

SUMMARIES

Matteo Casari, *Sado, l'isola dell'oro e del teatro. Diario minimo di un viaggio*. Lettera.

La prima volta che ho visto l'isola di Sado era l'agosto del 2017: una pressoché indistinta sagoma lontana che sembrava emergere più dall'immaginazione che dal mare. Per me era un luogo leggendario, sinonimo di desiderio e mistero. Sado è stata per secoli terra d'esilio, accogliendo tra gli altri anche Zeami Motokiyo, il padre del nō, i cui scritti hanno acceso in me l'interesse per il teatro giapponese e, più in generale, per quello asiatico. Oggi so che Sado è un paradiso per chiunque nutra anche solo un minimo interesse per le arti performative: ci si può preparare studiandone la storia, ma nulla può anticipare la potenza, la densità e la profondità del teatro che la abita. Questo è il diario minimo del mio viaggio del 2024.

Matteo Casari, *Sado, the island of gold and of the theatre. A short journey diary*. Letter.

The first time I saw the island of Sado was in August 2017: an almost indistinct distant silhouette which seemed to emerge from the imagination, rather than from the sea. It was for me a legendary place, one that evoked desire and mystery. For centuries, Sado was a land of exile, welcoming amongst others, Zeami Motokiyo, the father of Noh, whose writings inspired my interest in Japanese theatre, and more generally for Asian theatre. Today I know that Sado is a paradise for whoever has even the slightest interest in performative arts. One can prepare for it by studying its history, but nothing can anticipate the power, the density and depth of its theatre. This is the short diary of my journey in 2024.

Donne, teatro, fascismo. Dossier a cura di Mirella Schino. Comprende scritti di: Emanuela Bauco, Raffaella Di Tizio, Roberto Fiorentino, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Fabrizio Pompei, Raffaele Rezzonico, Aldo Roma, Andrea Scappa, Mirella Schino, Simona Silvestri, Giulia Taddeo.

Il Dossier è uno dei risultati di una ricerca PRIN 2022. Si concentra particolarmente, ma non solo, sugli anni Trenta, spesso attraverso il filo di storie rappresentative di donne. Punto di partenza è il teatro di prosa, professionista e amatoriale, da cui si sviluppa una esplorazione di livelli nell'ottica del periodo meno centrali, materializzazione di pulsioni più o meno sperimentali,

tra danza e prosa. Il discorso si apre in ramificazioni relative alla presenza della polizia politica; all'influenza anche sul teatro dei rapporti crescenti con la Germania; all'emergere, tra guerra e dopoguerra, di una generazione di registi "diplomati", formati dall'Accademia di d'Amico; alle drammaturghe.

Primo saggio è quello di Mirella Schino, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*. Pur con un particolare riferimento al versante femminile, ad attrici e capocomiche, il saggio indaga in generale le modalità con cui, durante il fascismo, la cultura degli attori implode e muore senza lasciare semi o eredità. Determinante, in questo, è stata la resa degli attori stessi, affannati nell'adeguarsi passivamente al nuovo, spinti dalla consapevolezza di un cambiamento teatrale internazionale, ma soprattutto dal gusto fascista per la modernizzazione. Negli anni Trenta subentrano le poche grandi riforme e le moltissime piccole modificazioni immaginate e gestite dal governo. Il potere decisionale viene trasferito da attori e capocomici a burocrati, e, in misura minore, a impresari e *régisseurs*. Mentre l'autorevolezza dei critici viene incrinata, aumenta quella delle molte commissioni preposte al teatro. La logica del fascismo garantisce che tutte queste nuove forme di potere siano gestite da uomini, iniziando una consuetudine che permarrà nel dopoguerra. La scheda successiva, *I giovani della regia*, di Emanuela Bauco, disegna brevemente il quadro della categoria vincente nel dopoguerra (insieme ai teatri stabili e ai loro dirigenti): i giovani registi diplomati all'Accademia d'arte drammatica, tra cui c'è una sola donna, Wanda Fabro, morta giovanissima.

