Nella tradizione giapponese il filo rosso, “akai ito”, indica un legame che persiste oltre il tempo e oltre la distanza, senza spezzarsi mai: nato come simbolo d’amore, viene anche tramandato come fil rouge, filo conduttore universale che unisce. Ed è proprio questo ciò che “Arlecchino servitore di due padroni” rappresenta, non solo per la storia del Piccolo Teatro, ma per intere generazioni di spettatori e artisti. Il filo quasi perduto dello spettacolo di Goldoni venne infatti raccolto da Giorgio Strehler nel 1947, con l’obiettivo di recuperare la tradizione atemporale della commedia dell’arte: il gioco dei lazzi, la vitale danza di maschere e servitori e il caleidoscopio dei dialetti tornano in vita, adattandosi volta per volta – nella lunga e fortunata storia dello spettacolo – al tempo e alla cultura del pubblico.

In tale linea si inserisce la nuova edizione di “Arlecchino” (firmata da Stefano de Luca nel solco della regia strehleriana) che rappresenta un’accurata ricucitura del legame con la storia. Mettere in scena l’Arlecchino è infatti, nella prospettiva del regista, un atto paragonabile all’antica arte del ricamo, che si compone a partire da una lacerazione: «Il costume

stesso di Arlecchino è frutto di un atto creativo e poetico su una sofferenza, su una povertà, su un buco, su una mancanza».

L'affermazione mette bene in luce quanto il celebre costume a losanghe sia evocativo della stessa operazione registica: la cura artigianale con cui i mille pezzi colorati di tessuto sono ricuciti insieme è la stessa che tiene insieme gli attori nell'ordito dello spettacolo. La lacerazione è dunque incarnata, e al contempo risanata, dalla nuova generazione di neodiplomati alla Scuola del Piccolo Teatro, che donano nuova linfa allo spettacolo, che pur vibra lungo i fili della tradizione, grazie alla potente presenza di Enrico Bonavera, da anni Arlecchino ufficiale del Piccolo Teatro. Così gli attori, che avevano recitato fin dall'edizione del Buongiorno del 1990, lasciano ora il passo ai giovani, consentendo alle maschere dello spettacolo di esplorare una nuova vitalità, nonostante i settantotto anni all'attivo, tra le diverse edizioni.

Resta potente, in questo "Servitore" del 2024, l'invito a immergersi in un mondo semplice, comandato dagli istinti più basilari dell'umano, e gioiosamente caotico di equivoci e di amori: quasi un antidoto alla eccessiva complessità del nostro universo virtuale. La scenografia, adornata di pochi oggetti, restituisce perfettamente questo microcosmo: con il solo uso di bauli e paraventi si delinea ora l'area della casa nobiliare, ora si nasconde la cucina della locanda. Eterne custodi dei movimenti dei personaggi sono le candele, le quali, da un lato, segnano entrate e uscite,

dall'altro, disposte in linea sul proscenio, assolvono a un compito fondamentale. È la loro luce, infatti, a indicare l'inizio di ogni atto e il loro spegnersi a segnare la fine; ma paiono anche, per metafora, la fiamma di un'arte antica che deve essere tenuta accuratamente accesa. Se ne occupa in particolare la suggeritrice, interpretata da Giada Francesca Ciabini, in alternanza con Ioana-Miruna Drajneanu: un ruolo solo apparentemente secondario, in realtà di fondamentale raccordo tra il pubblico e gli attori, che si rivolgono a lei per un aiuto, una lamentela o un suggerimento. Con la suggeritrice si attua un perfetto cortocircuito tra passato e presente: la figura storica, legata alle prassi del teatro di tradizione, appare acconciata come una vecchina con chioma brizzolata e scialle di lana. Sotto il travestimento, tuttavia, si nasconde una giovane attrice, che tira verso il futuro il filo del tempo di uno spettacolo che pare proiettato verso l'eternità.

**SARA LLUKA**





# SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE (COMMENTO CONTINUO) *REGIA DI CARMELO RIFICI*



Immaginate di andare a teatro, scansionare il biglietto, entrare in sala e dirigersi verso il vostro posto: rituale del tutto ordinario, se non fosse per il fatto che, non appena si entra in platea, si cammina sopra un tappeto di terra bruna. Questa scelta scenografica immerge il pubblico nello spettacolo ancor prima che la rappresentazione abbia inizio. All'utilizzo dell'elemento naturale fanno da contrasto una pedana meccanica in proscenio e un fondale composto da specchi.

