

La Scuola Ambulante di Teatro: pedagogia teatrale

di Noemi Tiberio

Parlare della Scuola Ambulante di Teatro significa considerare una realtà piccola quanto particolare. Non si tratta, infatti, di un'istituzione, ed è una scuola senza sede; trovando nel nomadismo una condizione pedagogica.

Esiste un punto di riferimento fisso, un responsabile, vale a dire il direttore-pedagogo, e un movimento di esperti di teatro teorico e pratico.

È un centro di formazione, per attori, che non segue il sistema lezione-esame.

La Scuola ha una durata prestabilita, ma non si concentra in un solo periodo di tempo, stabilendo, viceversa, un calendario. Si riunisce infatti con cadenza periodica (per circa una decina di giorni al mese).

In questa singolare situazione confluiscono due tradizioni del teatro: quella del teatro-laboratorio, ovvero la dimensione autodidatta, ispirata all'Antropologia Teatrale, e quella del nomadismo, che viene qui reinterpretato proprio in prospettiva pedagogica.

La Scuola, dunque, è uno spazio dedicato alla sperimentazione, e non coincide con un edificio, ma si struttura nei diversi luoghi che la ospitano. La sua natura itinerante corrisponde al viaggio d'apprendistato, da una parte, e alla trasmissione pedagogica, dall'altra.

In altre parole, è una "scuola ambulante" perché si sposta per raggiungere i suoi pedagoghi, e in quanto conduce, sempre nel suo spostamento, un'attività pedagogica rivolta agli esterni.

Nel progetto della Scuola rientrano le prove di uno spettacolo.

Dal 2004 al 2007 la Scuola ha preparato, infatti, uno spettacolo dal titolo *Zio Vanja nei Balcani*, concependolo precisamente come un *work in progress*. Il *work in progress* ha coinvolto sia gli allievi diretti della Scuola che gli esterni.

Premessa alla Scuola Ambulante di Teatro è la biografia professionale del suo fondatore, Simone Capula. In effetti, quello su cui poggia la Scuola, è un terreno già preparato, e prima che da qualsivoglia impostazione teorica, dall'esperienza del regista, di cui la Scuola, evidentemente, è rielaborazione.

Un passaggio importante del iter teatrale di Capula è l'incontro con l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. La partecipazione all'ISTA di Londrina, in Brasile, nel 1996, rappresenta la scoperta di quelle cognizioni teatrologiche connesse alla figura dell'attore-danzatore, che sono il fondamento della Scuola Ambulante.

La sua formazione professionale, invece, avviene accanto a Renzo Vescovi, di cui è assistente alla regia dal 1994 al 2000. Vescovi è il regista del TTB, il Teatro Tascabile di Bergamo, un gruppo teatrale specializzato in danze indiane, ovvero quella disciplina che entrerà nel futuro *training* della Scuola.

Capula è anche regista di un gruppo, il Teatro Tribù, nato a Chivasso (di cui è originario), in provincia di Torino, nel 1992, che verrà in seguito integrato nel TTB.

Il contesto in cui Capula forma il suo gruppo, è quello dei primi anni Novanta in una Torino animata dall'attività del Teatro Settimo (di Settimo Torinese) di Gabriele Vacis, che invitava personalità del panorama teatrale. In questa situazione

Capula si ritaglia un suo spazio, rilevando il retro di una legatoria per farne la sede del gruppo. È un piccolo gruppo che rifuggerà la solitudine, tant'è che sarà proprio la sede del loro teatro ad ospitare la prima di *Stabat Mater* del Teatro Settimo.

Il Teatro Tribù realizzerà gli spettacoli *Volo di farfalle*, *Oggi è domenica domani si muore*, *Compagni*.

Del resto, la ricerca di punti di riferimento conduce Capula (passando per l'Odin Teatret, che glielo indicherà) finalmente al TTB e Vescovi.

Nel 2000 Capula esce dal TTB – rimanendo Vescovi suo interlocutore fondamentale – , si separa dal Teatro Tribù, iniziando una fase solitaria, segnata dal connubio con l'attore Franco Acquaviva.

Acquaviva fa parte del Ponte dei venti, un gruppo internazionale, di allievi di Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret, da cui l'affinità elettiva professionale con Capula.

