

Marco Consolini

## **“L'attore era stato semplicemente dimenticato” (Bernard Dort)**

È mia intenzione prendere in esame la scarsezza, se non addirittura l'assenza di ricerche storiografiche incentrate sugli attori nell'ambito degli studi teatrali francesi. È davvero così? E, se sì, possiamo interrogarne le ragioni? Prendo le mosse da due libri recentissimi. Il primo è *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, che ho curato assieme a Marion Chénétier-Alev<sup>1</sup> e cui hanno partecipato studiosi italiani e francesi. Il secondo è *Il sipario è la nostra bandiera*, di Gabriele Sofia.<sup>2</sup>

Il primo è più che pertinente, perché parte proprio dalla constatazione, sviluppata in apertura d'introduzione, di un'inevitabile carenza di approfonditi lavori di carattere storiografico sull'attore, e di monografie in particolare, nell'ambito degli studi teatrali francesi, specie se paragonati a quelli italiani. E per appoggiare questa presa d'atto – la cui prova tangibile si potrebbe trovare semplicemente confrontando il numero e la natura delle monografie dedicate, in Italia, a Eleonora Duse con quelle consacrate, in Francia, a Sarah Bernhardt – abbiamo fatto appello a una delle più importanti storiche francesi del teatro, se non la più importante (specie se si circoscrive l'ambito al 700), Martine de Rougemont, che nel 1988, nel suo fondamentale *La Vie théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, scriveva: «il reste difficile ou impossible de fixer, voire même de décrire, ce que les acteurs font sur la scène».<sup>3</sup> Rilevando dunque (ma vedremo subito che si tratta di una conclusione troppo frettolosa) un rifiuto o un'elusione – apparentemente strutturale presso gli studi teatrali francesi – di quella sfida metodologica che costituisce probabilmente l'essenza stessa, il cuore epistemologico degli studi teatrali italiani: descrivere e analizzare un agire che è per definizione evanescente e, quando questo agire appartiene al passato, ricostruirne le caratteristiche salienti attraverso tracce documentarie e testimonianze di contesto.

Il secondo libro, in apparenza, ha ben poco a che fare con la questione che ci riguarda, perché il suo oggetto di studio non sono gli attori, bensì un regista e teorico, Gordon Craig, o piuttosto la sua rete di relazioni, focalizzando

---

<sup>1</sup> *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, a cura di M. Chénétier-Alev, M. Consolini, Bari, Pagina, 2025.

<sup>2</sup> G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, Roma, Carocci, 2025.

<sup>3</sup> M. de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 109.

l'attenzione su figure note o molto note, da Dorothy Nevile Lees, a Yvette Guilbert a Mussolini, e su altre assolutamente sconosciute, i suoi allievi e collaboratori dell'Arena Goldoni. Ma pur non trattando di attori, Gabriele Sofia insiste su di un dato essenziale per la nostra riflessione: la necessità di prendere in esame «la sfera "intima" degli artisti» perché è in tale dimensione «che i nodi artistici, economici, sociali, politici, si rivelano nella loro interdipendenza».<sup>4</sup> È un libro che ho letto non per preparare questo intervento, ma per altri motivi di ricerca, oltretutto per interesse e piacere, eppure mi ha messo sulla strada di una riflessione che non avevo ancora ben presente quando ho accettato di intervenire. Mi ha riportato, in particolare, a considerazioni che erano sedimentate sì, ma avevano bisogno di essere ravvivate e che, attraverso la questione dell'intimo, mi hanno riportato a quella famosa dispensa del dottorato del DAMS di Bologna, *Pensare il teatro*,<sup>5</sup> in cui il contributo di Claudio Meldolesi s'intitolava *Pensare l'attore*, titolo che poi è stato ripreso per la raccolta postuma di un certo numero di suoi testi. Torniamo al libro di Sofia, che rivendica un