Grazie al gioco di riflessi lo spettatore si fa osservatore e, al contempo, partecipe di quanto avviene in sala: il pubblico è portato a collocarsi di fianco agli attori.

Carmelo Rifici mette così in scena un'interpretazione apertamente metateatrale del "Sogno di una notte di mezza estate", mostrando come i due mondi raccontati – l'apollinea Atene e il bosco dionisiaco – non siano che l'uno lo specchio dell'altro.

La natura libera e selvaggia del secondo mondo si capovolge nel primo: in questo modo Atene raffigura la città in cui vigono tradizioni che opprimono coloro

che sono diversi e, dunque, i più deboli.

Due personaggi in particolare si fanno portatori di questa suggestione: Egeo e Ippolita. Proprio grazie al dialogo con il testo shakespeariano, Riccardo Favaro, drammaturgo che ha già collaborato con Rifici per “Doppio sogno” di Schnitzler, disegna due personaggi che ritrovano la loro voce e lamentano verso Teseo la propria sofferenza.

Non tutti, d'altra parte, vogliono sottostare alla legge della polis: così i giovani protagonisti scappano dalla città verso il bosco.

Quello rappresentato è però un bosco arido, senza piante o animali, in cui il solo elemento selvaggio si esprime grazie alla colonna sonora che, eseguita dal vivo dagli attori stessi, permea tutto il teatro.

Il cambio di ambientazione segna un passaggio fondamentale: non assistiamo solo alla fuga di due coppie di fanciulli, che rifiutano la tradizione e tutto ciò che la legge di Atene rappresenta, ma anche alla fuga dal mito. Proprio questa parola, “mito”, ci era stata presentata riflessa nello specchio da un pannello all’inizio della rappresentazione.

Usciti dalla città, i protagonisti si sono allontanati da questa dimensione per scontrarsi con una nuova esperienza, rivelata attraverso un secondo riflesso: è il “trauma”, rappresentato evidentemente dal bosco. L'esperienza di privazione sensoriale e la trasformazione a cui alcuni personaggi umani saranno sottoposti sono espressione della rottura che i ragazzi, decidendo di scappare per seguire le proprie pulsioni, affrontano.



Tra mutazioni e svelamenti, verso la conclusione della pièce il fondale di specchi si rivela essere un sipario e, levandosi, segnala il ritorno ad Atene e l'inizio delle nozze. Un secondo livello spaziale, più canonicamente teatrale, riporta così il pubblico "in platea": adesso sul fondale si erge un muro su cui è scritta un'ultima parola: "memoria".

Poco prima della commedia metateatrale, che verrà messa in scena dagli artigiani in omaggio ai sovrani, toni cupi e mortiferi accompagnano la cerimonia del matrimonio: gli sposi e le spose sfilano in platea, portando in scena abiti neri e amari umori. Il legame con la tradizione è ormai spezzato e insanabile. D'altronde, dopo essere passati per il bosco, non è più possibile riappropriarsi del passato e la sua rappresentazione non può che essere piena di angoscia.

**CARLO PAROLI**

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

# *STORIE*

---

interviste a

**Emanuele Coccia**  
**Gianluca Sbicca**

# INTERVISTA A EMANUELE COCCIA

Emanuele Coccia è filosofo, autore e professore all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi. Nel 2024 ha pubblicato "La vita delle forme. Filosofia del reincanto": il libro, scritto a quattro mani con Alessandro Michele, direttore creativo di Valentino, è un trattato filosofico sulla moda come strumento di trasformazione e caratterizzazione del sé. Abbiamo riflettuto con Coccia sul ruolo dell'abito nella costruzione dell'identità contemporanea.



**Nel tuo ultimo libro affermi che «l'abito non è più uno strumento di confessione anagrafica della nostra identità», non afferma ma «fa viaggiare»: qual è per te il rapporto tra moda (o abito, o costume) e identità?**

Quello che comunemente chiamiamo moda è ciò che il costume è diventato quando, all'inizio del Novecento, tutte le avanguardie artistiche hanno chiesto all'arte di coincidere con la vita. Tra gli artefatti che produciamo, l'abito ha una forma di universalità. Lo indossiamo tutti i giorni, indifferentemente da genere, classe, religione e cultura, e non abbiamo con esso un rapporto contemplativo momentaneo ma continuo: è come se prendessimo un Picasso e lo trasformassimo nella nostra pelle, nel nostro volto. La moda è diventata così il luogo in cui le avanguardie hanno realizzato il proprio sogno, portando la vita a coincidere con l'arte. Questo ha anche determinato una maggiore consapevolezza del fatto che l'arte fa parte dell'esistenza umana in modo

democratico e triviale. Attraverso la moda il rapporto che abbiamo con noi stessi (la nostra identità) è mediato interamente da una serie di pratiche di manipolazione sensibile della nostra apparenza: ciascuno di noi deve plasmare la propria esteriorità attraverso un linguaggio comune. Ogni scelta, anche quella di fare il minimo, diventa un messaggio chiaro leggibile in maniera univoca da chiunque.



