

Mirella Schino
INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2016
Segreti di carta

Non sono stati pensati o suggeriti per questo. Però, da un capo all'altro di questo numero, dal Butoh al Living, dall'ISTA a Ronconi e a Shakespeare, molti dei contributi rappresentano momenti di confronto esplicito con uno stesso problema – grande quanto il teatro, vecchio come la sua storia, *il* problema degli studi teatrali: l'ambiguità e mutevolezza delle sue tracce. Non è il tema di questo numero, e non potrebbe esserlo, però è il (fondamentale) problema che evidenzia.

In genere ci si concentra, giustamente, sulla più importante tra queste tracce, la memoria, con tutti i problemi annessi – labilità, e poi emozioni o passioni, con tutto il loro strascico di polivalenza, e congiuntura di opposti. In questo numero, invece, campeggia, più che la fragilità dei sentimenti o della memoria, quella della carta. L'ambiguità delle "tracce" che lo punteggiano è soprattutto quella della scrittura: notazioni, appunti, documenti, qualche volta anche vecchi articoli. Il rapporto tra oralità e scrittura, tra disegno e creazione artistica. Spesso si parla di materiali di per sé molto belli, emotivamente e anche visivamente, di cui è difficile capire cosa ci dicono, e cosa possiamo farne.

Che fare per esempio del Butoh-fu, il sistema di annotazioni di Tatsumi Hijikata, uno dei due mitici creatori del Butoh? In copertina ne vediamo un esempio: un collage, in apparenza, con ritagli di riproduzioni d'arte, in questo caso frammenti di quadri di Klimt. Poi frecce. Qualche parola. Sono pagine di taccuino, e sono fantastiche, belle, misteriose e suggestive come opere d'arte. Non stupisce venire a sapere che sono state usate per allestire mostre, o anche come punti di partenza per altri studi artistici. Sono affascinanti, e ci lasciano indifesi: che farne?

«Teatro e Storia» n.s. 37-2016

Non sono tracce, in realtà: sono segreti fatti di carta. Segreti incarnati nella carta.

Sono enigmi. Guardando per la prima volta un esempio di Butoh-fu, mi sono venuti in mente materiali diversissimi, ma paradossalmente o superficialmente simili: i taccuini in cui Eugenio Barba prende appunti di regia, e di innumerevoli altre cose (nei primi anni, perfino della dieta giusta per i suoi attori). Sono notazioni molto diverse da quelle di Tatsumi Hijikata, con una somiglianza solo di apparenza: sono spesso fatte di immagini, o di frammenti di poesie, elenchi di parole unite insieme da associazioni incomprensibili. Che ne faremo? Sembrano non raccontare niente, a parte l'esistenza di un segreto. D'altra parte, tracce così belle e così inutili sono un aiuto inestimabile per sfuggire una visione solo di superficie del teatro, possono essere l'unica possibilità per mettere un piede nel groviglio che sta dietro ogni creazione teatrale. Sono una traccia della complessità di quest'arte tanto spesso considerata minore. Specialmente quando si tratta, come in questi due casi, di teatri del terremoto, di teatri che non si sono accontentati, che sono riusciti a inquietare anche altri, amici e spettatori, seguaci, avversari, e se stessi. Sono quei teatri studiando i quali ci si imbatte continuamente nelle forme di memorie più difficili, le testimonianze degli spettatori investiti dalla scossa. Emozionate, sopra le righe. Anch'esse pieni di enigmi. Ora, la creazione di un numero sempre più grande di archivi teatrali comincia a fare emergere altri problemi ancora.

Forse la risposta giusta è sempre quella più semplice: gli enigmi sono l'essenza del teatro, la sua struttura, il suo senso. E i luoghi in cui gli enigmi si radunano sono quelli in cui vengono raccolti i documenti. Consultiamo gli archivi come se fossero i luoghi deputati per risolvere i nostri problemi, e sono invece – dovremmo saperlo, lo sappiamo – i luoghi in cui i problemi si moltiplicano, si dividono e figliano. A volte sono complessi, profondi e illuminanti. A volte banali e sconcertanti. Una volta mi sono state mostrate due lettere di Eleonora Duse. Avevano la stessa data. La carta intestata indicava due luoghi di provenienza diversi e lontani. Un errore della grande attrice, è evidente: dopo tanti viaggi aveva dimenticato dov'era, che giorno era, aveva usato sbadatamente o indifferentemente una carta da lettere sottratta all'hotel di lusso di un altro paese – anche le più grandi tra le attrici rubano carta intestata.

Oppure mi trovavo finalmente sotto gli occhi la prova della sua ubiquità.

Un documento è tale perché contiene un segreto. In parte sono i piccoli misteri che possiamo immaginare, che speriamo di incontrare: una datazione diversa, l'odore di un evento nascosto, una informazione riservata. Ma c'è altro: i documenti sono le nostre guide, in grado di condurci verso luoghi sconosciuti, fuori dalle nostre convinzioni pregresse, dalle nostre immagini, e dai nostri cervelli. Senza di loro corriamo continuamente il rischio di segnare il passo nella palude della nostra intelligenza.

Hanno anche altre virtù. Perfino quelli più solidi – documenti organizzativi o amministrativi – sono pieni di trabocchetti, di cose non dette, magari volutamente occultate. Ci dicono in genere ben poco su quelle opere scomparse di cui andiamo sempre a caccia. Molti documenti teatrali, materiali grigi, lettere, istantanee, appunti, ci tormentano col non detto, ci distraggono con (fondamentali) domande sul perché sono stati scritti, per dire cosa, e, soprattutto, per nascondere cosa. Rispecchiano in pieno la natura profonda del teatro, che possiamo immaginare come un grande bosco secolare, organico, ma cresciuto in un luogo artificiale, pieno di alberi enormi, dalle radici profonde, con un odore penetrante di organicità e decomposizione, e insieme di polvere. Pieno di luoghi per esibirsi, ma soprattutto di nascondigli e anfratti. Attori e documenti spariscono tra gli alberi, si occultano, si mostrano, ci colgono alle spalle, ci colpiscono dove non ce lo aspettiamo.