Da tale collaborazione nasceranno gli spettacoli *Il filosofo con la pistola-una storia quasi dimenticata* e *Sogni d'amore e di (r)esistenza*. In quest'ultimo spettacolo, l'attore, Acquaviva, racconta la propria biografia professionale, in corrispondenza con la sua biografia di uomo. Il fatto interessante di *Sogni d'amore e di (r)esistenza* è che la storia dell'attore viene raccontata mediante la narrazione fisica del suo *training*. E il *training* d'attore con le sue relazioni con lo spettacolo sarà alla base della pedagogia della Scuola.

Inizia, dunque, per Capula, senza più gruppo, un girovagare solitario per l'Italia. È un girovagare piuttosto attivo. Il 2003 è, infatti, l'anno del reperimento delle persone con cui dar vita alla Scuola Ambulante: tramite laboratori teatrali da lui condotti, Capula si crea delle occasioni di incontro.

D'altra parte, il regista si distingue anche come organizzatore di eventi, che vengono concepiti come momenti di scambio. Presso la Casa-laboratorio di Cenci (2003), infatti, organizza più che una rassegna, un raduno di gente di teatro, in cui ognuno presenta il singolo spettacolo e lavora insieme agli altri in un laboratorio collettivo (sul *Giardino dei ciliegi* di Cechov).

A maggio del 2004 Capula fonda la Scuola Ambulante di Teatro, che sarà come la continuazione del vagabondaggio del suo fondatore.

Due termini chiave che ci consentono di cogliere questa realtà teatrale sono dilettantismo e precarietà.

Gli allievi della Scuola sono dei giovani ed appassionati di teatro. Rappresentano quel teatro che cresce non all'interno, bensì a lato del professionismo, ovvero del mercato dello spettacolo. La diversa collocazione ce la addita già il primo incontro di presentazione del progetto, che avviene in un contesto non istituzionale, in un centro sociale, la Cascina Autogestita Torchiera Senz'acqua (presso il cimitero Maggiore di Milano). Gli allievi non sono degli iscritti, perché non c'è stata nessuna operazione pubblicitaria, ma appunto una sorta di reclutamento, da parte del regista, dai vari seminari di teatro da lui condotti.

Gli allievi non sono stati scelti in base alle loro capacità, ma alla loro motivazione. Devono essere persone motivate, infatti, per poter affrontare un percorso pedagogico che li porta a spostarsi continuamente, a incontrare situazioni nuove.

Dal punto di vista della condizione, la Scuola Ambulante, realtà non sovvenzionata, deve affrontare ciò che per un gruppo indipendente, in quanto tale, è *il problema*, ovvero la sopravvivenza. Capula è coadiuvato da un'amministratrice, Cristina Ricchiuti. Il ruolo dell'amministratrice è fondamentale perché si tratta di un

progetto indipendente, le cui entrate, che servono a coprire i costi, sono rappresentate dalle collaborazioni, ad esempio, con le università.

La Scuola Ambulante, però, a ben guardare, più che precarietà, è proprio il suo rovescio, ossia costruzione; costruzione di un percorso pedagogico fondato sulla relazione tra pedagogia e nomadismo.

Il nomadismo è l'equivalente dell'isolamento. Ogni tappa degli Ambulanti ha cioè il valore di un ritiro, corrisponde ad un'etica di lavoro basata sulla definizione di uno spazio e di un tempo separati da quelli della normalità.

Si tratta di una sintesi, alla Copeau, di scuola-comunità. Gli allievi, il regista, l'amministratrice, infatti, senza prerogative di gerarchia, dormono nello stesso posto, cucinano, puliscono, secondo dei turni decisi (a estrazione) nelle riunioni, secondo, quindi, una propria regolamentazione. La Scuola Ambulante ricerca una propria coerenza, che comprende la quotidianità in comune della scuola. Più che un ambiente di lavoro, potremmo definirla un lavoro che crea un ambiente. Riguarda la creazione collettiva come un'esperienza professionale a cui corrisponde un'organizzazione sociale.

La Scuola Ambulante procede a tappe. "Tappa" è ormai termine usato in modo gergale – gli spostamenti sono "tappe" –, come gergale è l'appellativo di "ambulanti", con cui vengono ormai chiamati.