“

**In un'intervista hai definito la filosofia come una non-disciplina: imprevedibile perché pervade ogni disciplina, quindi anche la moda. Qual è il punto di incontro tra questi campi?**

“Filosofia” è un nome che abbiamo dato a una serie di pratiche e di saperi molto diversi. Se guardiamo all'insieme di libri e oggetti che abbiamo canonizzato e classificato come filosofici sono

molto eterogenei: l'unico aspetto che li accomuna è il loro essere rappresentazione di un rapporto con il mondo che nasce da un eccesso di passione. Il filosofo è per me quello che in francese si chiama "amateur", dilettante: una persona che si è avvicinata a qualcosa per amore, che è diventato ossessione: il desiderio di un accesso immediato alle cose.

Se la filosofia è questo modo di vivere che nasce dalla passione, la moda è filosofia perché il modo in cui diamo forma a noi stessi nasce dalla passione. Attraverso il proprio abito si possono dire cose inedite su di sé e sulla propria vita, cose che non è possibile scoprire altrimenti.





## **Arrivando al nucleo della domanda di questo numero: l'identità, allora, è un travestimento?**

Dal punto di vista della moda, credo che il travestimento sia un concetto improprio e grossolano: siamo tutti travestiti, nessuno ha più accesso a una forma di neutralità. Persino la nudità è una delle forme di questa manipolazione sensibile e di invenzione artistica di sé. Il travestimento storicamente inteso è diventato una pratica ordinaria e quotidiana, che va al di là della maschera. In questo spettro infinito di forme che la nostra pelle può assumere, ci sono differenze microscopiche che ognuno è chiamato a sottolineare o nascondere.





## **L'abito può essere inteso come un dispositivo di espressione della propria libertà?**

Per secoli la moda è stata oggetto di una forma di legislazione che dichiarava l'appartenenza a una classe sociale. Oggi, la questione fondamentale è diventata invece quella del genere. Qui la moda ha faticato molto a trovare una forma di libertà. Il sistema dei generi, per come si era costituito, rispondeva a una divisione binaria molto rigida che non corrispondeva a due forme, ma a uno strano sistema per cui al maschile corrispondeva la forma del neutro, e il resto era uno spazio in cui tutto poteva essere detto. I tentativi per rovesciare questo sistema sono stati principalmente due: il “cross dressing” – ovvero l'abito maschile indossato sul corpo femminile e viceversa – che produceva eccezioni ma non cambiava il linguaggio; oppure il “no gender” o “unisex”, che tuttavia non era fuori dai generi ma coincideva di fatto con la neutralità del maschile, diventando un'estensione di ciò che



oggi si definirebbe dominio patriarcale. Esiste però una terza via, che è la vera espressione di una forma di libertà: fare abiti che siano simultaneamente maschili o femminili (questa è un'invenzione di Alessandro Michele) comporta un'idea di abito che non è dichiarativa. Significa chiedere al proprio corpo di entrare in uno spazio in cui la propria identità si espande in qualcosa che non aveva mai immaginato di poter essere. Non si tratta però di una logica di travestimento quanto di protesi, estensione, cyborg: non significa mascherare, ma allargare elasticamente il proprio io.





## Da questo punto di vista, la moda può avere un ruolo attivo nella trasformazione della società?

Questo momento storico – almeno nella parte del mondo in cui viviamo – è caratterizzato da un uso molto normativo dell'identità. È un fenomeno strano e nuovo: le identità (di genere ma non solo) si sono allargate ma, allo stesso tempo, vengono brandite con grande sicumera e rigidità: qualsiasi variazione e slabbratura di quello che si è viene percepita come una minaccia e una violenza. In questo frangente di “polizia del sé”, che rischia di portare alla guerra civile, la moda prova a comunicare che qualsiasi identità ci si cucia addosso è ambigua e polifonica. In questo senso può avere un ruolo dirompente: nell'aiutare i soggetti a uscire dalle gabbie che si sono costruiti e far capire che ogni identità ne include altre e quindi lo spazio del comune è molto più vasto di quello che si crede.