...tracciato storiografico che non ha come oggetto principale gli spettacoli, le opere, le poetiche, le teorie, bensì l'indagine dei documenti personali: lettere, appunti, diari, quaderni. [...] un livello dello studio dove si moltiplicano le ipotesi, dove le risposte sono perennemente provvisorie, dove si procede con pochi punti fermi. Se lo è per qualsiasi ricerca storiografica, lo è in maniera particolare per gli artisti della scena. È proprio lì che risiedono, in moltissimi casi, le radici delle loro creazioni.<sup>6</sup>

Ed è qui che interviene, in nota, la citazione di Meldolesi che punta specificamente agli attori:

Cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere col biografismo dei manuali di letteratura, al contrario è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo la persona, si può dire di conoscere una dimensione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti.<sup>7</sup>

E qui passo ai ricordi, o alle confessioni di ordine personale. Sono stato, come tanti credo, un allievo appassionato di Claudio Meldolesi, ma questa passione, questo fascino nasceva anche da un certo disorientamento nei

<sup>4</sup> G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, Roma, Carocci, 2025, p. 21.

<sup>5</sup> Tale dispensa è stata pubblicata di recente: F. Cruciani, C. Meldolesi, F. Riffini, F. Taviani, *Pensare il teatro*, a cura di Roberto Cuppone, San Miniato, Titivillus, 2024.

<sup>6</sup> Ivi, p. 22.

<sup>7</sup> C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre 1989, in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 85.

confronti delle sue lezioni: ne ero soggiogato, quasi magneticamente, e al tempo stesso non capivo quasi mai dove si andava a parare, avevo spesso l'impressione di assistere a un soliloquio di cui non afferravo i riferimenti, le articolazioni. E poi, spesso al grado massimo di tale disorientamento, arrivavano delle folgorazioni, degli squarci di luce chiarissima che ti facevano intuire, più che capire, e assimilare delle nozioni che non erano mai semplicemente spendibili in riferimento al tema specifico trattato (penso ai corsi a cui assistetti, quelli che preparavano *Fra Toto' e Gadda, Sei occasioni sprecaute del teatro italiano* e *Brecht Regista*)<sup>8</sup> ma strutturavano un modo d'intendere la disciplina che ti segnava in profondità. Ammetto candidamente che quando torno sui testi di Meldolesi, ritrovo queste stesse sensazioni. È ciò che è avvenuto col testo citato, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, che è poi l'articolo di «Teatro e Storia» dell'89 che riprendeva la famosa dispensa dottorale di cui sopra. L'ho letto e riletto, e in buona parte mi ci sono perso, ma vi ho ritrovato anche quelle folgorazioni di cui ho parlato. E cioè quelle idee che si sono talmente radicate nel tuo modo di pensare al punto di credere che siano soltanto tue. No, è Meldolesi che te le ha ficcate in testa.

Vediamole: «Col pretesto del carattere effimero degli spettacoli, si guardava all'attore come a un soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permaneva al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico».<sup>9</sup> Di conseguenza, qui provo io a fare sintesi, quella che Meldolesi chiama «storiografia tradizionale» tendeva a interrogare l'attore solo riguardo alle sue immagini esterne, cioè in relazione agli spettacoli, o riguardo alle sue tecniche, e mai alle sue immagini intime e alle sue relazioni col contesto. Continuo, dunque:

...la storiografia tradizionale sottintende che fuori dal lavoro scenico l'attore non vive che di mitizzazioni romanzesche. Laddove dagli studi non mutili [cioè quelli auspicati da Meldolesi] emerge il contrario: che i documenti di contesto, se ben rapportati al livello intimo, tendono a costituire interrelazioni paragonabili a quelle dei sintomi con le pulsioni psichiche. Considerare l'attore senza i livelli intimo e di contesto è un po' come immaginare l'esistenza di un uomo senza vita inconscia.<sup>10</sup>

Fare dunque quello che Meldolesi definisce «un salto di dimensione», significa per lo storico dell'attore, prendere coscienza che:

...la sua materia prima è costituita, di fatto, incontrovertibilmente, da detriti e frammenti: l'analisi deve accettare come costitutivo il dislivello fra identità e documenti. [...] Tuttavia balza agli occhi che questo stato di fatto avvicina di

---

<sup>8</sup> C. Meldolesi, *Fra Toto' e Gadda, Sei occasioni sprecaute del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987; C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht Regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989.