Nel contributo di Aldo Roma, *Al di là della propaganda. Liuccia Becker Masoero e l'amatorialità a teatro durante il fascismo*, la complessità dell'amatorialità è analizzata attraverso la figura emblematica di Liuccia Becker Masoero, attrice dilettante, regista, organizzatrice e pubblicitista attiva soprattutto in area milanese. L'analisi della traiettoria di Becker Masoero – tra esperienze dopolavoristiche, ambienti intellettuali femminili, riviste culturali, sperimentazioni sceniche e relazioni trasversali al mondo professionistico – mette a fuoco l'amatorialità negli anni del regime come un ambito composito, attraversato da pratiche, culture teatrali e circuiti di sociabilità che spesso sfuggono alla logica totalizzante del regime e della sua azione regolamentare nei riguardi delle compagnie filodrammatiche. Le donne vi giocano un ruolo importante. Segue, sempre di Aldo Roma, la scheda *Teatro, amatorialità e fascismo: l'Opera nazionale dopolavoro*, che esamina il ruolo dell'Opera nazionale dopolavoro (OND) nel progetto fascista di organizzazione e politicizzazione del teatro amatoriale. Una delle attività OND fu quella di inquadrare iniziative culturali e ricreative preesistenti in una struttura centralizzata volta a uniformare e sorvegliare l'attività filodrammatica su scala nazionale. Attraverso norme, controlli ideologici e meccanismi incentivanti, l'OND promosse un sistema teatrale distinto ma parallelo

rispetto a quello professionale. Nel complesso, i due contributi sottolineano la necessità di un ampliamento e di una diversificazione delle fonti, al fine di restituire una lettura dell'amatorialità a teatro durante il Ventennio più complessa e non esclusivamente vincolata all'apparato propagandistico del regime. Nella scheda successiva (*La prima mostra del Dopolavoro*), legata ai contributi precedenti, Roberto Fiorentino restituisce uno studio della Prima mostra nazionale del Dopolavoro tenutasi a Roma nel 1938 nell'area del Circo Massimo. La scheda evidenzia il notevole sforzo organizzativo portato avanti dal fascismo per illustrare e propagandare i risultati ottenuti attraverso l'OND nel corso dei precedenti tredici anni di attività. Il lavoro si concentra sulla programmazione degli eventi spettacolari nel contesto della mostra, soprattutto in relazione alle modalità di impiego, da parte del regime, delle filodrammatiche associate all'OND.

Il saggio *Verso il Novecento. Irma ed Emma Gramatica: biografie, mestiere, transizioni*, di Doriana Legge, ricostruisce le vicende artistiche e biografiche di due figure centrali del teatro italiano tra Otto e Novecento. L'analisi si concentra sulle modalità con cui le due donne di teatro attraversano la crisi del modello teatrale ottocentesco e affrontano la riconfigurazione dei ruoli professionali nel nuovo secolo. Il saggio mette in luce i nodi critici e le linee di frattura che segnano i percorsi individuali di Irma ed Emma Gramatica, intrecciando le scelte di vita e quelle sceniche, le relazioni professionali e gli spazi di autonomia. La riflessione si propone così anche come contributo a una storiografia teatrale più attenta alle soggettività e ai margini del discorso dominante. La scheda di Fabrizio Pompei (*Il teatro nell'archivio della polizia politica. 1927-1944*) racconta invece l'attività di sorveglianza esercitata dalla polizia politica fascista nei confronti del mondo teatrale attraverso alcuni documenti, opera di informatori o agenti di polizia, per quel che riguarda tre attrici presenti in altri saggi: Tatiana Pavlova, Kiki Palmer ed Emma Gramatica. Vengono così osservate, da un'altra prospettiva, le dinamiche tra potere e teatro.