**«La moda è uno strano incantesimo: ogni volta che ci vestiamo trasformiamo una qualunque forma o un qualunque colore del mondo che ci circonda nella nostra stessa pelle». Leggendo queste parole – che presentano il tuo libro – è quasi automatico fare un parallelismo con il teatro. Come vedi il rapporto tra identità e costume in relazione con il teatro?**

Per secoli Parigi è stata la capitale della moda: era l'emblema della teorizzazione della corte, una forma di teatro in cui ciascuno metteva in scena la propria identità. Oggi la capitale della moda è Hollywood, uno spazio in cui il teatro diventa il filtro attraverso cui ognuno interpreta e agisce nella propria esistenza. Ciò che Hollywood ha fatto al paradigma teatrale è stato rendere possibile a chiunque di essere attore, non nell'illusione scenica della scatola nera ma in una realtà molto caotica e festosa, senza regista e senza scenografo, che si fa esperienza quotidiana. La moda radicalizza questa percezione e allo stesso

tempo, radicalizza il teatro, depurandolo dall'idea ottocentesca di illusione. Non c'è più la necessità di credere a una finzione: e non serve più un artificio come il costume, che consenta di convincere qualcuno all'atto di "credere".



“

**In questo nuovo patto con lo spettatore, il costume, allora, è più uno strumento di mascheramento o di svelamento? Rivela il personaggio che lo indossa, oppure di lascia al pubblico la libera interpretazione?**

Premetto che conosco meno il teatro rispetto ad altre arti, non perché non mi piaccia, ma perché la vita è breve e l'arte è lunga. Tuttavia, mi sembra che il ruolo del costume teatrale sia cambiato, perché è cambiato il teatro stesso: non è più il teatro borghese e non si limita a situazioni umane circoscritte; esplora piuttosto una

realtà cosmica più ampia. In un mondo in cui ci esponiamo continuamente attraverso scene quotidiane che possiamo sui social network, sarebbe ridicolo pensare che il teatro sia lo stesso di quello che era nel passato. Il teatro è diventato uno spazio di esplorazione dell'estremo e, in virtù di questa trasformazione, mi sembra che il costume non abbia più il ruolo dichiarativo che aveva un tempo, ma che anzi abbia perso la sua centralità. Ora ad aver preso il sopravvento è piuttosto la scenografia. Anche la scena completamente vuota è il grado zero del fatto che oggi a parlare sia lo spazio più che l'abito. Il costume è diventato un elemento di una rappresentazione più cosmogonica che identitaria: è uno dei dispositivi che consente di accedere a una forma diversa, straniata o ampliata del mondo.



# INTERVISTA A GIANLUCA SBICCA

Scenografo e costumista, Gianluca Sbicca si è avvicinato al teatro dopo varie esperienze nel campo della moda. Ha lavorato per quindici anni con Luca Ronconi, lavora stabilmente con Claudio Longhi e ha collaborato con diversi registi di fama internazionale.

In attesa di scoprire i suoi costumi per la nuova produzione “Semidei” e di rivedere in scena quelli disegnati per “Ho paura torero”, abbiamo, abbiamo riflettuto con lui sul rapporto tra costume e identità, a partire dal suo processo creativo.



**Quando devi progettare un costume, qual è il tuo punto di partenza? Quale il processo creativo in relazione alla regia? E come si bilanciano la necessità di raccontare l'identità del personaggio e le esigenze più ampie dello spettacolo?**

Il punto di partenza è sempre dato dal regista, e può variare molto: alcuni registi sono molto immaginifici, quindi trasmettono indicazioni già ricche di dettagli; altri danno input non specificamente riferiti al costume, piuttosto suggestioni o immaginari di riferimento. In risposta io produco un dossier composto solo di immagini, per offrire una restituzione visiva degli spunti che ho ricevuto.

Soltanto a questo punto inizio a disegnare e a creare – oppure a cercare nei materiali già presenti in sartoria – a partire dalle immagini più in linea con l'idea del regista. Quando poi arriva la prima prova costume...ne succedono sempre di tutti i colori! Può accadere che l'attore o l'attrice non si trovino valorizzati e chiedano dei cambiamenti, e che, invece, il regista insista per restare nella direzione già individuata; oppure che il regista voglia delle modifiche che tolgono tutte le sicurezze all'attore. A quel punto, il costumista si

trasforma quasi in un mediatore!  
Per quanto riguarda il bilanciamento tra l'identità del personaggio e le necessità registiche: io sono un grande fan dei costumi drammaturgici, che raccontano sfaccettature di un personaggio altrimenti invisibili. Per come lo intendo io, il costume è un mezzo di lavoro che deve aiutare l'attore, esattamente come il martello per il falegname.