Insomma, oltre alle informazioni senza le quali non potremmo procedere, gli archivi teatrali, se non sono stati troppo riordinati, qualche volta riescono a regalarci una immagine fondamentale della natura del nostro argomento: luogo del segno impreciso per eccellenza, e del turbinare delle passioni, delle sfingi vuote e di quelle pericolose. Sta a noi scegliere quel che vogliamo. Inseguire dati precisi e informazioni è il primo passo, è vitale, non c'è bisogno di ripeterlo. Però, potremmo usare i documenti *anche* per partire all'inseguimento del Segreto, quello inafferrabile, senza risposte e senza soluzioni, quello che serve solo a correre, a scavare sempre più a fondo, cercando domande sempre più complicate su uno spettacolo, un ambiente, una creazione.

La scelta sta a noi, dipende dal tipo di studiosi che siamo, tutti e due i tipi sono ugualmente fondamentali. Ma è una scelta vitale.

Al centro di questo numero stanno gli archivi di Tatsumi Hijikata, uno dei due fondatori del Butoh – che può essere senz'altro annoverato

tra quei teatri che prima ho chiamato “del terremoto”, quelli che hanno determinato scosse non solo artistiche, e non solo estetiche, ma anche tecniche ed esistenziali, provocando così strane alterazioni del panorama teatrale, per esempio curiosi e particolarissimi ambienti, che (a volte) hanno sopravvissuto e sopravvivono alla scomparsa dei creatori. A volte sopravvivono attraverso la *pietas* degli allievi. A volte, attraverso la cura degli studiosi che se ne occupano. Mi ha colpito vedere come, dal dossier sul Butoh, ci venga incontro il fascino non solo di Tatsumi Hijikata, ma anche di chi su di lui si arrovela. Li ringrazio tutti di cuore.

Sempre dall’Est, solo appena un po’ meno esotico e un po’ più lontano nel tempo, ci viene l’enigma di un altro grande teatro della scossa, quello di Mejerchol’d. In questo numero, Franco Ruffini si occupa non di spettacoli, ma di biomeccanica. In questo caso, il segreto non è racchiuso in documenti d’archivio, piuttosto è seppellito da carte stampate. Ruffini lo insegue da un libro a un romanzo, da una marionetta alla dignità del corpo “non solo dell’attore”. Il suo lungo inseguimento diventa, alla fine, esso stesso un enigma.

Una inaspettata nuova sessione dell’ISTA, l’International School of Theatre Anthropology fondata nel 1979 da Eugenio Barba, è stata l’occasione di un piccolo gruppo di articoli. L’ISTA è stata ben più di una bella e appassionante attività dell’Odin Teatret, è stata una polla fertile, un luogo di segreti in senso elementare: il racconto delle attività che vi si svolgevano non è sufficiente a far comprendere la sua importanza. Cosa è accaduto nei venticinque anni coperti con regolarità dalle diverse sessioni dell’ISTA precedenti a quest’ultima, oltre alla creazione della antropologia teatrale, del teatro eurasiatico, di un lungo percorso pedagogico? Ron Jenkins, Mirella Schino, Ferdinando Taviani si interrogano sulla formazione di un ambiente, sull’importanza di mettere insieme Lari e Penati portati da lontano, sui molti volti e i molti valori diversi che possono avere offerte pedagogiche solo in apparenza simili. Il segreto inseguito, per una volta, non è quello dell’arte dell’attore, né dei grandi teatranti protagonisti dell’ISTA, è invece quello di una generazione che ha seguito i Maestri, con apparente cecità, con dedizione. Come se fosse totalmente ingenua e accecata. Eppure non lo era.

Dobbiamo chiederci perché lo ha fatto. Ma dobbiamo chiederci soprattutto che cosa ne ha ottenuto in cambio. Ron Jenkins e Ferdinan-

do Taviani interrogano in primo luogo la propria memoria, il mio è un altro viaggio negli archivi dell'Odin.

La morte di Ronconi ripropone problemi di relazioni tra zone teatrali. In questa occasione, si è riparlato ancora una volta di quelli che da decenni sono additati come i due contrapposti emisferi del teatro: il coté dei Grandi Maestri del Corpo, da una parte, e dall'altra, opposto fino ad essere in irreparabile contraddizione, quello dei Teatri della Narrazione e della Parola. Sono tanti anni che se ne parla, sempre come se fosse una scoperta, o qualcosa di essenziale, adesso forse con un po' più di enfasi sul Corpo, ma sempre, ci sembra, con una certa rigidezza, e forse persino con un po' di monotonia. Del resto, gli anni Settanta e Ottanta sono stati certamente anni di forti contrasti, schieramenti, passioni. Ma anche di legami più complessi di quel che appare a prima vista, di minore ortodossia e rigidezza di quel che forse appare a molti ora.

Abbiamo pensato che fosse un po' presto per addentrarci nell'enigma Ronconi. Abbiamo scelto quindi una forma mista: da una parte la memoria viva, il ricordo di un amico, che dobbiamo alla gentilezza e disponibilità di Stefano Massini, più la testimonianza di una spettatrice dell'ultimo grande spettacolo e grande successo. Dall'altra, una piccola antologia. È stato bello incontrare manifesti e scritti che sembrano prescindere da ogni ortodossia. È bello vedere il gran teatro del verbo di Ronconi ospite a Holstebro, invitato e voluto dall'Odin. O sentir parlare del regista tanto Garboli che Taviani, tanto De Monticelli che Angelo Maria Ripellino. Del resto, una definizione perfino facile di "Maestro" è: colui che si lascia dietro una scia di battaglie, ortodossie e di contrapposizioni, ma che, quanto a lui, con ogni suo gesto le distrugge.

Il dossier di Ronconi chiude il numero. Ad aprirlo sono due altri grandi teatri, e un incontro che l'ortodossia più rigida potrebbe considerare "anomalo". Georges Banu, con efficace mescolanza di auto-ironia e passione, lo chiama "lo storico incontro": un incontro tra due teatri cinquantenni. A Parigi, l'8 marzo 2016 alla Cartoucherie de Vincennes, si sono incontrati il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine e l'Odin Teatret di Eugenio Barba, tra loro e con i loro spettatori. La via delle affinità profonde tra teatri che esteticamente potrebbero apparire distanti è sempre la più affascinante, e la più ricca di imprevisti. Questo incontro va a collocarsi idealmente accanto a quello tra l'Odin e il

Teatro de la Abadía, riportato nel n. 33. Dobbiamo la trascrizione quasi integrale dell'incontro del 2016 alla generosità di Banu.

