

## *Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento*

di Mariagabriella Cambiagli

Benché la nozione di scrittura scenica e la sua problematica relazione con la composizione testuale appartengano appieno al lessico del teatro degli ultimi cinquant'anni, pure la radice delle questioni teoriche e molte caratteristiche salienti si possono rintracciare già nel periodo di profonda trasformazione della scena europea che fu il primo Novecento.

Il mio contributo vuole presentare una pista di ricerca sul tema, indagando in tale prospettiva il sistema dei teatri milanesi tra XIX e XX secolo, nel periodo cioè in cui Milano è l'indiscussa capitale italiana dello spettacolo drammatico, per ricchezza dell'offerta e numero delle produzioni. Alla svolta dei due secoli, la città può contare su almeno 12 teatri regolarmente attivi per gran parte dell'anno, con differenti tipi di repertorio e di circuito delle compagnie professionistiche, che si contendono differenti tipologie di pubblico per estrazione sociale e gusto.

Proprio la articolata varietà della programmazione e la posizione geografica "eccentrica" rispetto alle sedi europee in cui nasce e si sviluppa, nel medesimo torno di anni, da un lato, un rinnovamento della drammaturgia, dall'altro, l'affermazione della regia, consentono una serie di osservazioni interessanti su una prassi teatrale che, secondo percorsi originali, va muovendosi verso il riconoscimento dell'autonomia dei codici della scena rispetto all'imperialismo del testo letterario.

È in questo senso che, prima degli interventi teorici, lo studio delle produzioni teatrali permette di mettere in luce come le modalità di composizione del testo in relazione all'allestimento siano centrali per artisti e uomini di teatro, tanto che nel circuito cittadino si possono riconoscere due opposti schieramenti che si contrappongono in ambito produttivo e artistico: i "testocentrici" e i "performativi", ben distinti nelle reazioni della critica giornalistica e nel favore del pubblico.

Le differenti procedure compositive del testo e le relative modalità di allestimento si riflettono su diversi tipi di repertori: la grande prosa degli autori borghesi (Giacosa, Praga, Rovetta) e la produzione del teatro dialettale o delle commedie brillanti di intrattenimento, gestiti da capocomici-attori-autori (Ferravilla, Sbodio, Giraud e più tardi Galli e Gandusio).

### 1. I "testocentrici"

All'interno dell'ambito milanese, il Teatro Manzoni di piazza San Fedele, inaugurato nel 1872 e destinato prevalentemente alle rappresentazioni drammatiche, risulta il punto di riferimento fondamentale della messinscena come trasposizione del testo, inteso come strumento in grado di contenere l'intero progetto spettacolare, riconducendo a sé, non solo la partitura verbale, ma anche tutte le indicazioni legate all'interpretazione dei personaggi e delle situazioni presentate. Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento la scrittura drammatica si incarica di prescrivere già in fase compositiva l'allestimento scenografico e gli effetti interpretativi; si tratta di un progetto elaborato a ridosso del palcoscenico (nello specifico quello del teatro Manzoni), discusso e condiviso tra autori, capocomici e critici drammatici, nella direzione di un ammodernamento dello spettacolo, in quanto a struttura e a tecniche di messinscena (Cambiaghi 2013).

Anche il procedimento creativo ne risulta condizionato, visto che la composizione non è più un'isolata stesura a tavolino, ma un percorso di costruzione dello spettacolo attraverso il confronto di diverse competenze, con l'autore parte attiva nella distribuzione delle parti e nella sequela delle prove, e un apparato scenico costruito appositamente per quel dramma.

La conseguenza più evidente di questo processo di produzione è la tipologia delle edizioni a stampa dei testi, già presentati sulle scene come novità della stagione. Esse seguono sempre la rappresentazione (cui fanno riferimento) e accolgono tutte le indicazioni messe a frutto per la messinscena. Si tratta quindi di un modello di scrittura che registra gli esiti dello spettacolo, ma che al contempo si propone di essere prescrittiva e preventiva per gli allestimenti successivi, come è attestato dal peso delle didascalie nell'economia del testo.