<sup>9</sup> C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 79.

<sup>10</sup> Ivi, p. 81.

molto lo storico dell'attore allo storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti.<sup>11</sup>

Ancora:

...la memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile, e [che] perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone scure [...]

Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione. Totò usava recitare per frammenti in contrasto con lo spettacolo di appartenenza. Detto questo, bisogna però tornare a ribadire che né il momento ben premeditato, né il frammento intensamente vissuto costituiscono la base della recitazione. Ogni giorno il buon attore ricomincia, facendo i conti con le forme del mestiere e con le sensibilità collettive.<sup>12</sup>

Cioè, concludo io, al lavoro sul frammento occorre unirne un altro – estraggo la formula da un altro articolo di Meldolesi, anch'esso molto noto, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* – il lavoro su «quella strana, lunga durata dell'attore...».<sup>13</sup>

Come sintetizzare il portato di queste folgorazioni? Nella convinzione che la ricerca storica sull'arte degli attori sia la frontiera più estrema di una disciplina che sceglie di collocarsi alla stessa stregua della storia *tout court*, della storia globale, cioè di lavorare su tracce relative a avvenimenti evanescenti, ivi comprese quelle che conducono alla sfera intima, biografica, e che, anziché intestardirsi nel tentativo di ricostruire opere irrimediabilmente perdute (gli spettacoli), prova da un lato a interrogarne i frammenti e dall'altro si sforza di ricostruire la durata, la lunga durata di una pratica che si ripete, si rinnova, si estende nel tempo più lungo del vivere.

\*\*\*

Torno dunque, dopo questa lunga parentesi meldolesiana, a quanto scrive Sofia, il quale colloca il suo lavoro

[...] in continuità con una tradizione di studi – principalmente italiana – che ha affrontato il teatro come un modo di operare dell'essere umano [e qui si sente lo zampino di Fabrizio Cruciani] e ha considerato la produzione spettacolare un'unità di misura insoddisfacente per indagare il ruolo assunto dagli artisti della scena nel loro contesto storico.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 82.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 88-90.

<sup>13</sup> C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, in C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., p. 74.

<sup>14</sup> G. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, cit., pp. 19-20.

Gli artisti della scena tutti, dico io, ma in modo particolare gli attori, giacché sono loro gli artisti del teatro che meno lasciano manufatti, opere da analizzare per poter entrare nella loro poetica: non testi, non scenografie, non costumi, non quaderni di regia, e nemmeno teorie della recitazione o prontuari d'esercizi, poiché quando lo fanno indossano un altro ruolo, quello dei teorici, appunto, o dei pedagoghi. No, degli attori abbiamo solo le testimonianze visive e audiovisive, quando ci sono, e le tracce che ci riportano alla loro persona, alla loro intimità.

E in Francia? Siamo davvero agli antipodi da questi «studi non mutili», per riprendere la formula di Meldolesi? In un primo tempo mi sarebbe venuto da dire di sì, senza esitazione, poiché l'orizzonte 'autorale', cioè quello che tende a privilegiare lo studio di un'opera determinata e determinabile, sia essa opera drammatica testuale o opera scenica, resta dominante, ma rileggendo il testo di Martine de Rougemont, mi sono venuti dei dubbi. Se è vero che vi è scritto che «il reste difficile ou impossible de fixer, voire même de décrire, ce que les acteurs font sur scène», tale affermazione è anche la presa d'atto che gli sforzi analitici degli studiosi (de Rougemont cita le ricerche del Centre National de la Recherche Scientifique dirette da Denis Bablet) e dai teorici e pedagoghi (e qui sono citati Stanislavskij, Artaud e Brecht),