Ma questo numero contiene anche molto altro: per esempio una esplorazione del rapporto tra il teatro e la Storia, attraverso l'esempio dell'*Opera dello straccione* di Pandolfi, andata in scena in piena guerra, nel 1943: un atto di irrisione del fascismo, imprevedibilmente violento. Un atto forse inutile, che è stato il segno di una promessa non mantenuta. Il ruolo di Pandolfi nel teatro italiano del dopoguerra è un argomento interessante in sé, ma soprattutto può farci capire quante vie mancate e invenzioni sprecate ci siano state. Un altro segreto di carta.

Inoltre, possiamo inseguire le tracce del teatro italiano di inizio Novecento dal punto di vista di una documentazione anomala, in buona misura legata al mondo degli affari, che ci permette una visuale straniata e quindi nuova di fatti che credevamo ormai di conoscere. In particolare, è interessante sbirciare l'Italia dal punto di vista dell'importante (e senz'altro molto consapevole di questa importanza) teatro parigino, attraverso la voce del quotidiano «Comoedia». Luca Vonella ci racconta della laurea ad honorem conferita dall'Università di Torino a Ludwik Flaszen, e Marco D'Arezzo dello spazio di sperimentazione – durato vent'anni – che unisce e separa la prima edizione di un'opera teatrale di Claudel dalla prima messinscena di un suo lavoro. Raimondo Guarino mette la drammaturgia di Shakespeare in prospettive che comprendono affinità con improvvisazione poetica e problemi di “mente collettiva”. Possiamo inseguire infine le tracce di un pugno di documenti, imprevedibili, quotidiani, dell'attività del Living Theatre, conservati da una delle attrici storiche, Cathy Marchand.

Libri, notizie, informazioni:

Joel Anderson, *Theatre & photography*, London, Palgrave Mcmillan 2015. Nella collana *Theatre &*, destinata agli studi che evidenziano la natura interdisciplinare delle arti performative, Anderson affronta il rapporto tra teatro e fotografia. L'obiettivo è quello di aggiungere elementi alla comprensione di entrambi i linguaggi attraverso un'analisi che articola diversi punti di vista. Il volume inizia con un incontro, in una piazza di Edimburgo, dove teatro e fotografia si tro-

vano insieme sull'arena urbana di un clown. Entrando nel vivo dell'analisi Anderson percorre tre vie. La prima indaga la fotografia nella drammaturgia. Prova della realtà o terreno della sua falsificazione, il personaggio della fotografia si trova a svelare i meccanismi stessi del teatro come copia, che agisce sulla memoria e sulla verità. La seconda parte affronta la fotografia teatrale, dal ritratto d'attore alla fotografia allestita, dalla ripresa delle prove fino alla più articolata relazione tra performance e documenti. La terza parte, che guarda attraverso la lente della fotografia il problema del realismo e del naturalismo in teatro, arriva con Brecht a riconfigurare il ruolo dell'immagine in teatro, e il ruolo del gesto nell'immagine. (*Samantha Marenzi*)

*Il 25 marzo 2016, all'età di 86 anni, è morto a Roma **Paolo Poli**. Era uno di quei grandi attori capaci di restare se stessi e costruirsi un teatro intorno – incuranti della moda del teatro esistente. Si divertiva nei suoi spettacoli dai mille travestimenti a rievocare antiche canzonette, testi eruditi, letteratura d'appendice, poesie e doppi sensi popolari: interpretò smascherandoli il perbenismo borghese e la vecchia retorica fascista, ammaliando il pubblico con la sua elegante e suadente dizione e con la grazia della sua mimica. Natalia Ginzburg nel '70 lo descrisse come «un soave, ben educato e diabolico genio del male»: aveva erudizione e intelligenza, il candore e la ferocia di un bambino, una gentilezza antica. Delle molte definizioni che gli sono state date, amava soprattutto quella di Camilla Cederna: «il professore che canta» (era stato per un anno insegnante, verso la fine degli anni '50). Nato a Firenze nel 1929, si era laureato in letteratura francese con una tesi sul teatro di Becque, mentre già recitava per la RAI Firenze, nel Carro di Tespi del burattinaio Stac e nella Compagnia dell'Alberello; lavorò poi a Genova con Aldo Trionfo, e nel 1960 iniziò a creare i propri spettacoli, a Milano poi a Roma. Il suo teatro irriverente ebbe qualche censura (Rita da Cascia nel '67 provocò un'interrogazione parlamentare, la sua trasmissione televisiva Babau, del 1970, aspettò sei anni per la messa in onda), ma trovò sempre l'ampio favore degli spettatori. «La mia paga è l'applauso, il sorriso del pubblico, che mi dice: sì, oggi sono vissuto!», raccontava in una recente intervista di Daria Bignardi. L'ultima sua apparizione teatrale è stata a Firenze, nel gennaio 2016, per l'inaugurazione del restaurato Teatro Niccolini. (Raffaella Di Tizio)*

Eugenio Barba, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, Holstebro-Wroclaw-Malta, London-New York, Icarus Publishing Enterprise and Routledge, 2015. L'antologia, curata da Lluís Masgrau, raccoglie alcuni dei testi di Barba dedicati ai teatri tradizionali asiatici, corredati da una selezione di immagini d'archivio realizzata da Rina Skeel. L'arco cronologico coperto dall'opera è molto ampio, dal 1963 al 2013. Il montaggio dei brani, benché non rispetti l'ordine temporale della stesura ma sia organizzato attorno ad alcuni nodi tematici, permette di seguire le trasformazioni attraversate dall'interesse di Barba per le arti performative asiatiche, tanto nella riflessione teorica quanto nella prassi. Tra saggi editi, e divenuti dei classici, e altri meno conosciuti, o pubblicati qui per la prima volta, il libro rappresenta un capitolo essenziale per la storia del dialogo tra Oriente e Occidente avvenuto nel teatro del XX secolo. Di pregevole cura e grande utilità è l'appendice finale: una statica nella quale Lluís Masgrau disegna la mappa degli incontri e delle collaborazioni di Barba e degli attori dell'Odin Teatret con performer asiatici, dal 1963 al 2014. (*Francesca Romana Rietti*)