Le tappe della Scuola Ambulante corrispondono a fasi dell'attività pedagogica. Essa si snoda lungo un tragitto spaziale che viene ripercorso, attraverso le tappe esemplari, dalla tesi di laurea di Luca Vonella (*La Scuola Ambulante di Teatro. Tra apprendistato e spettacolo*), un attore della Scuola, quindi voce interna. Vonella ricorre alla forma diaristica e, in chiave di tesi, riflette anche teoricamente sulla propria esperienza. Una definizione appropriata potrebbe essere quella di diario ragionato. La sua scrittura, infatti, si muove non sulla teorizzazione (pur arrivando a delle conclusioni) bensì sull'esperienza, seguendo il filo degli spostamenti della Scuola.

I primi pedagoghi a lasciare l'impronta sulla formazione degli Ambulanti sono gli attori del TTB – il retroterra di Capula – da cui apprendono le danze indiane, Orissi e Kathakali. Precisamente, le danze indiane vengono apprese dalla Scuola in funzione pedagogica, e in modo non intensivo, ma progressivo, con appuntamenti ripetuti e distanziati. Rappresentano altri momenti formativi i contatti con registi. Pensiamo all'incontro con Vacis, per cui gli Ambulanti vengono ammessi ad assistere alle prove del suo spettacolo. Per quanto riguarda invece la preparazione teorica, questa è assicurata dal rapporto che Capula ha con studiosi come Franco Ruffini, Mirella Schino e Ferdinando Taviani. È un rapporto che Capula ha stabilito nel tempo, fino a coinvolgerli direttamente nelle attività degli Ambulanti. I professori, infatti, seguono i lavori della Scuola, e offrono lezioni.

Il nomadismo è dunque legato all'apprendistato.

Accanto a quello chiuso, funzionale alla propria preparazione, sta il lavoro pedagogico aperto, che la Scuola concepisce per gli esterni. Viene articolato un tipo di seminario teatrale in cui le sperimentazioni e l'esperienza dello spettacolo, ovvero le attività della Scuola, sono rese partecipabili. Il momento dell'estroversione corrisponde, quindi, più che alla dimostrazione del proprio lavoro, alla condivisione. La realizzazione dello spettacolo, cioè *Zio Vanja sui Balcani*, non è autoreferenziale, nel senso che è un lavoro laboratoriale, incentrato sulle tecniche di messa in scena.

Grazie e su questo modulo pedagogico si stabilisce la collaborazione con le università.

Va detto tra parentesi, degli spettacoli che nel frattempo la Scuola produce su commissione: *J. B. La vita del teatro*, *Pier Paolo-uno spettacolino edificante* e *Many Loves-a rock dream for Julian Beck*. Il primo spettacolo è su Julian Beck, per l'anniversario della sua scomparsa, con il patrocinio del comune di Roma e del Dams di Roma 3, e viene presentato ufficialmente appunto a Roma (maggio 2005), mentre l'altro è su Pierpaolo Pasolini, sempre in occasione dell'anniversario della morte, e viene presentato ad Ostia (gennaio 2006), in prossimità del luogo in cui avvenne il suo assassinio. *Many Loves* è una nuova versione di *J. B.* Capula parla di questo lavoro extra come di un "inciampo", per ribadirne il carattere occasionale. Del resto questo imprevisto ha rappresentato un momento di verifica e di maturazione per la Scuola.

Tornando alla collaborazione con le università, spicca la continuità del rapporto con la cattedra di Studi Teatrali dell'università di L'Aquila, dove inizia il laboratorio sullo *Zio Vanja sui Balcani*, e dove avrà una durata triennale (ad ogni anno accademico corrispondendo una versione dello spettacolo, e un ricambio evidentemente degli studenti – con l'eccezione dei veterani, gli appassionati che tornano al seminario). Accanto a quella di L'Aquila, altre università con cui la Scuola ha lavorato sono quelle di Roma 3, Firenze e Torino.

Il nomadismo è connesso, dunque, all'offerta pedagogica della Scuola Ambulante.

La Scuola si materializza, dicevamo, negli spazi che la ospitano. Il nomadismo di cui fanno esperienza gli attori, li porta a misurarsi con un circuito - alternativo, fatto di sedi non istituzionali del teatro, università e gruppi di ricerca: teatri (Teatro Tascabile di Bergamo, Teatro dei Sassi di Matera, Sottotraccioteatro di Fondi, Brucaliffo di L'Aquila), università (Roma 3, L'Aquila, Firenze, Torino), circolo Arci Murales di Fondi, la direzione didattica (Calcinate) e i centri sociali.

