



THIERRY SALMON, DEMIURGO E PEDAGOGO

uma introdução para um público brasileiro

por Maurício Paroni de Castro¹

A primeira prova do segundo ano do curso de direção era uma apresentação feita com atores profissionais, contratados pela Escola de Arte Dramática de Milão. Apresentamos algumas cenas do texto *As Calcinhas*, de Carl Sternheim, autor expressionista alemão do começo do século XX. Era uma comédia dessacralizadora para a época, que contava a história de uma esposa distraída a ponto de perder a sua calcinha num desfile das tropas do Kaiser.

Eu estava muito ansioso por ter discutido severamente com a atriz que representava a protagonista, uma esposa burguesa, porque aquela insistia em criar uma distância falsamente brechtiana, usualmente banal entre artistas diante de temas parecidos. Aquilo não passava do falso profissionalismo recorrente em grande parte do teatro - convencional e não convencional. O seu companheiro de palco também padecia do mesmo mal, porém não tinha o mesmo embaraço falsamente ideológico; limitava-se a um risinho não necessariamente correto para os padrões comportamentais contemporâneos. Tomei o problema como força motriz das tensões entre as personagens; não eram, porém, tensões somente entre as personagens;

¹ Maurício Paroni de Castro é um diretor de teatro, roteirista dramaturgo, filmmaker, ator e pedagogo ítalo-brasileiro. E-mail: paronidecastro@gmail.com.

* Neste texto todas as traduções, quando não citadas as fontes, são de responsabilidade do autor.

** Agradecimentos: Carlotta Mattiello, Gaetano D'Amico, Le Conde, Lia Cotarella, Massimiliano Speziani, Matheus Parizi, Paola Baldini, Renato Gabrielli, *Fondazione Milano – Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* (Milano/Itália), SP Escola de Teatro, Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAASP).

**** Todas fotos, exceto indicações específicas, foram publicadas com a gentil autorização da *Fondazione Milano – Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi* (Milano/Itália), <<https://teatro.fondazionemilano.eu/scuola-teatro>> (acessado em: 13/02/2019).

eram tensões pessoais entre os atores. Tal jogo acabou funcionando muito bem nas apresentações e os meus examinadores aprovaram a forma, a direção e as interpretações - entre os quais a nossa já idosa tutora Mina Mezzadri, a primeira mulher a ser diretora teatral na Itália, talvez a melhor encenadora de teatro convencional que eu tenha conhecido.

Na plateia do segundo dia havia um futuro professor de atuação do qual eu deveria ser assistente no curso de atores: Thierry Salmon. Quase não havia diferença aparente entre nós, alunos, e ele, diretor, a ponto de, ao apresentar-se na escola, ser tomado, pela secretaria do diretor da instituição, por um repórter jovem que esperava para falar com o grande diretor belga Thierry Salmon, o qual fazia grande sucesso com o espetáculo *A. da Agatha*, a partir do romance de Marguerite Duras.



Silvia e Luisa Pasello em A. De Agatha, Direção de Thierry Salmon.

Este era de fato um impressionante espetáculo interpretado por Silvia e Luisa Pasello, duas gêmeas na vida real, que atuavam “sem atuar”. Essa era a marca de todos os seus espetáculos, a essência de um trabalho ficcional de cena *assumidamente real* diante do público. Esse trabalho situa Thierry qual um

Terêncio contemporâneo – o Terêncio de *“Homo sum: nihil humani a me alienum puto: Sou Homem: nada do que é humano me é estranho”*; Aliás, em qualquer seu espetáculo, Thierry dialogava pessoalmente com o seu público enquanto personalidade humana, partindo do nível mais íntimo do ator. Thierry sempre esteve muito distante daquilo que poderia se pensar como uma mistificação da identificação da pessoa do ator com igualmente mistificadas “personagens”; estas teriam mais a ver com a literalidade de um realismo raso baseado no papel como suporte maior da presença cênica. Impressionava a presença humana e pessoal em cena, a maior qualidade de um teatro que parte da ideia tão bem definida e sintetizada por aquele dramaturgo latino clássico. Estendo essa analogia a tudo o que vi de e com Thierry em trabalhos, ensaios, espetáculos, breves convívios. Nada do que é humano era alheio ao ambiente onde acontece o espetáculo criado por Thierry.