Raffaele Rezzonico, *Donna Paola e le autrici di teatro nel fascismo*, esplora, attraverso un esempio significativo, il problema della drammaturgia femminile. Durante il fascismo, su giornali e riviste non si parla quasi mai di autrici di teatro: le drammaturghe sono proporzionalmente pochissime, i giornalisti e critici teatrali quasi tutti uomini. Fa eccezione a questo panorama di silenzio un articolo sulle «autrici drammatiche» pubblicato, nel 1937, dalla scrittrice e giornalista femminista Paola Grosson in una precaria nicchia editoriale femminile, l'«Almanacco annuario della donna italiana». Lo scritto di "Donna Paola" permette di rilevare e discutere alcune questioni relative al nesso tra genere, potere e autorialità teatrale prima e dopo il consolidarsi del regime fascista e la definitiva archiviazione del femminismo storico. Tra queste, l'assonanza tra le motivazioni che impedirebbero alla donna di essere

autrice drammatica con quelle che la esautorano dalla partecipazione politica e dalla capacità giuridica familiare, e gli elementi di continuità e discontinuità nelle posture sociali e nel riconoscimento autoriale delle drammaturghe.

Il saggio di Andrea Scappa (*Beryl Hight. Un'artista trasversale nel teatro italiano*) sposta il discorso su zone meno centrali, nell'ottica delle riviste specializzate del periodo, indagando la figura dell'artista inglese Beryl Hight, che agisce a Milano in contesti teatrali ed extra-teatrali tra gli anni Venti e Trenta, realizzando burattini, scene e costumi, ma anche dispiegando competenze registiche, insieme al marito, l'attore Gualtiero Tumiati. Nel ricostruire la sua attività si attraversano il teatro per l'infanzia, i teatrini d'arte come la Sala Azzurra e i circoli culturali. Il saggio si muove tra questi e altri territori, provando a illuminare una figura, non ancora studiata, che si presenta come la prima scenografa italiana, o quanto meno colei che ha conferito un segno nuovo a questo settore.

Segue un piccolo gruppo di interventi sul mondo della danza che rispecchiano similarità e differenze con gli altri tentativi di sperimentazione del periodo: Giulia Taddeo, nel saggio *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, tratteggia una possibile mappatura geografica della danza moderna, non accademica, al tempo del fascismo, ponendo al centro l'operato delle donne in quanto danzatrici, coreografe, maestre. Nel comporre questo panorama il punto di vista adottato è di carattere relazionale: non ci si concentra, cioè, tanto sui luoghi fisici (come i teatri, le scuole, le istituzioni), quanto sulle biografie delle artiste, sui loro spostamenti, sui contesti che hanno via via attraversato e, eventualmente, modificato. A questo saggio si affiancano tre schede. Nella prima (*Le Olimpiadi della grazia nella primavera fiorentina del 1931*) Samantha Marenzi indaga l'unico grande evento che, in occasione della Primavera Fiorentina del 1931, il fascismo dedica alla danza all'interno di una iniziativa dedicata agli sport femminili, presentando metodi ed esiti artistici di una serie di scuole europee di arte coreutica. La narrazione di questo evento sulla stampa nazionale e internazionale rivela alcuni aspetti peculiari della danza italiana del Ventennio, subordinata allo sport prima, come dimostrano le Olimpiadi, e allo spettacolo musicale poi, come si vedrà col Maggio che dal 1933 prenderà il posto della Primavera Fiorentina. Nella seconda scheda (*Anieka Leggett: una americana a Firenze tra danza, teosofia e antifascismo*) Marenzi si concentra invece su una figura dimenticata: l'intreccio tra religione, danza e politica tesse la trama dell'avventura umana e artistica di Anieka Leggett, danzatrice statunitense, che ha lasciato dietro di sé documenti molto diversi tra loro, oggetto qui di una prima ricognizione. Terza scheda sulla danza è quella di Simona Silvestri, *Ginnastica, danza e arte del movimento tra Milano e Sabratha: l'esperienza di Carla Strauss*. Danzatrice, coreografa, pedagoga, Strauss realizza le coreografie per le celebri rappresentazioni classiche dirette da Guido Salvini al Teatro romano