Un itinerario particolare, affrontato peculiarmente dalla Scuola Ambulante, è il circuito dei centri sociali. I centri sociali visitati sono stati quelli di Roma dell'Acrobax Project, Torre Maura Occupata, Laurentino Occupato-L38 Squat, Corto Circuito, Spartaco, Ex-Lavanderia.

La formula d'incontro della Scuola Ambulante è: laboratorio, spettacolo, festa.

Un esempio del giro tra i centri sociali è la tappa dell'Acrobax, il primo ad inaugurare la serie. L'anno è il 2006. Capula, insieme agli Ambulanti dirige il laboratorio sullo *Zio Vanja sui Balcani*, impostandolo come studio per ambienti. Il centro sociale stesso, un ex cinodromo, viene cioè coinvolto nella messa in scena, dislocandovi le varie scene dello spettacolo. In altre parole, quella che poco prima era una struttura riscattata e utilizzata come centro sociale, si trasforma essa stessa in scena. Lo spettacolo viene mostrato pubblicamente l'ultimo giorno, ed è seguito da una festa aperta agli spettatori, come fossero degli ospiti.

È dunque un interessante laboratorio sulla teatralizzazione dello spazio, che è interazione con un ambiente, quale è appunto il centro sociale, fatto evidentemente non solo di spazio fisico ma di relazioni, ovvero che ha una sua particolare definizione.

Per il tipo di geografia che attraversa, di cui la mappa dei centri sociali ne è l'emblema, il nomadismo della Scuola è prossimo a quello del teatro degli anni Settanta. Ricordiamo gli sconfinamenti dei baratti dell'Odin Teatret, l'intervento del Living Theatre in Brasile, le trasferte di Peter Brook in Africa.

Rispetto a quei viaggi del teatro, la pratica del nomadismo della Scuola Ambulante è concepita in chiave pedagogica. Ogni spazio a disposizione è per la

Scuola Ambulante un contesto in cui esportare teatro: da un liceo ad un'associazione culturale, da un centro sociale ad un'università.

Questo significa che essa si rivolge programmaticamente ad una pluralità di soggetti.

La Scuola ricostruisce il rapporto tra attore e pubblico: il laboratorio aperto diventa una forma di incontro degli attori con il pubblico. Chi partecipa ai laboratori, infatti, non è un attore, ma non è nemmeno più uno spettatore propriamente detto: è uno "spettatore partecipante". È un tipo di spettatore che entra in contatto diretto con il fenomeno teatrale – una cultura –, volendola osservare più da vicino.

La Scuola Ambulante di Teatro è dunque una scuola, però il parametro non è quello dell'istituzione scolastica, fatta di insegnamenti e di esami. Nella Scuola Ambulante non si ha la scansione normale della scuola, bensì il ritmo di un apprendistato segnato dalla concentrazione su se stessi, sul proprio lavoro.

La famiglia di appartenenza è la "scuola non scolastica", secondo la definizione di Barba, di cui l'ISTA costituisce un modello; l'esperienza a cui si riferisce è quella del teatro-laboratorio.

Il laboratorio come dilatazione del tempo dedicato alla sperimentazione dell'attore, è una tradizione che risale agli Studi di Stanislavskij – primo Novecento – e arriva – secondo Novecento – all'Odin Teatret, trovando in Grotowski il centro e, insieme, l'estremizzazione, un crocevia per uscire dal teatro come spettacolo (con Grotowski il lavoro dell'attore acquista un senso trascendente il teatro, diventando vera e propria ricerca sull'essere umano, e il teatro stesso un metodo sperimentale). Quello che, però, era uno spazio parallelo e intersecante lo spettacolo, qui si fa formula per una scuola.

Il retroterra della Scuola Ambulante è quello dell'Antropologia Teatrale, la conoscenza tecnico-teorica su cui si fonda l'ISTA. L'Antropologia Teatrale è il campo di studi sulle tecniche dell'attore che ha individuato il livello pre-espressivo, il sapere che è alla base dell'espressione scenica, estraendone i principi basilari. Questi principi sono tecniche del corpo, che forniscono a chi teatro lo fa, mezzi per il proprio lavoro. Si tratta, infatti, di una scienza pragmatica. Quello che fa appunto la Scuola Ambulante è riconvertire la teoria in pratica.