ne peuvent récréer la présence de l'être humain qui joue devant un public, qui est l'essence du théâtre représenté. [...] [ils] analysent la création du rôle par l'acteur, jamais l'expérience personnelle et réelle de celui-ci, sa préparation, ses émotions ne peuvent nous être connus qu'à travers l'interprétation qu'il en donne dans ses propres témoignages subjectifs.<sup>15</sup>

Nella prospettiva storiografica di Martine de Rougemont, la sfera intima di cui abbiamo parlato, cioè i riferimenti alla persona dell'attore, non sono dunque esclusi, anche se menzionati in tutta la loro indeterminatezza e frammentarietà. Il fatto è che questa prospettiva è rimasta minoritaria se non addirittura marginale negli studi teatrali francesi. Non a caso la stessa de Rougemont, concludendo l'introduzione al suo volume, deplorava l'assenza di un progetto di lettura storica globale e pluridisciplinare del fatto teatrale, che avrebbe implicato «un travail collectif et de longue haleine, et des moyens dont l'Université française ne dispose pas à ce jour».<sup>16</sup> E se guardiamo al panorama degli studi negli anni successivi al suo libro, ne troviamo uno importante, sull'iconografia degli attori, ma è di un'italiana: Maria Ines Aliverti.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> M. de Rougemont, *La Vie théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 109.

<sup>16</sup> Ivi, p. 13.

<sup>17</sup> M. I. Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

Provo dunque a risalire alle ragioni di questa marginalizzazione, che credo di ravvisare in un'altra genealogia degli studi teatrali francesi, assolutamente vincente su quella preconizzata da Martine de Rougemont, una linea che ha portato a una «tradition», così l'ha definita con grande chiarezza Jean-Pierre Sarrazac qualche anno fa, «qui a tendance à souvent placer l'historique sous le contrôle de l'esthétique», contrariamente a quella «italienne», «qui privilégie la recherche historique et historiographique, et qui excelle dans la micro-histoire».<sup>18</sup> Si tratta di una tradizione che è legata alla nascita dell'Institut d'Études Théâtrales, sorto prima alla Sorbona, nel 1959, e poi migrato dal 1970 alla neonata Sorbonne Nouvelle, dove ho il privilegio di lavorare da più di vent'anni (devo precisare, però, che la stessa de Rougemont è stata una componente essenziale dell'Institut, seppur da una posizione innegabilmente defilata). Due istanze convergenti ne sono all'origine: quella incarnata da Jacques Scherer, professore di letteratura francese e grande studioso della *Dramaturgie classique en France*,<sup>19</sup> rivendicava la necessità di svincolare lo studio della drammaturgia dagli schemi e dai metodi dell'analisi letteraria del testo, spostando l'attenzione sulle dinamiche che la legano al suo divenire scenico. La seconda, extra-universitaria, proveniente dalla critica militante e incarnata da Bernard Dort, chiamato all'Institut d'Études Théâtrales dallo stesso Scherer nel 1963, rivendicava la necessità di mettere al centro della disciplina l'analisi del fatto scenico nella sua globalità. Per entrambe le istanze si trattava dunque di fare dello spettacolo l'unità di misura dello studio del teatro, da un lato indagando le strutture drammaturgiche che lo prefigurano, dall'altro analizzando le tecniche e le poetiche della sua realizzazione, assegnando così un ruolo predominante alla funzione registica. Non era certo una battaglia di retroguardia, bensì una lotta contro l'accademismo che si ostinava a confinare il teatro, nelle aule universitarie e non solo, a genere letterario; un testocentrismo imperante contro il quale si era battuto da anni il 'brechtismo' della rivista «Théâtre populaire», sforzandosi di spostare la sede dell'autorialità teatrale dalla pagina dell'autore drammatico al palcoscenico del regista, potendo quest'ultimo rivendicare, sulla falsariga della *révolution brechtienne*, la condotta di una *écriture scénique* (nozione chiamata in causa per la prima volta da Roger Planchon) pienamente autonoma.