*Il 24 aprile 2016 il Théâtre de l'Odéon di Parigi, è stato occupato da una cinquantina di manifestanti, lavoratori intermittenti dello spettacolo e studenti. Sgomberati il 28 luglio, gli attivisti si spostano alla Comédie-Française, questa volta lo spettacolo in corso è bloccato, e i manifestanti si animano nell'appendere striscioni di protesta sulla facciata esterna del teatro. Non sono interventi isolati, la stessa sorte era toccata prima ai teatri di Montpellier, Bordeaux, Caen, ed è facile intuire il legame con il più grande movimento cittadino della «Nuit debout» che in Place de la République (marzo 2016) aveva contestato la riforma del lavoro. Nello specifico all'Odéon la protesta è contro il taglio di 185 milioni di euro al fondo per disoccupati, precari e intermittenti. L'occupazione del teatro parigino è stata il modo, in questo caso efficace, per fare pressione sui negoziati in corso al ministero del lavoro e sul regime di assicurazione contro la disoccupazione dei lavoratori dello spettacolo. Una situazione forse distante da quella in cui Barrault aprì le porte dello stesso Odéon ai giovani studenti del Maggio Francese nel 1968, ma quella è un'altra storia. (*Doriana Legge*)*

Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, con un'Introduzione di Sergio Escobar e una Postfazione di Stefano Massini, Milano, Mimesis, 2016. La veste editoriale potrebbe far pensare a un'agiografia: sul retro copertina si legge la frase che Brecht scrisse a Strehler dopo la prima della sua *Opera da tre soldi*, il 10 febbraio del 1956: «Caro Strehler, mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra. Grazie». Invece *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti* è un libro che non fa sconti all'istituzione di cui racconta un importante frammento di storia. Alberto Benedetto, dal 2009 direttore di produzione e organizzazione del Piccolo Teatro di Milano, vi esamina da vicino il lavoro di chi per primo occupò il suo ruolo, rivelando tramite carte dell'Archivio Storico dell'ente ciò che sta dietro a una questione spinosa, quella appunto della gestione in Italia dei diritti sulle opere di Bertolt Brecht. In una ricostruzione attenta, che lascia parlare i documenti senza imporre giudizi, si osserva da vicino come Grassi, dopo la morte di Brecht (avvenuta il successivo agosto), e grazie alla stima accordatagli dalla Surhkamp Verlag – casa editrice che dell'autore deteneva i diritti – e da Helene Weigel – succeduta a Brecht alla direzione del Berliner Ensemble – abbia saputo trasformare la sua formula di apprezzamento in una delega di valore testamentario e assoluto, arrivando a creare, per il Piccolo Teatro, un monopolio di fatto. Il libro si muove tutto all'interno della vicenda, raccontata in modo da appassionare quanto un giallo: se un difetto vi si può trovare, è nella scelta di mostrare poco del contesto storico, che forse aiuterebbe a comprender meglio l'importanza di fatti così determinanti per le dinamiche del teatro italiano, passate e presenti. (Raffaella Di Tizio)

Gigi Bertoni, *Il pane degli attori. Trentacinque anni di lavoro col Teatro Due Mondi*, a cura di Raffaella Di Tizio, Faenza, Teatro Due Mondi, 2016. Copertina di Marilena Benini, fotografie di Stefano Tedioli. Nel 2009 Gigi Bertoni ha pubblicato in «Teatro e Storia» (n. s., n. 30, pp. 391-410) *Riscritti per la carta. Lettera sui miei venticinque anni di lavoro nel Teatro Due Mondi*: vi descriveva il suo percorso di drammaturgo, strettamente connesso alle pratiche creative del suo gruppo. Era uno sguardo interno alla sala di lavoro, che rispondeva alle domande espresse allora da alcuni studenti dell'Università dell'Aquila curiosi di sapere qualcosa di più sul “dietro le quinte” del

teatro faentino. Da quell'articolo nasce oggi un libro, «una raccolta di testi usati negli spettacoli. E dei pensieri e delle riflessioni che gli stanno attorno». Non vi si troverà solo il punto di vista dello scrittore, ma anche interventi di regista e attori (Alberto Grilli, Tanja Horstmann, Angela Pezzi, Maria Regosa, Renato Valmori), un dialogo-intervista e due lettere introduttive di Mirella Schino e Ferdinando Taviani: un lavoro a più voci, primo contributo al racconto della lunga storia di questo gruppo teatrale, a partire dal suo rapporto con la parola.

Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone, a cura di Matteo Casari e Elena Cervellati, Arti della performance: orizzonti e culture, Bologna 2015. Scaricabile da <http://amsacta.unibo.it/4352/>. Il volume raccoglie gli atti del convegno *Il butō nella cultura europea*, che ha avuto luogo a Bologna nel 2013 dopo una serie di eventi espositivi, performativi e di studio nati intorno all'Archivio Kazuo Ohno. Eventi in omaggio al maestro, che nel 2001 ha donato una parte dei suoi materiali al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Apre il volume un ricordo di Ohno firmato dal figlio Yoshito. Una memoria personale che è storia della danza. Poi le pagine vedono alternarsi studiosi giapponesi ed europei, giovani ed esperti, in un intreccio di prospettive che fanno emergere la venatura del discorso sul Butō, dall'antropologia agli studi di culture orientali, dalla storia del teatro e della danza alle discipline letterarie. Autori degli interventi sono Takahashi Kazuko, Matteo Casari, Giovanni Azzaroni, Elena Cervellati, Eugenia Casini Ropa, Margherita de Giorgi, Katja Centonze, Sylviane Pagès, Maria Pia D'Orazi. Agli sguardi storici e critici si aggiungono alcune voci dalla pratica della danza: Yokota Sayaka contribuisce al volume con una relazione del workshop tenuto durante il convegno dal danzatore Tadashi Endō; quest'ultimo pubblica un bell'intervento sulla sua biografia artistica; chiude il libro un testo della performer Alessandra Cristiani. (*Samantha Marenzi*)