Com rosto jovial, compenetrado, severo e delicado, ao comentar a cena, Thierry não comportou-se “tipo professor”, um pouco testando como eu era pessoalmente e não como se eu fosse seu futuro aluno assistente. Disse, apenas: “ótimas cenas do ponto de vista do que se espera num teatro convencional, mas as energias dos atores são diferentes entre si, são diferentes do público, são diferentes de você... quando eu digo diferentes, entendo como desarmônicas... ali ninguém fala a mesma língua, apesar de dizerem e interpretarem o mesmo texto e de os atores terem o papel de atores, o público ter o de público, e você ter o papel de aluno-diretor: Ansioso. Só você está sinceramente ansioso. Todos ali mentem tranquilamente procurando uma verdade. Poderiam ser sinceros procurando uma mentira. Assim, poderiam ser verdadeiros. Poderiam ser. Alguma coisa eles são... Mas não deu para ter uma ligação real e profunda com o que eles são. O que eles são?”.

Lembrei-me daquilo que tinha visto dele. Isso gerou em mim uma imensa curiosidade, seguida um terrível medo de ter errado o que na vida teatral eu havia projetado para mim, de ter errado tudo o que estudava.

Sem perceber, eu tinha medo do que efetivamente aconteceu depois de alguns meses quando começamos a trabalhar juntos com os atores. Uma ruptura geral. De papeis, de personalidades, de personagens, de funções. Em menos de duas semanas, naquela escola da tradição italiana, ainda que moderna, tudo o que havíamos aprendido perdeu qualquer função definida. Todos nós, alunos e ele, Thierry, sabíamos que deveríamos usar a tradição em função de alguma ruptura, mas ,para tal, a organização dos mecanismos expressivos estavam totalmente desarrumados e precisavam ser reconstruídos.

Logo ao primeiro dia de trabalho com os atores foi-lhes sugerido escolherem uma personagem de um texto de Tennessee Williams diferente para cada um. Essas personagens, grandes ou pequenas, acabariam por serem colocadas face-a-face, duas-a-duas, em relação também aos demais atores que faziam o papel de público - naquilo que chamam de Círculo Neutro.

Era um círculo desenhado com giz no chão, no qual ingressavam uma ou mais pessoas e que delimitava o espaço de ação da(s) personagem(ns). Ele tinha quatro entradas representadas por quatro riscos curtos, perpendiculares à linha que delimita o círculo. No centro, havia um X indicando onde a personagem deve posicionar-se com rigorosa precisão.

Visto de cima, o círculo apresentava o aspecto de um alvo, para o qual o público fazia perguntas e comentários diretamente ao ator. Este deveria entrar por uma das entradas do círculo em absoluto silêncio, posicionar os pés entre as linhas do X no centro, manter sua postura firme e simétrica, e esperar. O público perguntava o que quisesse. A partir desse momento, ele estaria sob inquérito, deveria responder ao público diretamente. Para responder, o ator deveria ter alguma figura em mente, contando com informações documentais da personagem, que poderiam ser reais ou não – mas deveriam ter objetividade jornalística. Só assim ganhava-se credibilidade.

Era uma de atividade que usava o ator como suporte do texto onde, através de seu corpo e mente, para desenvolver a gramática verbal do espetáculo – em lugar da

mente do autor. Nas primeiras fases do trabalho, o ator deveria responder às perguntas e comentários apenas verbalmente, sem gestos, sem expressões faciais, sem entonações que revelem emoções, sem maneirismos – o que importava é que o texto escorresse do seu eu.

Essas perguntas, ao longo do processo, ajudavam a definir a ideia que o ator criava da personagem, a ideia que o público teria da personagem, a ideia que a personagem teria de si e a ideia originalmente concebida pelo dramaturgo do que seria essa personagem. Estes são planos que coexistiam, mas não necessariamente deveriam estar na mesma linha lógica. Esse trabalho de dissecação ajudava na exposição (durante o espetáculo) dos signos mais paradoxais com limpeza, utilizando a metalinguagem cênica.

A diferenciação dos limites entre realidade e ficção será sempre possível se partimos do pressuposto de que os eventos e descrições inferidos pelo dramaturgo não esgotam a existência das personagens e que, como em Pirandello, uma vez criadas, as personagens tomam seu rumo próprio e inevitável – como que em um desdobramento, num movimento de inércia. É a partir da exposição das contradições e pulsões pessoais de cada personagem, emergidas ao longo do procedimento, que desconstruímos certezas falsas e pré-existentes.