di Sabratha, in Libia, nel 1937 e nel 1938, articola nel 1933 la sua personale riflessione sull'educazione corporea con la pubblicazione del suo primo manuale, avvia alla fine degli anni Venti una scuola a Milano, che riesce a mantenere attiva fino agli anni Novanta. Il vigore con cui Strauss ha portato avanti tale progetto probabilmente trae linfa dalla sua vicinanza con alcuni contesti di emancipazione e formazione femminili europei e statunitensi, come quello della scuola di Loheland e dell'associazione laica Soroptimist, le cui idee hanno trovato così una forma di circolazione e di sopravvivenza anche nell'Italia fascista.

Il Dossier è chiuso dal saggio di Raffaella Di Tizio (*Dietro le quinte di «Scenario». D'Amico, Da Silva, De Pirro e gli accordi culturali tra Italia fascista e Germania nazista*) che esplora un versante più vicino alla politica. Attraverso il filo di alcune dinamiche interne ed esterne a «Scenario», rivista centrale per il teatro negli anni del regime, e seguendo le attività di tre personalità che ne furono coinvolte – i fondatori, Silvio d'Amico e Nicola De Pirro, e Mario Da Silva, corrispondente dalla Germania – il saggio analizza i cambiamenti che attraversano, durante la dittatura fascista, il rapporto tra cultura e politica, con particolare riferimento al legame con il nazismo. Si evidenzia così il passaggio da una realtà dove il pensiero culturale sul teatro sembra ancora poter difendersi come entità autonoma, a quelle forme di condizionamento politico di ogni aspetto culturale che erano state meta del nazismo fin dal principio (come si osserva dalla rivista tedesca «Die Bühne»), e che il fascismo fa sue nella seconda metà degli anni Trenta in maniera sempre più sostanziale.

Women, theatre, fascism. Dossier edited by Mirella Schino. Includes writings by Emanuela Bauco, Raffaella Di Tizio, Roberto Fiorentino, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Fabrizio Pompei, Raffaele Rezzonico, Aldo Roma, Andrea Scappa, Mirella Schino, Simona Silvestri, Giulia Taddeo.

The Dossier is one of the results of the research for a PRIN 2022. It focuses particularly, but not solely, on the Thirties, often through representative stories of women. The starting point is prose theatre, both professional and amateur, which allows for the exploration of different levels that in the context of the period appear less central, as the realisation of more or less experimental drives between dance and prose. The study branches out into different areas concerning the presence of political police; the influence, even on theatre, of the growing relations with Germany; the emergence, between the war and post-war periods, of a generation of 'certified' directors who had studied at the Academy of Silvio d'Amico; the female dramaturgs.

The first essay is by Mirella Schino, *A vulnerable theatre. Fascism and the end of the micro-society of actors*. Although referring particularly to the fe-

male side – actresses and female troupe leaders – the study provides a general indication of the ways in which, during the fascist period, the culture of the actor implodes and dies out, leaving no seeds or legacy. The actors themselves played a determining role in this through their efforts to passively adapt to the new forms, compelled by the knowledge that theatre was changing internationally, but especially by the fascist taste for modernisation. In the Thirties, some major reforms are introduced, as well as numerous small changes made and managed by the government. Decisional power is transferred from the actors and troupe leaders to bureaucrats, and to a lesser extent, to impresarios and régisseurs. While the authority of critics is undermined, that of the numerous commissions dealing with theatre is increased. Fascist logic ensures that all these new forms of power are managed by men, giving rise to a tradition that will continue to prevail after the war. The following report, *The young directors* by Emanuela Bauco, provides a brief outline of the postwar winning category (together with the repertory theatres and their managers): the young directors who graduated from the Academy of Dramatic Art that included only one woman, Wanda Fabro, who died very young.