Ma anche in quest'ottica nuova, la barra della creazione teatrale restava, forse ancor più saldamente, nelle mani di colui il quale (regista o dramaturg, o i due al tempo stesso) concepiva e conduceva la drammaturgia dello spettacolo, la cui materialità scenica non poteva essere che il risultato, l'esito, la conseguenza. Siamo, nonostante tutto, ancora in una zona d'influenza della concezione del teatro come «art à deux temps» (la formula è di Henri

<sup>18</sup> J.-P. Sarrazac, *Avant-propos*, in *Avènement de la mise en scène / Crise du drame. Continuités-discontinuités*, a cura di J.-P. Sarrazac, M. Consolini, Bari, Pagina, 2009, p. VIII.

<sup>19</sup> J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

Gouhier),<sup>20</sup> in cui la fase della creazione drammaturgica precedeva inevitabilmente e strutturalmente quella della creazione scenica.

Di conseguenza, in questo contesto: ben poco spazio per gli studi sull'arte attoriale, e ancor meno su quel livello intimo indicato da Meldolesi. Venendo aggiungersi a ciò un riflesso quasi condizionato che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, ha investito la prassi della ricerca universitaria francese ben al di là del campo specifico del teatro: l'ostracismo nei confronti di ogni approccio biografico e financo volontariamente monografico, a causa di una lettura rigida e stupidamente normativa dell'aimè celebre articolo *L'Illusion biographique* di Pierre Bourdieu.<sup>21</sup>

\*\*\*

Circa l'evacuazione se non addirittura la messa al bando di uno sguardo analitico rivolto all'attore e all'autonomia della sua arte, mi permetto di riprendere alcune considerazioni che ho sviluppato nell'articolo pubblicato nel volume citato all'inizio,<sup>22</sup> risalendo alle origini di una delle istanze vincenti evocate in precedenza, quella di cui Bernard Dort è stato l'esponente di punta. Queste origini, l'ho già anticipato, coincidono con l'esperienza militante di «Théâtre populaire», rivista della quale mi sono occupato ormai un bel po' di tempo fa. Un'esperienza all'interno della quale il giovane Dort è stato certo protagonista, ma anche accolto, spalla e in un certo qual modo apprendista di Roland Barthes. Ora, osservando da vicino la loro collaborazione, ci si rende conto che per entrambi, e per Barthes in modo ancor più evidente che per Dort, la questione dell'attore è stata oggetto di una vera e propria rimozione.

Sintetizzando all'estremo, si può dire che, in Francia, è proprio con «Théâtre populaire» che il centro del discorso critico sul teatro diviene lo spettacolo, considerato nella sua totalità, cioè nella sua più ampia dimensione sociale e politica. È questo che dà origine a quella che Barthes e Dort definiscono all'epoca una «critica totale».

Questa critica - scrive Dort - non si dovrebbe limitare a una data opera, alla sua regia o alla sua distribuzione, il suo oggetto dovrebbe essere la drammaturgia, gli sforzi di questo o di quel regista o direttore nei loro rapporti con il pubblico,

---

<sup>20</sup> H. Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>21</sup> P. Bourdieu, *L'Illusion biographique*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 62-63, 1986.