Isso foi de fundamental para o crescimento expressivo dos atores, porque retirava-lhes o “escudo” atrás do qual se escondiam utilizando-se de uma exacerbação virtuosa da personagem. Somado à evidência de que atuar é, antes de qualquer coisa, mentir, tornava-o consciente da necessidade da busca de uma linguagem baseada na credibilidade e não na verossimilhança.

Eram tênues as diferenças entre seres reais e seres dramáticos: “Ah, ela vai dizer ou fazer isso por estar escrito na trama” – o que seria correto do ponto de vista da dramaturgia convencional. Mas... Colocava-se o que se queria investigar dentro do círculo, e submetia-se humildemente ao que ocorresse na relação proposta naquele espaço. O ator, então, tornava-se uma máquina do imaginário e, a partir

daquele momento, dialogava com seu público ou seus colegas – descrevi e utilizei esse procedimento em meu livro e espetáculo, em coautoria com Ziza Brisola, **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico** (São Paulo: Alameda, 2007).

Dentro daquele ciclo diário, os atores chegaram a estapear-se; as mulheres, a colocarem-se contra os homens de forma quase feroz; isso mais tinha a ver com nossas personalidades e um pouco menos com as figuras de Tennessee Williams. Eram figuras explosivas, dramáticas e humanas, de tensões juvenis de alunos-atores confusos com tanta ruptura e tanta anticonvencionalidade, numa escola de tradição italiana. Foi a base de um o ensaio público, um dos melhores espetáculos que acredito ter participado – foi muito além de um mero ensaio.

Após a minha obrigação curricular matinal de aluno-diretor da escola nas matérias técnicas convencionais como dicção, voz, canto, movimento, artes marciais, histórias do teatro, da direção, da ópera, seguia-se a aula de atuação vespertina e noturna: deveria fazer perguntas aos atores dentro do círculo neutro inventado por Salmon, até criar a figura de um diretor convencional. Figura, não diria temperamental, diria extremamente malvada, de um bruto caricatural, posta por Thierry diante de uma *planche* no meio da plateia (a mesa da qual os diretores seguiam as *repetitions* de palco no teatro francês, conferindo cada palavra do texto escrito, à moda de Jacques Copeau.

Os atores respondiam as perguntas do público odiando-se, estapeando-se, beijando-se, batendo-se, amando-se, esperneando, em silêncios longos e tocantes, quase sem movimentos bruscos. Para meu desespero de diretor tradicional na época, nada batia com o texto; para ficar mais desesperado ainda, tudo era exatamente como aquelas personagens de Tennessee Williams estavam desenhadas e escritas literariamente no papel. Era um paradoxo absurdo, impressionante, um pesadelo para qualquer “profissional” convencional do teatro, humanamente incontrollável, ingestível, ingovernável. Mal se pode imaginar o que deveria fazer um iluminador,

um cenógrafo, um figurinista, convencionais diante de tal quadro aparentemente caótico; e diante de uma tão perfeita harmonia.

Somente gênios chegam a tais criações vertiginosas, que não se comandam por serem humanamente devastadoras. Geradoras de um desconcerto público irrepetível, mas alcançável. Dentro de mim, eu, por mais que fosse um tirano demiurgo, não percebia a estupidez e a violência da minha função no papel do diretor. Isso contrastava com meu sentimento de profunda alegria na corrosividade irônica daquilo que estava vivendo em conjunto com meus colegas, alguns amigos no elenco, diante de desconhecidos - o público - quase sempre composto por gente “antenada” no teatro anticonvencional da cena italiana, que era talvez uma das mais avançadas da Europa dos anos 80. Quanto mais eu repreendia os atores, mais eles destruíam a convencionalidade, mais eles eram eles mesmos, paradoxalmente mais censurados e filtrados pela própria literalidade vertiginosa e genial do “dramaturgo” Thierry Salmon. Nada mais era tão Tennessee Williams em sua essência dramática e, paradoxalmente, tão próxima à intimidade pessoal dos atores como aquilo.

É, também, útil e necessário lembrar o modo raso com que se conhece o trabalho no círculo neutro em algumas produções. Em todas as vezes que presenciei o uso do círculo neutro sem a presença de Thierry, vi o emprego daquele como uma metodologia para “construção de personagem”, num improvável jogo pseudo-stanislaviskiano. Não entrarei no raciocínio teórico-abstrato da questão - inútil armadilha polêmica - mas refletirei sobre algumas experiências com atores e textos trabalhados no período em que tive direto contato com Salmon. Para ser assertivo, utilizarei as poucas fotos que tenho daquele período, 1986/89.



Thierry Salmon, Paola Bigatto/Laura, 1986.