Un esempio significativo di tale prassi operativa è costituito da *La realtà* di Gerolamo Rovetta, dramma di impianto sociale e socialista, debuttato al Manzoni il 15 febbraio 1895, poi stampato presso gli editori Chiesa e Guindani, in una versione che si propone come consuntiva della prima messinscena, ma al contempo fissa le dritte per gli allestimenti successivi. In apertura, il testo presenta due pagine di indicazioni didascaliche: la prima contiene una serie di pratiche *Note per la rappresentazione*, mentre la seconda è costituita dalla didascalia scenografica per il I atto (Rovetta 1895: 13-14), in cui sono meticolosamente descritte la scenografia, gli oggetti, gli effetti di luce, e financo i costumi per la totalità dei personaggi della commedia. Movimenti mimici e di prossemica, meccanismi di entrate ed uscite dei personaggi (ribaditi dall'insistenza sulla collocazione delle porte)

suoni e rumori esterni, uso del fuori scena, sono poi richiamati con apposite note lungo tutto il corso del dramma.

Come nella prassi del teatro Manzoni, l'autore partecipa a tutte le fasi delle prove e il suo lavoro è testimoniato dalla corrispondenza con il critico de «Il Secolo» Augusto Mazzucchetti, lasciando intuire i conflitti con la compagnia e l'insoddisfazione dell'autore, che a ridosso del debutto confessa: «da quel giorno in cui morsicavo non ci sono più stato. [...] *Realtà* è proprio venerdì, e per ragioni non dipendenti da me, ma dalla compagnia»<sup>1</sup>.

Il fatto che l'autore sia regolarmente in contatto con uno dei critici teatrali cittadini apre un'interessante prospettiva sul ruolo della critica in questi anni: la promozione della nuova drammaturgia italiana trova appoggio nella funzione della critica teatrale dei quotidiani e dei periodici, che appoggiano il nuovo teatro d'autore, non solo e non tanto sulla base dei contenuti, ma soprattutto in vista di un allestimento di complesso con la compagnia al servizio dell'autore. La battaglia per una scrittura tradotta sulla scena senza interferenze vede in prima linea il critico del «Corriere della Sera» Giovanni Pozza, che il 18 maggio 1902 arriva a sostenere, a commento della stagione del Manzoni, che «gli attori dovrebbero aiutare i nuovi autori, cioè mettersi al servizio dei testi» (Pozza 1902). Risulta significativo che l'obiettivo contro cui i critici si scagliano sia la creazione dell'attore, che spesso si limita al perfezionamento virtuosistico dei propri cavalli di battaglia e, per contro, trascura la nuova drammaturgia e il confronto con percorsi d'autore orientati allo spettacolo di complesso.

È importante osservare che con il passare degli anni il circolo degli autori legato al Manzoni matura una sicura consapevolezza della specificità dell'arte scenica, per cui, se inizialmente il lavoro è finalizzato a una efficace "illustrazione" del testo, nei primi anni del nuovo secolo l'utilizzo dei codici scenici assume un suo valore autonomo, cosicché la progettazione dello spazio, la sonorità – che oltre alla parola, prevede rumori e musica – gli effetti illuminotecnici, conquistano una specifica forza semantica e poetica.

Marco Praga è in questo ambito il drammaturgo più significativo: nella *Crisi* del 1904 l'impianto scenico è elemento fondante del progetto drammaturgico, tanto che il testo si apre con la pianta del palcoscenico, con i vari ambienti e arredi, che non possono essere posti altrimenti, pena il fallimento del *plot* drammatico. Si può a tale proposito parlare di «uso dello spazio come elemento

---

<sup>1</sup> Lettera di Gerolamo Rovetta a Augusto Mazzucchetti, Milano, 15 febbraio 1895, in Carteggio Rovetta – Mazzucchetti conservato presso la Biblioteca Comunale Centrale di Milano, N Mss, 6, documento 81.

drammaturgico», secondo l'accezione proposta da De Marinis (De Marinis 2000), aggiungendo anche un uso inedito della luce come elemento psicologico, così come della prossemica e del movimento dell'attore sulla scena, inusuali nel teatro italiano del tempo. Il processo si evolve con la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, diretta dallo stesso Praga tra il 1912 e il 1917, e trova il suo esempio più chiaro ne *La porta chiusa* (1913), scritta in vista di un lavoro collettivo sulla scena, dove lo spettacolo è il risultato sinergico di tutti i codici e il talento dell'attore emerge anche senza che ci sia azione sul palco, giacché il senso del dramma è demandato all'atmosfera e al rapporto psicologico tra i personaggi, da visualizzare, oltre che con la parola, attraverso i codici visivi e sonori. La questione è ora: è possibile parlare di scrittura scenica per questo tipo di teatro?