<sup>22</sup> M. Consolini, *Théâtre populaire (1953-1964) et les acteurs. Déni ou refoulement?*, in *L'art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée / L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, a cura di M. Chénétier-Alev, M. Consolini, cit.

con la città e il mondo contemporaneo. È quanto Roland Barthes [...] chiamava una *critica totale*.<sup>23</sup>

Ma questa totalità non è solo politica, riguarda anche e soprattutto la dimensione estetica: privilegiare lo spettacolo significa concentrarsi sull'atto teatrale nella sua globalità e complessità. E qui è necessario citare un altro articolo fondamentale di Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, che precede di poco la creazione della rivista ma che in qualche modo ne indica fin dall'inizio le basi ideologiche. Si tratta di un testo di eccezionale densità, il primo che Barthes dedica direttamente al teatro e che contiene già tutta la sua visione dell'arte drammatica:

...si può dire – e si deve dire – che la plasticità d'uno spettacolo è più importante della pièce in sé. *Il Principe di Homburg* di Kleist non è che una pièce. *Il Principe di Homburg* di Vilar è uno spettacolo, non certo un insieme di accidenti e accessori riuniti intorno a un testo deificato conformemente al culto tutto borghese della Letteratura [...], ma piuttosto l'idea sensibile di un determinato atto storico che impone la sua plasticità a tutti i sensi del pubblico e la distribuisce in parti eguali al testo, allo spazio, allo stile, ai movimenti, ecc.<sup>24</sup>

Il tono aggressivo di Barthes, pieno di strali contro il teatro borghese, il «*théâtre de l'argent*», mette in rilievo la dimensione politica della battaglia critica di «*Théâtre populaire*», ma rischia anche di oscurare ciò che le è indissociabile: la riflessione formale sulla natura ontologica del fenomeno teatrale. Una riflessione senza la quale non si giustifica il famoso entusiasmo immediato di Barthes e compagni per la *Madre Courage* del Berliner Ensemble nel giugno 1954, poiché il teatro di Brecht propone loro una vera e propria «*quadratura del cerchio*» e «*realizza un'autentica sintesi fra il rigore del disegno politico [...] e la libertà totale della drammaturgia*». <sup>25</sup> Barthes osserva infatti – in un articolo scritto a caldo, subito dopo aver visto lo spettacolo – che la proprietà principale del teatro di Brecht, che definisce «*Théâtre capital*», consiste nella sua natura di «*rappresentazione*»: «*questo teatro, infatti, esiste come atto più che come testo, ed è stato portato in scena dallo stesso Brecht*». <sup>26</sup>

Ciò significa che l'oggetto principale della lettura del teatro diventa definitivamente la regia, in quanto attività che riassume e regola tutti gli elementi dello spettacolo, e interlocutore privilegiato di questa critica totale

<sup>23</sup> B. Dort, *Un Théâtre sans public, des publics sans théâtre*, in «*Théâtre populaire*», n. 4, novembre-dicembre 1953 e n. 5, gennaio-febbraio 1954, in B. Dort, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1963, trad. it. *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio, 1967, p. 325.

<sup>24</sup> R. Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, in «*Les Lettres Nouvelles*», marzo 1953, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 46.

<sup>25</sup> R. Barthes, *Théâtre capital*, in «*France Observateur*», 8 luglio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1996, p. 361.

<sup>26</sup> Ivi.

diviene il regista, tanto in relazione al suo lavoro scenico quanto alle sue scelte direttoriali. Si tratta, dal punto di vista della critica drammatica francese, di un reale cambiamento di paradigma. Una scelta corroborata dalla rivelazione brechtiana, ma già in nuce fin dal già citato primo articolo di Barthes:

Tutto il teatro antico non era che regia, ecco perché questa parola era inutile. Sarebbe quasi inutile anche per *Il Principe di Homburg*, perché la scena non è il ricettacolo docile di un testo sacrosanto, ma, al contrario, si insedia vittoriosamente al centro delle parole [...]. Ciò che è contrario all'arte borghese, è un rapporto che conduce dalla scena alla pièce, mentre nel teatro borghese la scena resta sempre accessoria alla pièce.<sup>27</sup>