In Aldo Roma's essay, *Beyond Propaganda. Liuccia Becker Masoero and amateur theatre during Fascism*, the complexity of amateur theatre is investigated through the emblematic figure of Liuccia Becker Masoero, an amateur actress, director, organiser and publicist, who worked mainly in the area around Milan. The analysis of Becker Masoero's trajectory – between after-work experiences, female intellectual circles, cultural magazines, scenic experimentations and cross-cutting relationships with the professional world – shows the amateur world of the years of the regime as a composite environment, where practices, theatre cultures and social circuits prevail that often elude the totalising logic of the regime and of its regulatory initiatives concerning amateur theatre companies. Women play an important role in this world. It follows the report *Theatre, amateur play and fascism: The National After-Work Organisation (OND)*, by the same author, which examines the role of the OND in the fascist scheme for the organisation and politicisation of amateur theatre. One of the OND's activities was to place pre-existing cultural and recreational initiatives within a centralised framework aimed at standardising and supervising amateur theatre activities on a national level. Through norms, ideological controls and incentivising mechanisms, the OND promoted a distinct but parallel theatrical system with respect to the professional theatre. Overall, the two contributions highlight the need to broaden and diversify sources, in order to provide a more complex reading of amateur theatre during the twenty years of fascism that is not exclusively bound to the propaganda machinery of the regime. The following report (*The first After-Work Exhibition*) connected with the preceding writings, examines the first national After-Work exhibition, held in Rome in 1938 at the Circo Massimo. The study

shows the remarkable fascist organisational efforts to illustrate and diffuse as propaganda the results obtained through the OND during the previous thirteen years of its activity. The work focuses on the scheduling of the performative events in the context of the exhibition, especially with regard to the conditions provided by the regime for the use of amateur companies associated to the OND.

The essay by Doriana Legge, *Towards the Twentieth Century. Irma and Emma Gramatica: biographies, profession, transitions*, reconstructs the artistic careers and biographies of two central figures in Italian theatre between the nineteenth and twentieth centuries. The analysis focuses on how the two women overcame the crisis in nineteenth-century methods of performance practices and handled the evolving professional roles in the new century. The article throws light upon the key challenges and the dividing lines that distinguish the directions taken individually by Irma and Emma Gramatica. It connects their life and artistic choices, their professional relationships and the spaces where they worked in autonomy. The article, therefore, may be seen as a contribution to a theatre historiography that pays more attention to subjectivity and the margins of dominant discourse. The report by Fabrizio Pompei (*Theatre in the archive of the political police. 1927-1944*), in contrast, describes fascist police surveillance on the theatre world through informers and police officers, with regard to three actresses who are also discussed in other articles: Tatiana Pavlova, Kiki Palmer and Emma Gramatica. In this way, the dynamics between power and theatre are observed from another perspective.

Raffaele Rezzonico's *Donna Paola and female playwrights during the Fascist era* explores the problem of female dramaturgy by means of a significant example. During the fascist period, female playwrights are hardly ever mentioned in newspapers and magazines: female dramatists are rare, journalists and theatre critics are practically always men. The exception in this panorama of silence is an article on "female playwrights" published in 1937 by the writer and feminist journalist Paola Grosson in a precarious editorial female niche, the «Annual Almanac of the Italian Woman». "Donna Paola's" article allows the author to note and discuss some issues concerning the connections between sex, power and theatre authorship before and after the consolidation of the fascist regime and the definitive shelving of historical feminism. Through these issues, it shows the similarity between the reasons that prevented women from being dramatic authors and those that disempowered them from political participation and from legal family authority, and the continuities and discontinuities in social attitudes and authorial recognition of female playwrights.