Da quest'anno, Teatro e Storia si affaccia sul mondo dei social network con la propria pagina facebook, gestita da Doriana Legge. Vi si possono trovare notizie sul numero in preparazione e materiali dei lavori della redazione: le recensioni a libri e a spettacoli per la rivista «L'Indice dei libri del mese», il link di un'intervista a Ferdinando Taviani per il Patalogo (<https://www.facebook.com/teatroestoria.it/>)

Dominique Dupuy, *La saggezza del danzatore*, Milano, Mime-sis, 2014. Edito originariamente in Francia nel 2011 da Jean Claude Behar nella collana «Sagesse d'un métier», si propone di rispondere alla domanda «e se la pratica di un mestiere fosse anche un percorso iniziatico, un cammino verso la conoscenza di sé e del mondo?». Il volumetto assolve in pieno il suo compito. Dominique Dupuy (1930), il più anziano dei danzatori/coreografi ancora attivi tra i creatori della danza moderna francese, vi espone una sintesi del suo pensiero sulla danza, la sua filosofia e pedagogia del corpo, fondendo racconto autobiografico e riflessioni. Questa pubblicazione completa per l'Italia l'opera iniziata col volume ***Danzare oltre/Scritti per la danza*, Macerata, Ephemeria, 2011**, che raccoglieva una serie di scritti teorici tra i suoi più acuti e un diario della sua ultra-trentennale attività pedagogica nella penisola. Con questi due volumi Dupuy si conferma maestro raro del difficile discorso sulla danza, che ancora oggi manca spesso di spessore e di parole adeguate. (*Eugenia Casini Ropa*)

È vero che alcune ricorrenze sono solo occasioni per celebrare, e odorano un po' di stantio. Quella dei 40 anni dalla morte di **Pier Paolo Pasolini** pare effettivamente forzata, sembra l'ennesima trovata per riempire palinsesti e qualche vuoto di creatività nostrana. Eppure nel brulichio di eventi quella che ci è sembrata più efficace e meno didascalica è stata l'operazione di **Virgilio Sieni** per il *Css Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia*, una realtà d'eccellenza nel panorama italiano. Il coreografo Virgilio Sieni ha lavorato su ***Fuga Pasolini_Ballo 1922*** (andato in scena dal 1 al 10 novembre 2015). Lo spettacolo si è sviluppato coinvolgendo cinquanta partecipanti, fra amatori, anziani, giovanissimi, danzatori, cittadini, donne e uomini, madri, padri, figli. Il risultato è stato quello di una comunità in cammino, un esodo di corpi. (*Doriana Legge*)

Philip Eisenbeiss, Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto, Torino, EDT, 2013. Il 13 febbraio 1816, durante le prove generali del ballo *Venere pellegrina*, un incendio distrusse, in poche ore il Teatro San Carlo di Napoli. Il teatro, costruito nel 1737, era stato appena ristrutturato e abbellito. Soltanto sei giorni dopo il disastro, il re Ferdinando I di Borbone affidava all'architetto Antonio Niccolini il progetto di ricostruirlo. In appena un anno il teatro fu riedificato com'era prima

e inaugurato, con la pittura ancora fresca, il 12 gennaio 1817 con lo spettacolo *Il sogno di Partenope*. Stendhal scrive: «Entrando nel nuovo San Carlo, il re di Napoli, per la prima volta dopo dodici anni, si sentì veramente un re [...] oro e argento a profusione, torce intrecciate ai fiori di giglio dei Borbone. [...] Non c'è nulla, in tutta Europa, che non dico si avvicini a questo teatro, ma ne dia la più pallida idea. Gli occhi sono abbagliati, l'anima rapita». I lavori e le spese di ricostruzione furono sostenuti dal milanese Domenico Barbaja: ma chi era costui definito da Dumas padre «principe degli impresari»? Nato nel 1778, Barbaja inizia come sguattero di taverne ma diventa presto proprietario di molti locali e anche del Caffè dei Virtuosi, situato accanto alla Scala. Inventa una bevanda a base di panna, caffè e cioccolata che da lui prese il nome di *barbajada*, una miscela che fece fortuna. Apprendo numerosi caffè, comprando e vendendo munizioni durante le guerre napoleoniche, Barbaja riuscì a ottenere il redditizio appalto del gioco d'azzardo del Teatro alla Scala. Semianalfabeta ma amante della buona musica, decise quindi di diventare impresario teatrale e si trasferì a Napoli, allora una delle capitali europee dell'arte e della musica. Nel tempo Barbaja gestì direttamente alcuni dei teatri più importanti d'Europa: la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli – che rese in trent'anni uno più importanti al mondo – il Theater am Kärntnertor e il Theater an der Wien a Vienna, il Teatro alla Cannobbiana di Milano (oggi Teatro Lirico) in cui debuttò *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti. Ingaggiò Rossini, come compositore e direttore artistico del San Carlo: e qui, in otto anni Rossini scrisse le sue opere migliori per i migliori cantanti dell'epoca come Maria Malibran, Giuditta Pasta, Isabella Colbran, Giovan Battista Rubini, Domenico Donzelli e i due grandi rivali, i cantanti francesi Adolphe Nourrit e Gilbert Duprez, l'inventore del do di petto. Rossini racconta che un giorno Barbaja lo sequestrò nella sua villa e gli impedì di uscirne fino a quando non finì di scrivere l'opera. In cambio, ogni giorno gli dava a pranzo un piatto di maccheroni. Aiutato da artisti di prima grandezza, Barbaja poté mettere in scena più di cento rappresentazioni all'anno e un gran numero di prime assolute. Quando morì, nel 1841, i funerali, partiti da Via Toledo bloccata al traffico delle carrozze, furono celebrati nella chiesa di Santa Brigida con l'esecuzione della *Messa da requiem* di Mozart eseguita da quattrocento professori e allievi di musica diretti dal compositore Saverio Mercadante. È un libro scritto da un appassionato, non da un professionista e gli storici della