Secondo me sì, laddove – con Mango – si intenda il concetto di drammaturgia, non semplicemente come sinonimo di letteratura drammatica, ma come progetto posto a monte di un allestimento, che determina la rappresentazione nelle sue componenti. La drammaturgia «sarebbe allora nella sua matrice originaria quell'elemento di progettazione che lega insieme evento performativo e produzione di senso; dato visivo, scenico e racconto» (Mango 2003: 145), risultando davvero etimologicamente *dramatos ergon*, cioè "costruzione dell'azione", implicante la dimensione concreta dello spettacolo: la pagina scritta ingloba dentro di sé elementi di realizzazione scenica, prescrivendo il visuale e gli altri codici, con uno slittamento dal verbale allo scenico, che viene ricondotto alla responsabilità creativa dell'autore.

E tuttavia è corretto riconoscere che siamo ancora agli albori del concetto, perché al gruppo del Manzoni è del tutto estraneo il concetto di messinscena come atto trasformativo e non traspositivo; al contrario, per loro la scrittura è la traccia incontestabile dell'unica messinscena possibile.

## II. I "performativi"

Il fatto che per il panorama spettacolistico milanese tra i due secoli si possa parlare di un clima di battaglia sui giornali e nella prassi implica che esista un fronte contrapposto – altrettanto amato dal pubblico – costituito dalle rappresentazioni dialettali, che a Milano avevano trovato il loro punto di riferimento nel teatro Milanese di corso Vittorio Emanuele, accanto al Fossati di corso Garibaldi e, in maniera minore, al Carcano e al Fiando.

In questo caso, lo spettacolo si configura come evento dotato di una autonomia artistica distinta dal testo, che è solo un punto di partenza, spesso nemmeno codificato in maniera completa. La programmazione del teatro dialettale era basata su parodie e brevi commedie, la cui drammaturgia

era spesso "di secondo grado", derivata cioè da riscritture in chiave comica di *pièces* di successo, oppure da adattamenti drammatici di novelle o romanzi, accompagnati sovente da stacchi musicali, che risultavano molto graditi al pubblico. In ogni caso, i copioni erano semplici materiali approntati per la scena (e solo raramente destinati alla pubblicazione, tanto che la maggioranza di essi è rimasta inedita), costruiti con molti buchi e lasciati al completamento interpretativo degli attori.

Diversamente dal mondo del Manzoni, quello del teatro dialettale è un sistema produttivo direttamente legato al lavoro sulla scena, con sequenze realizzate grazie all'inventiva del singolo attore, poi tagliate e riadattate nel corso delle repliche, in funzione della reazione del pubblico. Si tratta cioè di un vero e proprio procedimento di scrittura scenica demandato al talento dell'interprete, definito dal suo rapporto con lo spazio e dalla sua presenza scenica, intesa in modo autonomo rispetto alle indicazioni del testo.

In questa prospettiva il lavoro di Edoardo Ferravilla risulta esemplare per la durata della sua esperienza e l'altezza dei risultati artistici conseguiti: egli imposta sin dalle origini la creazione dei suoi personaggi sulla propria *performance* scenica, utilizzando il testo come semplice strumento di appoggio. Ferravilla stesso dichiara nelle sue memorie di avere cominciato a scrivere per fissare schematicamente i tratti di un carattere richiestogli dal capocomico, e di poi averlo ricreato direttamente sulla scena: l'episodio è degno di attenzione, perché illumina una modalità di drammaturgia d'attore che si costruisce attraverso una partitura di gesti autonomi rispetto alla traccia della commedia. Ferravilla interviene sulla commedia *Nodar et perrucchée*, ampliando la parte dell'apprendista di studio Pedrin (Sacchetti 1911: 14), personaggio del tutto secondario che, grazie al talento dell'attore, aveva attirato l'attenzione del pubblico. Ciò induce Cletto Arrighi, capocomico–impresario del Milanese, ad affidargli l'incarico di interpolare la commedia con una parte comica, costruita grazie «all'improvvisazione, fissando addirittura un compenso per ogni "soggetto"» (Zoppello 1990: 49).