Esta foto mostra Salmon dando indicações de direção e dramaturgia do ator (como costuma-se chamar no Brasil), onde ele trabalhava com a atriz Paola Bigatto, que construía a sua Laura, de “Zoo de Vidro”, de Tennessee Williams. Nota-se o olhar trágico de Thierry, a indicar o sofrimento humano da situação experimentada no centro do círculo. Um rosto trágico, ou dramático, ou real no sentido lacaniano do termo: indefinível do ponto de vista narrativo, somente possível de ser vivido. A mania metodológica do teatro convencional diria que os atores ou o diretor estariam “identificados com a

personagem”. Outra mania, esta do teatro dito anticonvencional, diria que “não é teatro, mas performático”.

Serei propositalmente insolente ao dizer que não é nenhuma dessas picaretagens. Trata-se somente de fazer com que a experiência vital e existencial do ator coincida com o pretexto sugerido pelo texto escrito, nesse caso de Tennessee Williams. Não é acaso que me lembre de Salmon e do rosto de Paola Bigatto, cujo momento de alta expressividade foi fotografado graças à precisão do fotógrafo posto atrás de mim, que fazia o papel de diretor da demonstração de trabalho ocorrida no teatro da antiga sede da Escola de Arte Dramática de



Paola Baldini/Mabel, 1989.



Paola Baldini, ao fundo o autor Renato Gabrielli, Sergio Romano, Silvano Melia, *Lettere alla Fidanzata*, direção de Maurício Paroni de Castro, CRT Milano, 1994, foto do diretor.

fotos dela no papel de Ofélia Queiroz, namorada de Fernando Pessoa. Para continuar a viagem expressiva do que coincide entre experiência existencial e experiência de palco - impossível de descrever, possível de viver e, paradoxalmente, formalmente narrável – veja-se a foto, ao final deste artigo, onde eu trabalhava no papel de diretor da demonstração de trabalho: A existência dos alunos atores onde estava imerso na situação do diretor de meus companheiros e amigos e criava dramaturgia em cena, ao

Milão em 1986. Um ano depois, nota-se a mesma qualidade expressiva no rosto da atriz Paola Baldini, que trabalhava, sempre com Thierry, no papel de Mabel/Gena Rowlands extraído do filme *Uma Mulher Sob Influência*, John Cassavetes, 1974; (*A Woman Under the Influence*, 1975), do grego-americano John Cassavetes (1929-89).

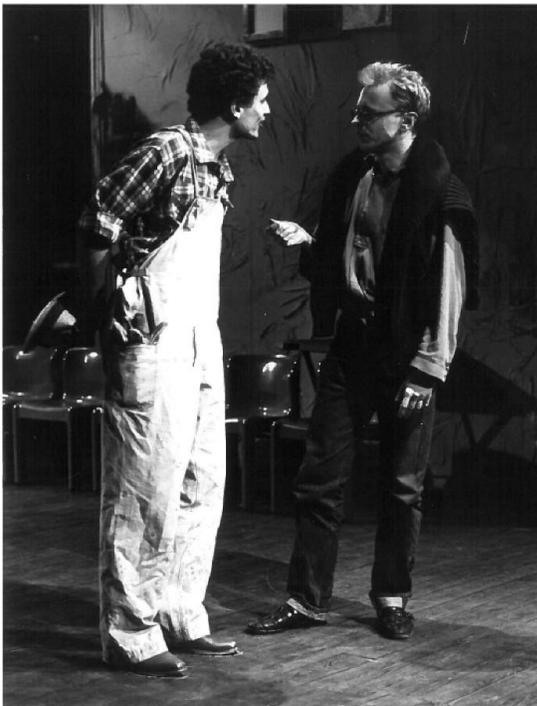
A mesma atriz, um ano depois ainda, trabalhou no meu primeiro espetáculo importante em Milão, “Cartas à Noiva”, texto de Renato Gabrielli. Nota-se as



Paola Baldini e Sergio Romano, *Lettere alla Fidanzata*, de Renato Gabrielli, direção Maurício Paroni de Castro, CRT Milano, 1989, foto do diretor.

lado de Gaetano D'Amico, que fazia o papel do racista Jack Mighan, de 27 Carros de Algodão, de Tennessee Williams.