**Nella tua lunga e ricca esperienza, hai collaborato anche a diverse produzioni di Luca Ronconi. Cosa ti porti dietro di quell'esperienza?**

Per Ronconi i costumi erano una dolorosa necessità. Era più affascinato dallo spazio, dalla scenografia, dalle macchine sceniche. Durante un indimenticabile viaggio insieme verso Santacristina, mi confessò le ragioni della sua idiosincrasia. Il suo era un teatro



di parola, legato indissolubilmente al dialogo, nel quale ogni singola battuta costruiva un mondo: se per uno scambio poteva funzionare un elaborato costume elisabettiano, magari per quella successiva ci sarebbe voluto qualcosa di minimale, quasi invisibile.

L'unica soluzione, spesso, era progettare costumi il più possibile neutri, per permettere al personaggio di attraversare tutto l'arco narrativo dello spettacolo. Una sfida enorme, in questo senso, è stata la "Lehman Trilogy", con i suoi 150 anni di storia del costume da rappresentare. Alla fine, abbiamo optato per il capo di abbigliamento più neutro possibile: una tuta nera da lavoro. Il resto lo ha fatto l'eccezionale truccatore Aldo Signoretti, un vero e proprio "costumista delle teste", che ha definito al meglio l'estetica dei personaggi.





**Tra qualche mese tornerà in scena “Ho paura torero”, dopo il fortunato debutto dello scorso anno.**

**Ambientato nella Santiago di fine anni Ottanta, il romanzo di Lemebel pone una sfida importante per l’ambientazione.**

Il materiale di ispirazione per uno spettacolo può essere di ogni genere, e per questo bisogna ricercare ovunque, dalle librerie, alle case di moda, fino ai social network. Nella preparazione di “Ho paura torero”, per esempio, mi sono imbattuto in un gruppo Facebook: un bacino preziosissimo di immagini di Santiago del Cile risalenti agli anni in cui viveva Lemebel. I luoghi e le persone di quelle foto sono stati per me una suggestione fondamentale. Ma poiché la storia raccontata nel romanzo ha un carattere quasi favolistico – e non restituisce mai una Santiago realistica, ma una Santiago immaginata e interpretata – non ci siamo mossi nell’orizzonte del documentario, piuttosto, in quello del travestimento.

Le scene di Guia Buzzi e le musiche di Davide Fasulo [in locandina indicate come “travestimenti musicali” n.d.r.] hanno fatto il resto.





## Come avete lavorato invece per i personaggi, e in particolare per il protagonista (“la Fata dell’angolo”) interpretato da Lino Guanciale?

Il primo elemento da tenere in considerazione è che la Fata rappresenta un evidente alter ego dell’autore: con Claudio Longhi ci siamo detti da subito che dovevamo partire necessariamente da questo per immaginare poi il sistema e l’estetica degli altri personaggi. Siamo dunque andati alla ricerca di Lemebel, dei suoi travestimenti e del suo modo di performare nello spazio pubblico. Poi, con Lino, ci siamo messi a studiare le svolte drammaturgiche del personaggio, arrivando così a una scansione di vestizioni e svestizioni: “Ho paura torero” è anche la storia dell’acquisizione di una coscienza politica attraverso l’amore. Poiché la Fata rappresenta in parte anche la comunità “travesti” sud-americana, ho lavorato sull’idea di capi femminili sovrapposti a un guardaroba maschile, per esempio camicie e pantaloni. Ma devo dire che la difficoltà più grande è stata... imbruttire Lino Guanciale! [ride, n.d.r.]. La Fata si descrive e si percepisce brutta e vecchia: e allora, per prima cosa, ho deciso di tenere come base per il volto una parrucca con capelli molto radi.





## A tuo parere, c'è una differenza tra il costume teatrale e la moda?

Sono come il diavolo e l'acqua santa! [ride, n.d.r.] Il materiale di base è lo stesso, certo, ma ci sono delle differenze. L'identità del costume è in funzione dello spettacolo, mentre l'identità del capo-moda è in funzione di chi lo indossa. La differenza fondamentale sta nel fatto che il costume teatrale è un mezzo di lavoro, mentre la moda è un mezzo d'espressione per chi la indossa. Potremmo dire che la camicia che indossiamo tutti i giorni è il titolo di un libro, mentre un costume teatrale è un singolo capitolo di un libro più ampio.