musica dicono che ha alcune imprecisioni: ma non solo non esiste un altro libro su Barbaja, ma neanche un libro così bello sulla musica nella Napoli borbonica e nell'Italia preunitaria. (*Nicola Savarese*)

www.teatroestoria.it. Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggersi per intero tutti i numeri, fino al 35 incluso. Il sito contiene informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema «peer review» da noi usato, sull'iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. Vi si possono leggere inoltre i Summaries in due lingue; i libri che abbiamo segnalato nel corso degli anni; gli indici di tutti i numeri; l'indice, i summaries e l'Introduzione dell'ultimo numero uscito (il 37). Il sito comprende una zona importante di «materiali»: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (sulle scritture teatrali); libri scaricabili (Eugenio Barba, Il prossimo spettacolo, a cura di Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999; e lo straordinario numero Sipario degli attori, «Sipario», Il trimestre 1980); «qu-books», cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (Ferdinando Taviani, Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila, Ferdinando Taviani, Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano); la bibliografia completa di Claudio Meldolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.

Theatre and Cognitive Neuroscience, a cura di Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016. Benché siano passati ormai tre anni dall'ultima delle cinque edizioni del convegno «Dialoghi tra teatro e neuroscienze» tenutosi alla Sapienza Università di Roma, continuano riflessioni e nuove prospettive sull'argomento. Nel libro *Theatre and Cognitive Neuroscience* alcuni degli articoli più rappresentativi pubblicati nei volumi italiani si affiancano a contributi originali di Jean-Marie Pradier, John Schranz, Philippe Goudard, Corinne Jola, Giorgia Committeri. Il volume è diviso in quattro sezioni: il teatro come lo spazio delle relazioni nella prospettiva neurocognitiva, l'esperienza performativa dello spettatore e l'*embodied theatology*, la complessità del teatro e della cognizione umana, le applicazioni terapeutiche e sociali dell'attività teatrale.

Pataloghi on-line. Dall'11 maggio 2016, i 32 volumi illustrati del Patalogo sono consultabili sul sito dell'Associazione: ubuperfq.it. L'evento è stato celebrato presso l'Arena del sole di Bologna, con numerose testimonianze di intellettuali e artisti, anche video. Tutti i materiali sono consultabili sul sito dell'associazione, dove si trova anche l'elenco dei libri pubblicati dalla Ubulibri e il database degli spettacoli di ogni anno, redatto in vista dei Premi Ubu in collaborazione con Tamburo di Kattrin e ateatro. L'operazione è stata resa possibile dall'Associazione Ubu, nata nel 2012, per valorizzare l'Archivio di Franco Quadri e quello della Ubulibri, un complesso archivistico e bibliografico stimabile in 350 metri lineari, uno dei più completi dello spettacolo italiano contemporaneo. Per la pubblicazione del Patalogo (1979-2010), sono confluiti nella sede milanese della casa editrice copioni, manoscritti, recensioni, programmi, comunicati, manifesti e locandine, disegni e bozzetti, fotografie e altri materiali iconografici inviati dai teatri e dalle compagnie di tutta Italia. A ciò si aggiunge il ricco archivio fotografico, che comprende circa 100.000 documenti (di cui 25.000 cartacei e 75.000 elettronici) tra fotografie di scena, foto dai set, ritratti, bozzetti, istantanee. Curato in convenzione con la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori e in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e con la Sovrintendenza Archivistica della Lombardia, l'archivio è consultabile presso la Fondazione, previo appuntamento. A proposito si vedano i due volumetti pubblicati dalla Fondazione Mondadori con il concorso dell'Associazione Ubu per Franco Quadri: *Il teatro che credi di conoscere. Le carte patafisiche di Franco Quadri e della Ubulibri (con interventi di R. M. Molinari, O. Ponte di Pino e C. Ventrucci, 2013)* e *Catalogo storico Ubulibri 1979-2011 (a cura di R. M. Molinari, O. Ponte di Pino e M. Magagnin, catalogazione di C. Bottani, 2015)*. È nata inoltre la collana **Einaudi-Ubulibri**, che ha ripubblicato finora due volumi del Teatro di Thomas Bernhard e il primo volume della Eptalogia di Hieronymus Bosch di Rafael Spregelburd, ed è in procinto di pubblicare il teatro di Antonio Tarantino. (Laura Mariani)

Omaggio a Gerardo Guerrieri. Riscoperta di un grande intellettuale del teatro del Novecento, a cura di Selene Guerrieri, Matera, Edizioni Magister, 2016. È un libro di famiglia, il libro di una figlia che cerca il profilo del proprio padre. Ma, nel far questo, ci conduce a

osservare le radici del teatro di oggi. Il libro si apre con una bella fotografia (le foto, da album di famiglia, sono una delle sue ricchezze) e una citazione di Giorgio Prosperi: «Quando i nostri uomini di teatro di ieri e di oggi camminano, stampano sul pavimento l'orma... l'ombra di Gerardo Guerrieri. Tutti ce l'hanno un pochino dentro, perché li ha influenzati un po' tutti». È una indicazione: la ricerca di Guerrieri può essere anche un po' la ricerca di radici negate. Bellissime sono le lettere di Guerrieri e degli amici, gli appunti che questo libro riporta nella prima parte, i frammenti autobiografici. O le lettere e le testimonianze degli amici e di persone che sono entrate in contatto con Guerrieri, o che se ne erano occupate, da Judith Malina a Claudio Meldolesi. Intrecci, scambi, contatti affiorano in queste pagine, un po' casualmente, ma con particolare freschezza.