Nasce così il metodo di lavoro ferravilliano, che prevede una libera rielaborazione della drammaturgia entro un processo di scrittura scenica: il testo di base viene integrato dall'azione attoriale sulla scena, per cui la comicità e l'efficacia dell'insieme derivano, più che dalle battute, dall'andatura, dall'utilizzo del costume, dalle numerose controcene e azioni a soggetto che vengono messe a punto in fase di prova. La tecnica è quella di un montaggio, di cui ha parlato Renato Simoni, per cui le prove in palcoscenico sono il procedimento risolutore dello spettacolo:

Ferravilla non creò mai di getto e di proposito un tipo. Lo visse. Cominciava a intuirlo e a sbizziarlo alle prove; lo assaggiava, lo pesava, lo ascoltava. Lo portava sempre alla ribalta immaturo. I suoi personaggi imparavano a parlare a poco a poco, di giorno in giorno, come i bambini. Partivano dal balbettamento, indugiavano intorno a qualche monosillabo finché la parola vera, la migliore, la più significante, la più diretta, l'unica, usciva, non dalla bocca, ma, si può dire, dalla coscienza dell'attore, che non era più l'interprete del personaggio, ma s'era tramutato nel personaggio vero e proprio. (Simoni 1923: 125-126)

Non è un caso che tratto peculiare delle interpretazioni di Ferravilla siano la scarsità delle parole e i prolungati silenzi: le sue proverbiali battute, alcune diventate cifre irrinunciabili delle sue creazioni,<sup>2</sup> sono «proverbiali appunto perché rare e usate con parsimonia, preparate da quei silenzi con cui Edoardo sa creare l'attesa e amplificarne l'effetto comico» (Bentoglio 2007: 14). Dunque, l'azione è costruita intorno al protagonista, che utilizza il materiale testuale di partenza, integrandolo con gli altri codici dello spettacolo, per creare una *performance* che venga incontro alle aspettative del pubblico e cui esso riesca a identificarsi. L'improvvisazione dell'attore diviene l'elemento di discriminazione, in grado di diversificare ogni recita rendendola un evento unico.

Quando Ferravilla recita su copioni di altri autori, la sua parte viene sempre modellata sul palco tramite l'improvvisazione, ma anche quando scrive per se stesso, completa il lavoro direttamente sulla scena: l'analisi dei copioni manoscritti di Ferravilla – conservati presso gli archivi della Famiglia Meneghina e in solo parte pubblicati (Bentoglio 2007) – consente infatti di mettere in luce come si tratti di brogliacci schematici: le redazioni sono incomplete e le battute lasciate in sospeso, le didascalie sono succinte e mancanti di diverse indicazioni, le scene a soggetto, che venivano regolarmente inserite, non sono nemmeno indicate.

L'aspetto più interessante di questi copioni manoscritti – spesso dell'estensione dell'atto unico – è la scrittura stratificata, cioè per fasi sovrapposte, con inchiostri diversi, che tagliano, cancellano, sintetizzano il copione sulla base della prova del pubblico. La scrittura diventa elemento instabile e mutevole; è chiara qui la funzione ancillare di una composizione drammatica ausiliare all'interpretazione attoriale da realizzarsi direttamente sulla scena, vivacizzando intrecci e situazioni spesso ripetitivi. D'altronde, ricorrenti sono anche i personaggi creati dall'attore: tre sono le commedie dedicate a Pedrin, e numerose quelle di Tecoppa, con sequenze che sfruttano elementi

---

<sup>2</sup> È il caso del nome del suo personaggio più noto Tecoppa, che deriva dall'intercalare minaccioso "Dio ti accoppi".

e schemi di altri drammi molto noti, spesso direttamente citandoli, oppure liberamente "contaminando" diverse opere attinte dai repertori commerciali coevi, con un'operazione di immediato riuso dei materiali alti.