I principi del livello pre-espressivo riguardano le azioni fisiche, e comportano l'assunzione del comportamento extra-quotidiano, che fa dell'attore un performer. L'attività della Scuola si fonda sulla sperimentazione del movimento – il che ci riporta a Mejerchol'd –, sul rapporto del corpo con lo spazio e il tempo. Il principio a priori, che sta alla base della ricerca è, come afferma Capula, quello del "non recitare".

Gli allievi si formano attraverso l'elaborazione, guidata dal regista, di un proprio *training*. Il training collettivo si basa innanzitutto sulle danze indiane, il Kathakali per gli uomini e l'Orissi per le donne. Imparare una danza, ossia una forma, significa assumere una nuova logica di movimento, che è teatrale, ovvero differente da quello quotidiano. Il lavoro è contraddistinto da un'attenzione analitica al movimento.

La pedagogia della Scuola prevede quindi l'invenzione di esercizi: camminate, salti, cadute, lanci, allineamento, allineamento sfasato. Gli esercizi fisici individuano principi pre-espressivi come il disequilibrio. È un lavoro sulla spina dorsale, la cui qualità è il centro di forza dell'attore. Il training collettivo evolve in una versione più personalizzata, con l'elaborazione individuale di sequenze di movimenti. I movimenti devono interessare braccia, nuca, gambe, i quali vengono

alternati, senza spostarsi nello spazio, rappresentando una “scomposizione del corpo in gesti”, ovvero l’equivalente di una sinfonia. Sono movimenti ritmici, organici, eseguibili, vale a dire ripetibili, quanto una partitura musicale – nella terminologia grotowskiana, “partiture fisiche”. Ed è proprio la musica ad essere assorbita dalle azioni, che subiscono variazioni, cambi di ritmo, rallentamenti, accelerazioni. Si elaborano anche esercizi, come quello dell’allineamento, che sono di armonizzazione dei corpi con la musica e tra loro.

Si sperimenta, dunque, la qualità teatrale della musica – il campo di riformatori come Appia –, la quale dà ritmo ed energia all’attore. Capula parla di “corpo intonato”.

L’esercizio fisico è un esercizio sulla memoria fisica, serve a “incorporare la musica tanto che il corpo ricorda lo stop”. Lo sviluppo della memoria fisica serve all’attore ad essere preciso durante lo spettacolo.

Al momento dell’apertura della Scuola mediante il laboratorio, gli allievi si fanno guide. Infatti i disegni delle azioni trovate, vengono trasmessi dagli Ambulanti ai partecipanti, che in seguito ne inventeranno di propri.

Il laboratorio, che riguarda un tipo di lavoro funzionale all’acquisizione di un corpo scenico, formato sulla musica, rappresenta, per i partecipanti, l’apprendimento del primo passo.

Il laboratorio riguarda anche la realizzazione di uno spettacolo, in quanto progetto pedagogico. I partecipanti vengono introdotti alla metodologia di costruzione, appunto, di uno spettacolo.

Nel laboratorio universitario, i destinatari sono quelli che il teatro lo studiano, ossia che ne hanno una rappresentazione teorica. Il seminario è un’operazione inversa, in quanto si basa sull’entrare in contatto diretto, nella pratica, con, appunto, il lavoro concreto. L’integrazione per lo studente di teatro della lezione pratica, qui significa conoscenza del teatro come artigianato. L’intenzione, del resto, è quella di fornire una possibilità di accesso dentro l’universo teatro, ma la cui finalità sia il perseguimento di una condizione di riflessione, più che di apprendimento del mestiere. È un modulo pedagogico, di lavoro *sullo* spettacolo *per* acquisire il punto di vista del processo.

Lo spettacolo s’intitola *Zio Vanja sui Balcani* ed è un *work in progress*.

A ogni tappa degli Ambulanti corrisponde un nuovo *Zio Vanja sui Balcani* (che subisce variazioni anche nel titolo). Assistiamo quindi alla creazione di uno spettacolo che non è mai lo stesso, perché costruito intorno ai partecipanti. Parimenti mantiene una sua riconoscibilità, in quanto riaffiorano i segni del suo passato, ossia alcuni elementi metabolizzati delle versioni precedenti dello spettacolo, che ne fanno la storia.