The essay by Andrea Scappa, *Beryl Hight. A cross-disciplinary artist in Italian Theatre*, shifts focus on topics that were of less concern to the specialised journals of the time, by examining the English artist Beryl Hight,

who worked in Milan in theatrical and other spheres between the nineteen Twenties and Thirties. Hight created puppets, scenery and costumes, but also, together with her husband, Gualtiero Tumiati, deployed directorial skills. In retracing her work, one comes across children's theatre, art theatre like the Blue Room and cultural circles. The article discusses this and other sectors, while trying to throw light on a relatively unknown figure who may be seen as the first Italian female scenographer, or at least, the person who brought something new to this sector.

This part is followed by a small series of writings on the world of dance that show similarities and differences with other efforts at experimentation of the period: Giulia Taddeo, in her essay *For a geography of women and dance during the twenty-year fascist period*, traces a possible geographical mapping of non-academic modern dance during fascist times, focusing on women's work as dancers, choreographers and teachers. In assembling this overview, the author adopts a viewpoint that shows how things are connected; in other words, she does not concentrate so much on physical places (such as theatres, schools, institutions) but rather on the artists' biographies, their movements, the contexts they crossed and possibly gradually modified.

This article is accompanied by three reports. The first report by Samantha Marenzi, *The Olympics of Grace in the Florentine Spring of 1931*, examines the only great event that, on the occasion of the Florentine Spring of 1931, fascism devoted to dance, within an initiative that was dedicated to female sports. It presents artistic methods and results of a series of European schools of dance. The description of this event in the national and international press reveals certain aspects that are peculiar to Italian dance during the fascist era, initially subordinated to sport, as the Olympics show, and to musical performance, as can be seen in the May celebrations that from 1933 replaced the Florentine Spring event. The second report, also by Samantha Marenzi (*Anieka Leggett: an American in Florence between dance, theosophy and antifascism*), examines a forgotten figure. The author shows the connections between religion, dance and politics, which are central to the human and artistic adventures of Anieka Leggett, a US dancer who left behind a variety of different documents that are the object of a first survey. The third report about dance is by Simona Silvestri, *Gymnastics, dance and the art of movement between Milan and Sabratha: Carla Strauss' experience*. Dancer, choreographer and pedagogue, Strauss created the choreographies for the famous classic productions directed by Guido Salvini at the famous Roman theatre of Sabratha, Libya, in 1937 and 1938. In 1933, she developed her own personal reflection on physical education with the publication of her first manual. She founded a school in Milan at the end of the 1920s which, through her efforts, remained active till the Nineties. The vitality with which Strauss developed her project probably derived its source from her close relations with certain

female contexts of emancipation and training in Europe and the United States, such as the Loheland school and the lay Soroptimist association, whose ideas found a means of circulation and survival even in fascist Italy.

The last essay in this Dossier is Raffaella Di Tizio's *In the backstage of «Scenario». D'Amico, Da Silva, De Pirro and the cultural agreements between fascist Italy and nazi Germany*. It explores an aspect that is closer to politics. Through the examination of certain dynamics within and outside «Scenario», an important theatre journal during fascist times, and tracing the activities of three people involved (its founders Silvio d'Amico and Nicola De Pirro, as well as Mario Da Silva, the correspondent from Germany), the article analyses the changes that occurred, during the fascist period, in the relationship between culture and politics, with particular reference to the connections with Nazism. This highlights the transition from a reality where cultural thought about theatre seemed to still have the chance to defend its autonomy, to forms of political conditioning of every cultural aspects, that had been a goal of Nazism from the start (as can be observed on the German magazine «Die Bühne») and that were increasingly adopted by Fascism during the second half of the Thirties.

Francesca Romana Rietti, *Letizia Quintavalla racconta. La Compagnia dei Bambini: un piccolo popolo in cammino*.