Naquela mesma apresentação havia um único negro na plateia, que perguntou diretamente a Jack Mighan e a Gaetano – “o que você tem contra os negros?”. A plateia gelou. Gaetano não poderia responder nada por si, porque não tinha nada contra os negros, e nem Tennessee Williams havia escrito aquilo, mas Jack Mighan respondeu utilizando-se do mesmo sorriso sarcástico de Gaetano, do mesmo olhar simpático, se o rapaz “não quer trabalhar para mim?”. Tal presença dramática em cena não era uma metodologia, não era um “talento”, não era Tennessee Williams, mas era uma extensão, uma expansão do teatro de Thierry Salmon muito além da direção de Thierry Salmon: na simplicidade da sala, na complexidade da cenografia mental compartilhada por todos os presentes, testemunhava-se a criação de um universo de um “outro de si” que Lacan teria citado certamente se o pudesse ter visto.



Gaetano D'Amico/Jack Mighan, Thierry Salmon, 1986.

Da mesma forma, observe-se a expressão dramática no rosto de Salmon na foto com Paola Bigatto. A imagem remete a uma expressividade inconscientemente “herdada” pela criatividade de Paola Baldini anos depois, que emprestava tal trabalho precedente ao texto de Renato Gabrielli, Cartas à Noiva, de 1989. Aqueles momentos com Thierry mudaram o meu modo de dirigir e criar, e ecoam fortemente até hoje.

Nesta outra foto, Thierry marcou as pegadas de Gaetano com giz, obrigando-o a não caminhar - “colou” os pés de Jack Mighan no palco. Ao mesmo tempo instruiu a um

outro personagem racista, levado por Maximiliano Speziani, a caminhar no círculo com grande liberdade. O fim era o de provocar no colega uma competição exibicionista e vazia de frequentes desmandos autoritários ao Sul dos Estados Unidos. Massimiliano trabalhava sobre Archie Lee, de “Longa primavera interrompida”. As duas personagens masculinas e racistas devoravam-se no mesmo espaço mental: primeiramente o do ator, comungado com asco pelo diretor demiurgo Thierry; posteriormente, o espaço mental era expandido e limitado pelo contato direto com as existências do público presente na plateia.

Estamos à antípoda de um teatro dito “interativo”. Estamos, porém, imersos na coincidência da essência social e existencial de todas as pessoas envolvidas presencialmente no espetáculo. O alcance desse tipo de prática só foi possível graças a uma qualidade inata de Salmon: um diretor que praticava demiurgia pedagógica sem a declarada intenção de fazê-lo.



Massimiliano Speziani/Archie, Gaetano D'Amico/Jack Migham, Thierry Salmon, 1986.

A personagem de Massimiliano – Archie, ao lado de Gaetano – Jack Mighan, encontravam-se em dois lugares coincidentes: no círculo do espaço cênico e num espaço dito, pelos dois atores “O Gato Verde”, um bar frequentado por brancos no Sul dos Estados Unidos. Esse bar não existe em nenhum texto de Tennessee Williams, e muito menos em qualquer indicação precedente de Thierry Salmon, ou de qualquer espectador presente. Simplesmente nasceu da imaginação do ator Gaetano, imediatamente encampada pelo ator Massimiliano Speziani. Tudo o que passou a ser narrado pelos dois acontecia

naquele “O Gato Verde”; todas as piadas racistas, todas as tramoias, as nefandezas que acontecem em qualquer bar frequentado por aquele tipo de gente – e não de personagens inventadas por um autor dramático. Provavelmente são análogas as piadas, as maldições, os planos que ocorrem, hoje, na Casa Branca de Trump. Aquele círculo foi muito mais que uma simples improvisação; foi, e é, se fosse encenado hoje, lugar mental concreto que cairia como uma corrosiva bomba estética sobre o atual muro em construção entre os Estados Unidos e o México.

Estamos muito além de qualquer metodologia, de qualquer estilo, de qualquer mania estética, de qualquer subversão ideológica, de qualquer misticismo dito político. Estamos no mítico “O Gato Verde”, que me parece muito mais concreto que qualquer dramaturgia cujo suporte é o papel. O suporte humano de todos nós criou essa aura que tem função ativa em qualquer lugar onde possa ser coincidente e incidente no mundo atual.

Ainda um último exemplo: Compare-se a foto do casal Cassavetes, morto por cirrose, e a atriz/esposa Gena Rowland, com a foto da Mabel de Paola Baldini. É a expressividade vertiginosa que nasce dessa expansão da arte que acredito seja a



O casal John Cassavetes – Gena Rowlands, em “Uma Mulher Sob Influência”, John Cassavettes, 1974.

marca maior e distintiva de Salmon, muito grande para ser reduzida a um “método” de construção de personagem, ou mesmo a um dito talento teatral.