Risiede in tale metodo il segreto della "formula milanese" del successo di spettacoli in sé banali e ripetitivi, ma sempre applauditi dal pubblico che affolla la sala teatrale, garantendo una serie di "tutto esaurito". È questo uno degli argomenti ricorrenti nelle recensioni della stampa, che constata come paradossalmente proprio la ripetitività degli intrecci rappresenti una garanzia per l'inventiva attoriale in grado di attirare nuovo pubblico.

### *III. Un compromesso sperimentale: verso la compagnia specializzata*

Negli anni Novanta accanto allo schieramento dei "performativi", si crea un livello intermedio che rivendica un rapporto d'autore anche per il teatro in vernacolo. Esso è rappresentato dall'iniziativa di Gaetano Sbodio, attore della compagnia di Ferravilla e spalla del "commendatore", che nel 1891 dà vita a una nuova formazione, «nel tentativo di fondare un teatro dialettale d'Arte, attraverso l'incontro rigenerante con l'Autore» (Zoppello 1990: 40): è la Sbodio-Carnaghi, battezzata "Compagnia della città di Milano".

Sbodio vuole cancellare, da un lato, la tecnica dell'improvvisazione e, dall'altro, quella delle partiture testuali fondate sulle riduzioni dal francese o sulle parodie di melodrammi. Per converso, vuole proporre una drammaturgia popolare, di intonazione seria, con qualche velleità anche di denuncia sociale. Per questo individua in Carlo Bertolazzi il suo autore di riferimento, ed è la sua compagnia a mettere in scena per la prima volta *El nost Milan*, un dramma polifonico sulle miserie della classe popolare milanese, che nel secolo successivo sarà innalzato al rango di classico dalla regia di Giorgio Strehler.

Sbodio va quindi verso l'autore per riqualificare lo spettacolo attraverso l'osservanza di un testo imperniato su temi seri, cercando un'alleanza autore-compagnia contro lo strapotere di Ferravilla, colpevole di avere ridotto il repertorio dialettale a semplice banco di prova per le sue istrioniche capacità d'attore.

È il progetto di un teatro alto e impegnato, che suscita l'apprezzamento della critica, coinvolgendo nella composizione teatrale alcuni intellettuali legati alla scena del tempo (oltre a Bertolazzi, Luigi Illica e Antonio Curti), ma che per il suo carattere "serio" non riesce a trascinare dalla sua parte il pubblico.

Benché la maggioranza degli spettatori non ami questo genere alternativo di teatro dialettale, ma continui a riconoscersi nel filone principale del teatro d'attore e nelle sue abituali declinazioni, la parabola creativa del teatro dialettale si esaurisce a ridosso della Guerra, quando muoiono nel giro di pochi anni le principali figure di riferimento: Arrighi nel 1906, Grossi e Cima nel 1908, Giraud nel 1912, Ferravilla e Bertolazzi nel 1916, e infine Sbodio nel 1920.

È interessante verificare come il loro metodo di creazione scenica passi nell'operato delle compagnie professionistiche del teatro di intrattenimento, secondo un fenomeno che fiorisce nel teatro italiano nel primo decennio del nuovo secolo. Mi riferisco, in particolare, alla nascita delle compagnie specializzate nel genere brillante, di cui a Milano sono esempi significativi quella di Dina Galli e quella di Antonio Gandusio, ditte attive già intorno agli anni Dieci e presenti con regolarità nei teatri almeno per un altro ventennio.

Esse si distinguono per un metodo di costruzione dello spettacolo che parte sempre da un testo d'autore, ma lo utilizza come materiale manipolabile per la creazione scenica del gruppo, facendolo diventare oggetto di un lavoro di "ri-scrittura scenica", svolto sul palco e sviluppato di concerto al lavoro del protagonista.