Attraverso la voce di Letizia Quintavalla – una delle fondatrici nel 1976 del Teatro delle Briciole, realtà storica del teatro ragazzi in Italia – e i documenti conservati nel suo archivio personale, l'articolo ripercorre l'esperienza della Compagnia dei Bambini con cui, dal 2008 al 2011 nella città di Parma, la regista ha messo a frutto e portato alle estreme conseguenze la sua lunga ricerca teatrale per e con l'infanzia. La testimonianza della Quintavalla lascia emergere le radici molteplici di questo progetto che affondano non solo nel terreno emiliano della sperimentazione pedagogica iniziata da Loris Malaguzzi, ma anche in quello dell'Africa, dove la regista si reca per la prima volta nel 2003 per collaborare al programma di recupero, a Nairobi, di ragazzi e ragazze di strada, *Children in Need* di AMREF. Il racconto mette inoltre l'accento sulle affinità elettive che legano, agli occhi della Quintavalla, l'infanzia al teatro e sull'importanza che hanno avuto nella sua avventura artistica le intersezioni con la sua biografia.

Francesca Romana Rietti, *Letizia Quintavalla recounts. The Children's Company: a small people on the move*.

Through the voice and the documents preserved in the personal archive of Letizia Quintavalla – one of the founders in 1976 of the Teatro delle Bri-

ciole [the Theatre of Crumbs], a historical reality of children's theatre in Italy – the article retraces the experience of the Compagnia dei Bambini in Parma, thanks to which, between the years 2008-2011, the director put her long-lasting theatre research for and with children to fruition and carried it to its extreme consequences. Quintavalla's testimony brings out the many roots of this project which run deep not only in the pedagogical experimentation initiated by Loris Malaguzzi in Emilia Romagna, but also in the director's travel to Africa for the first time in 2003, to collaborate in the recovery programme for street children in Nairobi run by AMREF, Children in Need. The story highlights the elective affinities that according to Quintavalla, connect childhood with theatre and the significant role played by the intersections with her biography in her artistic venture.

Per Nicola Savarese (1945-2024). Dossier a cura della redazione di «Teatro e Storia». Comprende scritti di Eugenio Barba, Pierangelo Pompa Savarese, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Valentina Venturini.

Nicola Savarese (Roma, 16 dicembre 1945 - 20 giugno 2024) è stato un amico, un compagno di lavoro, un grande studioso e un artista. Festeggeremo il suo ricordo con una giornata di studi, il 16 dicembre 2025, giorno in cui avrebbe compiuto ottant'anni, e con un libro. Qui, in questo numero di «Teatro e Storia», pubblichiamo solo ricordi che potremmo chiamare “di famiglia”: quello di Franco Ruffini, che ha fondato con lui e con altri questa rivista; di Valentina Venturini, a cui Nicola ha affidato la pubblicazione del libro a cui stava lavorando fino a pochi giorni prima della morte; di Eugenio Barba, che ha pubblicato insieme a lui due opere tradotte in tutto il mondo, e del figlio Pierangelo Pompa Savarese. Abbiamo aggiunto un lavoro anomalo di Nicola Savarese, lontano dai suoi temi principali, la *Laudatio* per la laurea *ad honorem* (Università Roma Tre, 16 febbraio 2005) ad Ariane Mnouchkine, e infine un elenco da lui stesso definito “napoleonico” dei progetti a cui stava lavorando negli ultimi anni, perfino negli ultimi giorni: pensato in grande, come tutto quel che faceva.

For Nicola Savarese (1945-2024). Dossier edited by the editorial board of «Teatro e Storia». It includes writings by Eugenio Barba, Pierangelo Pompa Savarese, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Valentina Venturini.