Acredito que esta descrição sirva como uma introdução, ao público brasileiro, sobre o trabalho desse diretor extraordinário que teve a sorte de encontrar-se com outra dramaturgista extraordinária chamada Renata M. Molinari – presente nesta revista.

Ative-me à minha experiência pessoal com a “entidade” Thierry, que me influencia até hoje como diretor, como dramaturgista, como ser humano.



Paola Baldini / Mabel, 1987.

De Renata M. Molinari, em seu trabalho constante com Thierry, tomo emprestada a convicção da importância de “utilizar também os barulhos que fazem parte do espaço, um teatro sonoro, mais que verbal” (*in* RUFFINI, 1998): As possibilidades do espaço devem ser colocadas à prova pela mente do ator.

[E que] “não existe nada na vida que não possa ser assumido dentro de um espetáculo; se você se move, não numa dimensão de naturalismo, mas de coerência orgânica no desenvolvimento de consequências da própria vida. O espaço, o objeto, as cores os sons, todos os elementos têm uma necessidade dramática precisa e ficam à disposição [de leitura e de percepção] do espectador desde o começo. (...) O espaço cênico para nós é um ponto de fuga, ou um território onde proponho nosso desafio como necessidade expressiva. Consideramos o espaço cênico como lugar artístico autônomo, lugar mental onde as coisas acontecem. Lugar que tem direito de existir quando somos obrigados a negá-lo: interrogamo-nos sobre a possibilidade ou não de sua própria existência, e, portanto, não o consideramos como um fato [real, mas de ficção]”. (MOLINARI *in* RUFFINI, 1998).

Paola Chegou a tomar banho no antigo balneário público (chamado “Hotel Diurno”) enquanto Mabel; Gaetano disse o que disse ao espectador negro sem raciocinar. Ambos confessaram não “estarem tomados” pela personagem, ou “não era eu” ; própria vida em seu fluxo.

Essa dicotomia da vida em seu fluxo e a sua representação mimética (de categoria aristotélica) está no centro do conto do autor argentino Jorge Luis Borges “O Erro de Averrois”, no livro “O Aleph”.

Thierry iluminou uma estrada criativa que certamente foi traçada e vivida por Luigi Pirandello no seu trabalho direto com os atores quando transgredia seus contos, novelas, peças – hoje, com justa razão, julgadas literárias e convencionalmente como obras primas do teatro do século XX. Tenho, entretanto, certeza de que esse aspecto de dramaturgia de cena esteja fora de tal julgamento. Thierry e seus procedimentos intuitivos são exatamente isso. Era fácil identificar a genialidade que estava por trás de sua expressão teatral, mesmo nos momentos em que eles não fossem felizes espetacularmente – porque justamente tratava-se da vida teatral em seu fluxo cotidiano.

Próximo como princípio estético, ainda que distante formalmente, estava outro gênio com o qual pude conviver e aprender naqueles anos: Tadeusz Kantor. Com ele encerro esta apresentação, deixando espaço ao leitor para dar sentido a essa leitura, além de completar as necessárias e, porque não, propositais, lacunas de meu testemunho.

“O espaço da vida é o espaço da arte; ambos confundem-se, compenetraram-se e dividem um destino comum; A ‘quarta parede’ não tem sentido porque a necessidade da obra teatral reside nela própria; o espetáculo acontece não para alguém, mas na presença de alguém; atores não podem fingir uma personagem ou representar um texto; o drama e a vida coincidem na criação de um espetáculo-obra de arte.”
(Tadeusz Kantor, 1988)



Gaetano D'Amico / Jack Migham e o Diretor do Workshop / Maurício Paroni de Castro.

Aviano, Itália, Janeiro de 2019.

*

Bibliografia

CASTRO, Maurício Paroni de. **Aqui ninguém é inocente: Voltaire de Souza, o intelectual periférico** / Maurício Paroni de Castro, Ziza Brisola. São Paulo: Alameda, 2007.

KANTOR, T. *Scuola Elementare Del Teatro - Lezioni Milanesi*. Milano: Ubulibri, 1988.

RUFFINI, Paolo. *Thierry Salmon e i nuovi gruppi: discorsi nello spazio scenico; in Prove di Drammaturgia – rivista di inchieste teatrale*. (n° 1, giugno 1998). Dipartimento di Musica e Spettacolo; Università di Bologna; Italia, 1998.