A CURA DI SARA BOCA, FRANCESCA PUSH, ARIANNA SANGIULIANO

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

# *IDEE*



testi di

**Sara Buono**  
**Matteo Martinelli**  
**Mattia Gritti**



# INVISIBLE MONSTERS

ROMANZO DI **CHUCK PALAHNIUK**

«Flash. Dammi lussuria. Flash. Dammi malizia. Flash. Dammi rampante intellettualismo. Flash. Dammi distaccato ennui esistenzialista».

La protagonista di “Invisible Monsters” di Chuck Palahniuk è una giovane modella di nome Shannon McFarland. Shannon usa creme idratanti che contengono cellule embrionali di animali esotici e, quando vede foto di vittime di violenza sui giornali, è capace di mormorare dispiaciuta: «Peccato, sarebbe stata una gran figa se non fosse per il naso». Si guadagna da vivere posando in abiti improbabili per fotografi che, tra uno scatto e l'altro, le chiedono fascino, bellezza, emozioni sfaccettate e pensieri filosofici complessi. Tutto è performance, destinato ai flash adoranti delle macchine fotografiche. Fuori dal set, ogni tipo di interiorità è superflua: Shannon è talmente bella che le basta indossare uno dei suoi prendisole ariosi e trasparenti in un giorno di vento, per essere percepita come un luminoso miracolo. Poi, un giorno, mentre guida in autostrada, un colpo di fucile le colpisce in pieno il volto, e la sua mandibola finisce per strada, divorata dagli uccelli. Shannon diventa un mostro incapace di parlare: le persone strillano e piangono quando la guardano.

Durante il suo ricovero in ospedale, incontra Brandy Alexander, una stupenda donna transgender identica a lei prima dell'incidente. Stessi occhi color melanzana, capelli ramati, fascino e incanto senza fine.

Brandy avvolge Shannon in veli lucenti e vaporosi che le nascondono il volto, e la trascina in un lungo viaggio on the road per l'America, in cui le due – con identità sempre nuove – si cimentano in truffe, crimini e inganni folli e luccicanti. Brandy invita Shannon a dimenticare il passato come una brutta storia ormai priva di rilevanza e ad abbracciare, invece, una continua metamorfosi. Ma se la vita di Shannon è sempre stata una performance, dove ogni emozione era funzionale all'immagine, ora che è un "mostro invisibile" può ancora donare amore, felicità e fascino, senza nessuno che la applaude e la adori per questo?



# ARCHANGEL MICHAEL

## FOTOGRAFIA DI **DAVID LACHAPELLE**

Sono sufficienti un paio d'ali, un abito nero e argento e una spada che segna la vittoria su Lucifero per trasformare Michael Jackson nell'Arcangelo Michele? David LaChapelle ha reso possibile questa metamorfosi con il celebre scatto "Archangel Michael" del 2009, parte della serie "The Beatification". Sono numerose le fotografie dove l'artista utilizza celebrità come Madonna, Britney Spears, e David Bowie per creare il suo paradiso eccentrico, fatto di colori fluo e corpi seminudi. LaChapelle spoglia le star della propria fama e utilizza i costumi per riscrivere le loro identità trasformandole in sopravvissuti ad apocalissi, icone religiose, feticci del consumismo e cyborg. Nei suoi scatti, l'abito non è mai un semplice accessorio ma uno strumento per narrare una realtà ambigua, provocatoria e critica verso le contraddizioni del mondo contemporaneo. La cura meticolosa, la perfezione e la ricchezza dei costumi si scontrano con scenari di rovina e apocalisse, ambienti desolati, primitivi e selvaggi. Ogni immagine diventa un teatro di contrasti e contraddizioni, dove il sublime si fonde con il caotico, trasformando elementi familiari, come un semplice abito, in un enigma visivo che interroga e provoca lo spettatore.