Lo spettacolo non è la messa in scena dello *Zio Vanja* di Cechov, in quanto opera drammatica, ma il suo incrocio con il contesto dei Balcani, rientrando nella tradizione di Capula regista-drammaturgo. Il regista lavora col, più che sul testo. Dalla letteratura Capula tra frammenti che inserisce nel complesso dello spettacolo, che si sviluppa su più livelli: parole, scena, azioni, musiche. Dall’interazione di questi livelli scaturisce lo spettacolo. La scena non è propriamente una scenografia, è fatta di oggetti che sono segni. Ricreano atmosfere invece che ambienti, fatte letteralmente di luci ed ombre, che rendono mutevole la scena, in rapporto ai corpi in movimento. Lo spazio è concepito per essere attraversato dagli attori, o meglio dall’ampiezza dei loro movimenti. La similitudine è con la coreografia. La

recitazione dei testi è uno degli elementi – e momenti – dello spettacolo: gli attori si esprimono per mezzo di azioni.

All'università di L'Aquila il laboratorio dell'ultimo anno ha prodotto un autentico risultato. E così è successo che eccezionalmente un teatro universitario ha aperto un festival internazionale di teatro, a Bergamo (festival *Il centro e la circonferenza*, giugno 2007).

Gli studenti dell'università di L'Aquila recitano il ruolo di altri studenti della Bosnia, che fanno teatro e che mettono in scena *Zio Vanja* di Cechov, in tempo di guerra. La cornice è, dunque, "teatro nel teatro".

L'ambiente claustrofobico cechoviano, dove, invece che scorrere sangue, per un tentato omicidio, scorre il tempo sospeso della musica classica, si sgretola sotto le esplosioni del rock, di quella tragedia, fuori, che, al contrario di quella dentro, mancata, si sta inesorabilmente consumando.

Dietro c'è il seminario: un piccolo lavoro su Stanislavskij, su un suo appunto di regia, vale a dire l'azione di schiacciarsi una zanzara sul collo, e l'allenamento fisico di eco mejercholdiana.

Lo spettacolo è la traduzione drammaturgica di tutto ciò: *un* gesto quotidiano come quello di schiacciarsi una zanzara sul collo, assurge a simbolo, diventando *il* gesto dell'ozio, mentre l'esibizione di corpi energici, la prestanza dei giovani, in realtà è l'esposizione di corpi fatti per morire.

Quelli che vediamo sfilare e marciare sotto i nostri occhi, sono appunto giovani che vanno incontro alla morte – eterno riposo –; ma come a quel riposo di cui parla Cechov, e di cui lo spettacolo è la ricerca: "riposeremo".

Insomma, frammenti dello *Zio Vanja* ora suonano come parole di preghiera e di speranza, che si insinua dentro la violenza delle testimonianze di guerra.

Dietro c'è anche la Sontag, la regista che mise in scena *Aspettando Godot* a Sarajevo. Lo aveva fatto proprio in tempo di guerra, pensando al teatro come a qualcosa di necessario, perché normale. Fare teatro per recuperare, come la chiama semplicemente la Sontag, la normalità. O, in altre parole, umanità.

Analogamente, nello spettacolo aquilano, il "teatro nel teatro" parla del senso stesso del fare teatro, della sua necessità in una contingenza estrema come quella della guerra, che ne minaccia la sensatezza e, parimenti, ne fa una forma di resistenza alla barbarie.

La Scuola Ambulante di Teatro ha ricevuto, sin dall'esordio, un importante riconoscimento internazionale, insieme all'Università di Lettere e Filosofia di L'Aquila, per il progetto pedagogico da loro concepito. Lo *Zio Vanja sui Balcani*, ovvero questo viaggio che è il *work in progress*, parte da L'Aquila e, nel rispetto della logica circolare, lì arriva, si conclude.

È, dunque, uno spettacolo dalla lunga storia, fortemente legata alla geografia del laboratorio, che ha trovato infine una forma definitiva. E questa forma è stata tanto efficace, da farne più che un saggio, appunto uno spettacolo.

Abbiamo già detto del "teatro nel teatro"; ebbene, qui è memoria e indizio anche di qualcos'altro, cioè della vera identità di chi ha fatto lo spettacolo: non professionisti, ma studenti.

Noemi Tiberio