Nicola Savarese (Rome, 16 December 1945 - 20 June 2024) was a friend, a colleague, a great scholar and an artist. We will celebrate his memory during a study day to be held on 16 December 2025, the day he would have turned eighty, and with a book. In this number of «Teatro e Storia», we are only publishing what can be termed as ‘family memories’: those of Franco Ruffini,

who founded this journal together with Savarese and others; Valentina Venturini, to whom Nicola entrusted the publication of the book he had been working on up to a few days before his death; Eugenio Barba, who worked with him on two books that have been translated across the world, and his son, Pierangelo Pompa Savarese. We have added an anomalous work by Nicola Savarese, diverging from his main themes, the *Laudatio* for the degree *ad Honorem* (Roma Tre University, 16 February 2005) conferred on Ariane Mnouchkine, and finally, a list, which he himself defined as ‘napoleonic’, of the projects he was working on in his last years, and even in his last days: conceived on a grand scale, like everything he did.

Silvia Di Gregorio, *Il viaggio del mammut*. Lettera.

Terre Sonanti – Il Mammut è un progetto artistico ideato da Silvia Di Gregorio, che ha portato alla realizzazione di un mammut a grandezza naturale, costruito in legno e cartapesta grazie a laboratori aperti alla cittadinanza. L’opera si ispira al famoso scheletro fossile del *Mammuthus Meridionalis* custodito nella Fortezza Spagnola dell’Aquila, da decenni simbolo della città. Nella sua lettera, Silvia Di Gregorio ci racconta il desiderio di “liberare” il mammut dalla sua immobilità museale e farlo camminare, fisicamente e simbolicamente, tra i paesi del cratere sismico. Attraverso il coinvolgimento di scuole, associazioni e dell’intera cittadinanza, il mammut diventa un gesto collettivo di rinascita, memoria e costruzione di comunità, trasformando un reperto del passato in una presenza viva, capace di generare legami, energia e nuove narrazioni condivise.

Silvia Di Gregorio, *The Mammoth’s journey*. Letter.

Resonant lands – The Mammoth is an artistic project created by Silvia Di Gregorio, which led to the construction of a life-size mammoth, built in wood and papier-mâché thanks to workshops open to the citizens. The work is inspired by the famous fossil skeleton of the *Mammuthus Meridionalis* that is kept at the Spanish Fort in Aquila, and since decades symbol of the city. In her letter, Silvia Di Gregorio tells us of her desire to ‘free’ the mammoth from its immobility inside the museum, and to make it walk, physically and symbolically, around the villages of the seismic crater. Through the involvement of schools, associations and citizens, the mammoth becomes a collective gesture of rebirth, memory and community building, transforming an artefact of the past into a living presence that can generate ties, energy and new shared stories.

Ruben Manenti, *Una danza sul dolore del mondo*. Lettera.

Il nostro ultimo spettacolo è una azione per spazi aperti, *La luce del nero*. Doveva essere semplicemente una breve danza sui trampoli, sulle note del *Bolero* di Ravel, rischiarata da lampioncini di carta. Lentamente, quasi a nostra insaputa, durante le prove è diventato uno spettacolo sulla sofferenza, sull'ingiustizia, sulla guerra. Una preghiera laica e danzata sul dolore. Mi sono chiesto che senso ha per un teatro, per il teatro, porsi così di fronte a temi tanto enormi. Non riesco a pensare ad altra risposta che non sia questa: per protestare. Per scendere in piazza e levare i pugni al cielo. Ma anche per dare un minimo di conforto, di pietà, di quel tipo che solo il teatro può dare.

Ruben Manenti, *A dance upon the world's sufferings*. Letter.

Our latest performance is an open-air piece called *La luce del nero*. It was meant to be simply a short stilt dance, set to the music of Ravel's *Bolero*, lit by small paper lanterns. Slowly, almost without us realizing it, during rehearsals it became a performance about suffering, injustice, and war. A secular, danced prayer on pain. I asked myself what meaning there is – for a theatre, for the theatre – in facing such enormous themes in this way. I can't think of any answer other than this: to protest. To go out into the streets and raise our fists to the sky. But also, to offer a bit of that sort of comfort and compassion that only theatre can give.