È il caso della compagnia di Antonio Gandusio, la cui «comicità è faticosa sempre, tesa, preparata minutamente, studiata con cura, controllata con ansia» (Rocca 1935: 101). Il famoso brillante si distingue per un rigore compositivo dello spettacolo, che si estende non solo e non tanto alla creazione della sua parte, ma investe il lavoro collettivo, configurandolo come una figura di direttore che predispone il suo gruppo sulla scena come «un magnifico inquadratore ed un sagace sfruttatore dei propri mezzi». Così scrive Gino Rocca, critico di «Comoedia», delle prove dirette da Gandusio:

Vedere Gandusio alle prove è forse uno spettacolo più interessante che non vederlo nei lumi della ribalta, dinanzi al pubblico, di sera. Egli manipola, torce, corregge, sprona, strilla: non partecipa mai direttamente all'interpretazione. È sempre fuori dal quadro: da esperto pittore lo studia di lontano, s'avventa per distribuir qualche pennellata, si ritrae per vederne l'effetto. Borbotta la sua parte, la rumina da solo, la assimila andando a spasso con quella sua maschera truce che si spianerà, con quel suo incedere un po' lento e grave che si sveltirà come per incanto.  
(Rocca 1935: 101-102)

Verrebbe da dire che si tratta di un lavoro "con il testo" secondo l'accezione introdotta da Barba, in cui il materiale verbale viene trasformato direttamente sulla scena dal contributo dell'attore, senza



preoccuparsi che il risultato sia diverso da quello previsto nel copione. Il genere comico e brillante sembra, d'altronde, prevedere questo metodo di costruzione, essendo il suo fascino costruito, più che sulla parola, sul ritmo e sui tempi, oltre che su una partitura di sequenze e controcene mimiche, restituite al pubblico come invenzioni estemporanee e invece frutto di calcolato studio.

Un'analoga visione della parte creata autonomamente sulla scena dall'attore è quella di Dina Galli, attrice milanese, formatasi nelle fila della compagnia di Ferravilla e diventata capocomico nel primo decennio del nuovo secolo. Malgrado il successo di pubblico, l'attrice ha con la critica un rapporto irrisolto, fatto di ammissioni di talento, ma di continue riserve di superficialità nella resa strutturale dei testi, e di mancanza di introspezione nell'interpretazione dei personaggi. Ma Galli rivendica il diritto di essere un'attrice che recita, e recita sé stessa sulla scena; cioè, recita la parte espressiva di sé, la presenza ilare e serena che vuole trasmettere agli altri, anche a costo di sentirsi penalizzata. Per questo in un'intervista, risponde alle critiche della stampa: «Loro che scrivano *pura*.... io recito! E dico "recito" così, semplicemente [...], perché non si sospetti l'intenzione, la presunzione di sottintendere "creo"» (Rocca 1935: 97).

Si tratta di una posizione polemica in primo luogo contro la critica del tempo che, preso atto del superamento del teatro capocomico di fine Ottocento, sostiene il nuovo ruolo dei direttori di compagnia, spesso essi stessi autori e istruttori d'attori, entro una dimensione basata sul rispetto del testo e lo studio psicologico del personaggio; Galli, al contrario, difende il suo spazio di autonomia proprio nella direzione di una drammaturgia d'attore, il margine di scrittura autonoma che rende l'artista capace di rendere unico il suo spettacolo.

Non è però un caso che tale rivendicazione rimanga confinata al teatro comico e brillante, quasi che l'estro dell'attore non possa aspirare alle altezze artistiche che la "seconda creazione" esercitata dal regista destinerà di lì a poco al teatro serio.

### *Bibliografia*

Bentoglio, Alberto

2007 "Il percorso artistico di Edoardo Ferravilla", in: E. Ferravilla, *On agent teatral – El su Pedrin in conversazion – Ona lezion a gratis*, a cura di A. Bentoglio, Metauro, Pesaro.

Cambiaghi, Mariagabriella

2013 *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Mimesis, Milano.

De Marinis, Marco

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

Mango, Lorenzo

2003 *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.

Pozza, Giovanni

1902 *Manzoni*, in «Corriere della Sera», 18/19 maggio.

Praga, Marco

1907 *La crisi*, Treves, Milano.

1913 *La porta chiusa*, Treves, Milano.

Rocca, Gino

1935 *Teatro del mio tempo*, Barulli, Osimo.

Rovetta, Gerolamo

1895 *La realtà*, Chiesa e Guindani, Milano.

Sacchetti, Renzo (a cura di)

1911 *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, SEI, Milano.

Simoni, Renato

1923 *Ritratti*, Alpes, Milano.

Zoppello, Maria Teresa

1990 *Bertolazzi, Sbodio e Ferravilla*, in «Biblioteca Teatrale», NS, 17, gennaio-marzo.