# ORLANDO, MA BIOGRAPHIE POLITIQUE

FILM CON LA REGIA DI **PAUL B. PRECIADO**

Una t-shirt, al collo una gorgiera. Così veste Orlando, o per meglio dire, una delle sue possibili declinazioni tra le molte che popolano la rilettura offerta dal filosofo Paul B. Preciado del classico di Virginia Woolf. In questo pamphlet audiovisivo, la collisione storica dei costumi cala nel presente le traiettorie identitarie romanizzate dalla scrittrice inglese. In “Orlando: A Biography”, pubblicato nel 1928, il protagonista omonimo attraversava le epoche sino a divenire, d’un tratto, donna. In “Orlando, ma biographie politique”, il protagonista – vale a dire Preciado – plana vocalmente sugli Orlando di questo mondo, accomunati dalla disforia di genere. E proprio “Dysphoria mundi” si intitolava il saggio pubblicato dal filosofo un anno prima di questa trasposizione cinematografica. Ogni Orlando mette in scena se stesso in un groviglio tra il resoconto apparentemente obiettivo della propria biografia e una dimensione finzionale, quasi romanzesca. Ma così come sviluppa il discorso di Woolf, calandolo nella contemporaneità, Preciado balza oltre la stessa dicotomia tra finzione e realtà. Cinta dalle finzioni politiche, la vita di ogni Orlando può comprendersi a patto di reinterpretare la dimensione scrittorica della bio-grafia. Parafrasando le parole di uno di loro: la vita

non risponde alla scansione lineare della cronologia; no, la vita è metamorfosi nel tempo, avvertita nel presente, in cui ogni trasformazione del singolo collima con un mutamento planetario. Se le istituzioni non sanno sfuggire alla cristallizzazione, è perché, per esempio, vedendo un vestito, non riescono ad aprirsi ai modi in cui uno stesso significato può esprimersi materialmente. Preciado ci dice invece che quella dimensione intermedia, di “in-between” tra la maschera maschile e quella femminile, si dà soltanto nel carosello dei costumi. Allora è forse tra lo stile meticcio di Costantinopoli e le t-shirt abbinata alle gorgiere che si spalanca quel territorio ignoto e vitale in cui (in)scriversi davvero.

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

47

PICCOLO

# *FILI*



testi di

**Sonia Ferraro**

**Mattia Gritti**

**Matteo Martinelli**

“

Il rapporto che abbiamo con noi stessi, cioè la nostra identità, è mediato da una serie di pratiche di ‘manipolazione sensibile’ della nostra apparenza.

”

Nella riflessione di Emanuele Coccia, l'abito diventa un artefatto capace non solo di modellare la forma del corpo, ma anche di propagare un messaggio identitario: i vestiti che indossiamo sono cioè veri e propri narratori della personalità di chi li indossa. La moda rappresenta per questo un potente mezzo di espressione, non solo per il modo in cui definisce l'estetica di un'epoca, ma anche per il ruolo che gioca nel plasmare e riflettere l'identità individuale e collettiva.

L'aspirazione, tutta umana, di essere visti e compresi contiene in sé una significativa potenzialità politica, ma per altri versi ci espone a rischi e contraddizioni: vestire alla moda, indossare un abito forgiato ad hoc, esprime spesso un desiderio ben più profondo e stratificato della semplice ostentazione di uno "status symbol". In questa vulnerabilità si insinua il mercato della moda, che ci rassicura sul fatto che il nostro sia un desiderio facile da appagare: non puoi permetterti grandi stilisti? Non importa, c'è un prodotto anche per te! All'ultima edizione dei "Fashion Awards 2024", marchi di fast fashion (per esempio Primark), sfilavano accanto all'haute couture. Cosa accade dietro le quinte di questa fabbrica dell'identità lo ha ben svelato "LACRIMA" di Caroline Guiela Nguyen: una tessitura di esistenze sacrificate sull'altare di un inafferrabile sogno altrui. (S.F.)

“

**La camicia che indossiamo tutti i giorni è il titolo di un libro, un costume teatrale è un singolo capitolo di un libro più ampio.**

”

Gianluca Sbicca sottolinea come, in teatro, l'abito non vada mai inteso nella sua singolarità, piuttosto nel "più ampio orizzonte del palco" in cui attori, scenografia, e musica operano in modo sinergico. Ma anche quando si tratta di abiti indossati singolarmente, nella nostra vita quotidiana, siamo poi certi di poter scrivere da soli il titolo del nostro libro? Ogni atto di travestimento e di vestizione – soprattutto quando veicolato attraverso media e social network – viene fruito in un contesto di complessità, e si confronta con norme, etichette, aspettative eterodirette e collettive. Le icone della cultura pop, da sempre, cercano per questo di utilizzare l'abito come disvelamento delle contraddizioni sociali. Tra le popstar più amate dalla Gen Z, Billie Eilish ha costruito per esempio un'icona riconoscibile, con abiti oversize pensati per sottrarsi alla sessualizzazione imperante. La sua autenticità è diventata così uno specchio per una generazione che cerca di liberarsi dagli standard irraggiungibili e di affermare il proprio valore al di là dell'apparenza. L'identità prende dunque di frequente le sembianze di un colore che si differenzia dallo sfondo, di un contrasto, di una difformità: così agisce per esempio "la Fata dell'angolo", protagonista del romanzo "Ho paura torero" di Pedro Lemebel che tornerà in scena al Piccolo nel marzo 2025. Un travestimento colorato per travolgere il grigiore della dittatura cilena. (M.M.)