La morte di Donato Sartori. *Nel pomeriggio di sabato 23 aprile 2016, Donato Sartori si è tolto la vita nella sua casa di Abano Terme (Padova), con un colpo di pistola. Aveva 77 anni, ed era gravemente malato. Era il figlio del grande Amleto Sartori. Da lui, Donato ereditò un patrimonio straordinario di tecniche e saperi, ma anche la capacità di orientare la propria ricerca in direzioni autonome. Dalla metà degli anni Settanta, affiancò alla creazione delle maschere del viso in cuoio per artisti e gruppi teatrali – tra i molti, il Piccolo di Milano, l'Odin Teatret, la scuola di Lecoq, Eduardo De Filippo, Dario Fo – quella delle «strutture gestuali», maschere totali in cuoio che raffigurano frammenti straziati e contorti del corpo umano e denunciano una società ferita. Nel 1979, insieme alla moglie Paola Pizzi, architetto, e allo scenografo Paolo Trombetta, fondò a Padova il Centro Maschere e Strutture Gestuali destinato tanto a ricerche sulle strutture gestuali e la maschera, quanto alla pedagogia.*

Donato Sartori aveva l'aspetto di un giocatore di rugby, collo forte, basso, quadrato. E che lavorasse con la forza come un lattoniere ne avevi conferma visitando il suo laboratorio: una vera fucina di Vulcano piena di ferri, barre, lenzuola di cuoio per le sue grandi, preziose installazioni urbane che ha sparso in mezzo mondo e alle quali era affezionatissimo. Ti domandavi come da un uomo così forte potessero venir fuori le maschere leggere che modellava e raccoglieva nel museo che aveva fondato. Il fatto è che quelle maschere non dipendevano dalla forza ma dalla gentilezza e dalla grazia dell'artista che aveva impa-

rato dalla storia e dalla scuola del padre, Amleto Sartori. Con questi due cavalli, le maschere e le installazioni, il carro di Donato si è alzato, definitivo, nei cieli. (Francesca Romana Rietti, Nicola Savarese)

Mireille Havet, *Diario 1918-1919, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015.* Nella casa editrice Editoria & Spettacolo è nata la collana *Ofelie*, diretta da Samantha Marenzi. Dedicata alle traduzioni di scritture autobiografiche, alle lettere, ai diari, ai libri in bilico tra letteratura e vita, *Ofelie* guarda alle biografie come zone sensibili della cultura, dal teatro alla poesia alle arti visive. Scritture sommerse che tracciano sentieri tra i libri e gli archivi. La collana è stata inaugurata dal diario di Mireille Havet, un materiale sconfinato, edito in più volumi dalle Éditions Claire Paulhan, di cui si è scelto di proporre in italiano l'anno dal 1918 al 1919. Ragazza prodigio, protetta da Apollinaire, la giovane poetessa che saluta a 18 anni la fine della guerra racconta l'Armistizio, l'iniziazione sentimentale e sessuale, l'amore per le ragazze e per le droghe, la ripresa della vita al fianco di amici come Jean Cocteau, Colette, Paul Fort. Il libro è stato tradotto (e proposto) da Emanuela Schiano di Pepe ed è stato pubblicato col sostegno del Centre national du livre e del Programma di Aiuto alla Pubblicazione Casanova dell'Institut Français (Italia/Francia).

Louis Juvet, *Lezioni su Molière, a cura di Stefano Geraci, traduzione di Caterina Botta e Vincenzo Mazza, Roma, Officina edizioni, 2015.* Il volume raccoglie una selezione delle lezioni di Juvet al Conservatoire National d'Art Dramatique dal novembre 1939 al dicembre 1940. Sono state pubblicate con il titolo *Molière et la Comédie Classique. Extraits des cours de Louis Juvet au Conservatoire*, Paris, Gallimard, 1965. L'autore è Louis Juvet (morto da vari anni), il curatore non appare, ma nella postfazione Geraci ci spiega come siano in realtà due, Marthe Herlin e il figlio di Juvet, Jean Paul. Il libro raccoglie quindi una serie di lezioni che non hanno a che fare solo con Molière, ma con Marivaux, Florian, Beaumarchais. Sono analisi di personaggi e scene, considerazioni generali «Ascolta, voglio darti un consiglio, voglio rivelarti una legge eterna: quando non si sa fare qualcosa, la si impara. Non ti chiedo di imparare ad andare in bicicletta o a montare a cavallo, se non lo sai fare. Non me ne importa nulla, ma a teatro quando non si sa fare qualcosa si deve affrontarla subito», ricordi

di grandi attori del passato «Sarah Bernhardt recitava come se fosse sola. Era circondata da attori mediocri. Appena Sarah apriva la bocca, scomparivano. E del resto, appena entrava in scena lei, indietreggiavano verso il fondo, e lei continuava a rivolgersi a loro mentre era sola di fronte al pubblico, e non era affatto un problema».

Théâtres Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui, a cura di Izabela Pluta, Mireille Losco-Lena, dossier tematico della rivista «Ligeia. Dossier sur l'art», n° 137-140, anno XXVIII, gennaio-giugno 2015. Nell'ottica degli studi italiani (ma non certo solo italiani) i teatri laboratorio sono uno dei fenomeni più rappresentativi del XX secolo, a partire dagli esempi più noti, come il Teatr-Laboratorium fondato da Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen o l'Odin Teatret di Eugenio Barba. Il dossier che la rivista francese «Ligeia», fondata e diretta da Giovanni Lista, dedica ai *Thâtre Laboratoires* presenta un'altra maniera di intendere la nozione di teatro-laboratorio, rivolgendosi con questo termine a quell'insieme di pratiche sceniche contemporanee il cui obiettivo non è solo la produzione di spettacoli, ma anche la ricerca scientifica e la sperimentazione di nuove tecnologie per la scena. La riflessione della rivista s'inserisce nell'ambito di un acceso dibattito intorno a ciò che viene chiamato *recherche-création*: corsi universitari pratici, che dovrebbero dare al candidato la possibilità di completare la tesi tradizionale con un elaborato artistico. Il dossier esplora quattro campi tematici: le riflessioni teoriche sulle ibridazioni tra pratiche teatrali e ricerca scientifica; uno studio delle forme istituzionali di *recherche-création* o di *Practice-as-Research* presenti in altri paesi come il Canada o gli Stati Uniti; l'analisi di alcuni esempi di compagnie contemporanee che svolgono un lavoro di *recherche-création*; lo studio dell'opera di alcuni artisti-ricercatori. Tra le diverse compagnie e artisti presi in esame possiamo enunciare la «Compagnie CREW», «Compagnie 14:20», «Compagnie TF2 – Jean François Peyret», «Hiroshi Ishiguro», «Compagnie AM/CB». (Gabriele Sofia)

Stanislavsky – A Life in Letters, a cura di Laurence Senelick, London-New York, Routledge, 2014. Un volume di 650 pagine: solo una scelta delle lettere di Stanislavskij. La più recente edizione russa in dieci volumi delle opere del regista, curata da un team capeggiato da

Oleg Jefremov e Anatoly Smeliansky, e apparsa tra il 1988 e il 1991 conta 1.460 lettere. Rispetto alla edizione precedente, della fine degli anni Cinquanta, ci sono non solo molte lettere in più, ci sono meno censure (per esempio alcune discussioni veramente violente con Nemirovič-Dančenko) e destinatari prima accuratamente purgati – come Stalin. Dice Senelick che ci sono sicuramente molte altre lettere di Stanislavskij che attendono di essere scoperte e pubblicate. La sua scelta è ampia, curata, è quasi una storia di Stanislavskij attraverso le lettere, a cui aggiunge fotografie e frammenti di diario. Benché questo tipo di scelte sia molto frustrante per il lettore interessato, non si può non essere grati a Senelick per questa opera.

Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016. L'impostazione del libro di Paola Ventrone si ispira a *Il teatro e la città* (1977) di Ludovico Zorzi per il modo in cui forme e tecniche di spettacolo, tra il Medioevo e l'età moderna, vengono associate alle espressioni simboliche degli assetti istituzionali e alla scena urbana nella sua accezione più sensibile alle dinamiche sociali. E assume come necessario riferimento, negli studi sulla storia di Firenze, *Public Life in Renaissance Florence* (1980) e l'intera produzione saggistica di Richard Trexler, per aver disvelato, nell'inchiesta sugli eventi festivi e cerimoniali, «la varietà senza confini delle fonti utilizzabili». Al centro della trattazione c'è la festa come complesso di linguaggi che realizzano nella vita civile visibilità, autorità, carisma. Nell'invenzione e nel mutamento degli usi celebrativi, «i cittadini plasmavano lo spettacolo nelle sue molteplici funzioni di costruzione identitaria, di dialettica tra poteri centrali e poteri periferici, di dinamica fra luoghi culturali». L'osmosi tra definizione di un teatro e valori e funzioni di una cultura si ricollega anche alla Roma rinascimentale di Fabrizio Cruciani. Ma nella Firenze di Ventrone la ricostruzione coinvolge gli elementi primi delle relazioni sociali. Nella città pre-moderna, il valore delle forme celebrative e dei fatti di spettacolo è costitutivamente politico. Le comunità esistono perché si rappresentano e perché rappresentano non solo la loro esistenza sociale, ma i loro miti e le loro credenze, le loro ostentazioni e le loro alleanze. Alla fine del libro non è necessario rimescolare l'almanacco dei metodi e dei saperi. Lo storico delle culture urbane ha letto una vicenda politica che è intessuta delle profondità del convivere e scandita dalla

necessità dell'esperienza collettiva, nelle vivide sembianze di apparati e azioni. E chi studia lo spettacolo del passato, invece di attardarsi sulla genealogia delle forme e dei generi, avrà raccolto la chiave del dialogo di teatri e culture nei corpi e nel cosmo di una città. (*Raimondo Guarino*)

Peer-review. *Peer review, cioè «revisione paritaria», è un sistema per leggere e valutare gli interventi proposti a una rivista. Implica una lettura preliminare da parte di due studiosi, che formulano un giudizio scritto, eventualmente completato da qualche proposta migliorativa. «Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (2009). Ogni saggio viene proposto in forma anonima a due lettori, generalmente uno interno e uno esterno alla redazione. Il giudizio complessivo e i suggerimenti per migliorare il saggio formulati dai due lettori vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori, secondo il sistema comunemente definito double blind. Il parere dei due referees sulla accettazione del saggio non è mai vincolante. Il tipo di referee che viene richiesto dalla nostra rivista non è un giudizio, ma una lettura attenta, volta a enucleare le novità o gli aspetti interessanti di un saggio, e a suggerire come ovviare alle sue eventuali debolezze. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di continuare un impegno nei confronti degli autori più giovani, e di mantenere viva una discussione propositiva all'interno degli studi teatrali. Ai referees esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.*

È morto Dario Fo, il 13 ottobre 2016, verso le nove del mattino. Il mondo, senza i suoi novant'anni, è un po' più spento e anche un po' peggiore.

Hanno collaborato a questo numero: Eugenio Barba (gegge@odinteatret.dk); Ariane Mnouchkine; Georges Banu (banu.georges@gmail.com); Samantha Marenzi (samantha.marenzi@yahoo.it); Akira Kasai; Bruce Baird (baird@umass.edu); Takashi Morishita (moris@art-c.keio.ac.jp); Stephen Barber (stephenbar-

ber@yahoo.com); Katja Centonze (katjacen@unive.it); Maria Pia D'Orazi (mariapia.dorazi@fastwebnet.it); Raimondo Guarino (raguarin@tin.it); Franco Ruffini (franco.ruffini@libero.it); Beppe Chierichetti (beppe.chierichetti@email.it); Mirella Schino (mirella.schino@gmail.com); Ron Jenkins (rjenkins@wesleyan.edu); Ferdinando Taviani (f.taviani@gmail.com); Raffaella Di Tizio (raffaelladitizio@yahoo.it); Luca Vonella (lucavonella@teatroacanone.it); Marco Consolini (marco.consolini@sfr.fr); Livia Cavaglieri (livia.cavaglieri@unige.it); Donatella Orecchia, donatella.orecchia@uniroma2.it; Marco D'Arezzo (marco.darezzo@gmail.com); Stefano Geraci (stgera@tin.it); Stefano Massini (MassiniS@piccoloteatromilano.it); Doriana Legge (dorianalegge@gmail.com); Francesca Romana Rietti (francesca@odinteatret.dk); Eugenia Casini Ropa (ecasiropa@gmail.com); Nicola Savarese (nsavarese@tin.it); Laura Mariani (annalaura.mariani@unibo.it); Gabriele Sofia (gabrielesofia@hotmail.it); Clelia Falletti (clelia.falletti@gmail.com); Vicki Ann Cremona (vicki.cremona@um.edu.mt).