“

**Non era solo la mia identità  
a essere in trasformazione,  
il cambiamento era parte di  
una mutazione planetaria**

”



Nelle ultime settimane, nel buio delle sale cinematografiche, due titoli lontanissimi – anche per caratura – hanno finito per sfiorarsi e per gettare luce su alcune delle faglie più profonde del mondo contemporaneo, intercettandone le mutazioni planetarie. Nel mezzo della resurrezione elettorale di Donald Trump, “Giurato numero 2” (2024) ha aggiunto un prezioso tassello alla carriera del dichiaratamente repubblicano Clint Eastwood. Dissezionando i dilemmi del proprio protagonista, la sua ultima opera problematizza con assoluto rigore uno scenario in cui la fiducia nella giustizia scricchiola e la post-verità si appresta a serpeggiare. Justin non è giurato imparziale; forse è persino chimerico figurarsi un giurato imparziale. Un suo collega esprime senza remore i propri pre-giudizi: se ritiene che l'imputato sia colpevole, è perché questi – tra look e vestiario – reca su di sé i segni d'affiliazione a una gang con cui ha avuto a che fare. Il pre-giudizio non è campato per aria: la sua esperienza parla come parlano le apparenze. E se l'abito fa il monaco, allora il monaco è presto compreso e pericolosamente immobilizzato nella sua identità: il passato spazza via ogni ragionevole dubbio. Qualcosa di strutturalmente simile si verifica ne “Il ragazzo dai pantaloni rosa” (2024), film diretto da Margherita Ferri e ispirato a un caso di cronaca di matrice omofoba. In questa pellicola d'impronta genericamente progressista, a far traboccare il vaso del bullismo sono quei pantaloni

il cui colore è del tutto fortuito, esito di un banale errore di lavaggio. Dinanzi a questa nuova apparenza socialmente connotata, il protagonista Andrea decide di vestire ugualmente l'indumento e muta perciò a livello identitario, innescando le reazioni riprovevoli di alcuni compagni.

Il significato di un oggetto (in senso lato, uomo compreso) si risolve nella concezione dei suoi effetti concreti; e, riprendendo il Bardo di Sogno di una notte di mezza estate, quello stesso oggetto non può che disperdersi nel vortice inesauribile delle interpretazioni. Nello spazio liminare tra il drappo e il modo di (cor)rispondergli, vale la pena buttarsi ancora e ancora nel gioco delle trasformazioni, come Orlando, come Oberon e Titania, come Arlecchino. (m.g.)

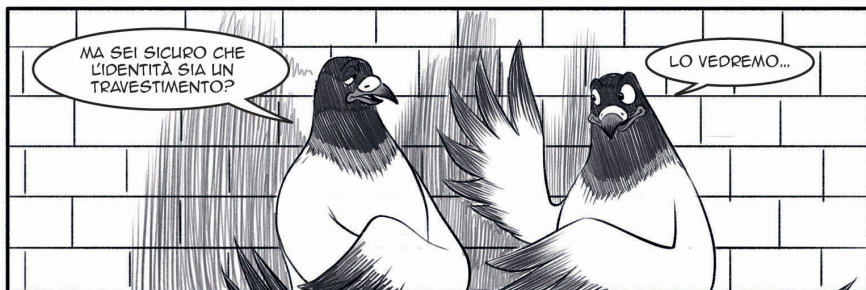
Una sequenza di vignette per guardare da una nuova  
prospettiva la domanda da cui prende le mosse  
il numero.

# *COMIC*

---

disegni di

**Federico Di Iulio**



# 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:**

Lucia Orsenigo («LACRIMA»), Chiara Colaci («Sogno di una notte di mezza estate»), Federico Di Iulio (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

10 DICEMBRE 2024

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



**STRATA  
GEMMI**  
PROSPETTIVE TEATRALI



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**  
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI  
E AMBIENTALI



**Scuola del Fumetto**  
*Passione disegno dal 1979*

**PICCOLO**

**TEATRO GRASSI**  
via Rovello 2

**TEATRO STREHLER**  
Largo Greppi 1

**TEATRO STUDIO MELATO**  
via Rivoli 6

**info e biglietti**  
[piccoloteatro.org](http://piccoloteatro.org)