E l'attore, in questa battaglia critica? A partire dal momento in cui la rivista assumerà l'autodichiarato ruolo di portavoce del teatro brechtiano in Francia (cosa che avviene tra la fine del '54 e l'inizio del '55), le cose diverranno assai chiare e normative: in un teatro che «può e deve intervenire nella storia, e oggi deve contribuire agli stessi compiti della scienza, con la quale è solidale»,<sup>28</sup> «l'attore deve partorire questa coscienza denunciando il proprio ruolo, non incarnandolo».<sup>29</sup>

In questa prospettiva, l'attore diventa un «comédien sans paradoxe», cioè, scrive ancora Barthes, a lui s'«impone una revisione radicale delle tecniche dell'attore»<sup>30</sup> e in particolare la necessità di «mettere in dubbio quell'*ontologia* dell'attore nella quale siamo vanitosamente radicati»,<sup>31</sup> ovvero la certezza che si tratti di un'«arte della partecipazione totale», partecipazione di cui si può facilmente vedere il meccanismo «nella sua forma mostruosa, eccessiva: l'istrionismo [cabotinage]».<sup>32</sup>

Eppure, lo stesso Barthes, pochissimo tempo prima, aveva dedicato pagine infuocate, è il caso di dirlo, a quest'arte autonoma dell'attore che sembra improvvisamente voler assoggettare a un diktat scientifico. L'arte di Jean Vilar, in particolare, la cui recitazione sobria gli ricordava «la lingua strana e sovrana» di Georges Pitoëff, di Charles Dullin e di Louis Jouvet, gli attori del Cartel che aveva amato durante la sua giovinezza. Vilar lo aveva entusiasmato in particolare con l'interpretazione di Don Giovanni, di cui l'attore francese, secondo Barthes, aveva saputo comporre l'«istologia», una «durata carnale» data in pasto alla «nausea» dello spettatore:

---

<sup>27</sup> R. Barthes, *Le Prince de Hombourg au TNP*, cit., p. 47.

<sup>28</sup> R. Barthes, *Éditorial*, in «Théâtre populaire», n. 11, gennaio-febbraio 1955, ripreso col titolo *La Révolution brechtienne*, in R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963, trad. it. in R. Barthes, *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002, p. 39.

<sup>29</sup> Ivi, p. 38.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Le Comédien sans paradoxe*, in «France-Observateur», 22 luglio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, cit., p. 364.

<sup>31</sup> Ivi, p. 363.

<sup>32</sup> Ivi, p. 364.

La prima virtù dell'attore consiste nel creare la propria istologia: che egli sia grasso, cereo, diarroico, umido o elettrico, e che questo stato umano della materia venga gettato sul proscenio, cioè esposto alla nostra nausea, ed ecco fondato il teatro. Noi stessi ci aggiungiamo all'attore, lo sposiamo con tutta la repulsione o con tutta la vertigine del nostro corpo, usciamo dal livello della lettura, [...] per accedere al livello della carne, della memoria.<sup>33</sup>

È un identico tono infervorato, quasi esaltato, quello con cui Barthes, nello stesso periodo immediatamente precedente all'*éblouissement* brechtiano, descriveva l'arte di Maria Casarès, altra attrice ammirata proprio per «l'eccesso» e la «distanza» che sapeva «getta[re] sul palcoscenico».<sup>34</sup> La sua voce, i suoi gesti, osserva Barthes, non permettono allo spettatore di ricostruire le coordinate di ciò che accade sul palcoscenico, perché lei «ce lo trascina dentro», lo costringe a «uscire dal suo alibi di spettatore», lo obbliga a comprometersi in una «solenne istituzione della passione». Leggiamo Barthes:

Maria Casarès afferra lo spettatore e lo obbliga a esplorare con lei tutta la durata del gesto drammatico: se piange, non vi può bastare capire che soffre, dovete anche provare la materialità delle sue lacrime, sopportare questa sofferenza molto tempo dopo averla compresa. Se lei attende, anche voi dovete attendere, non col pensiero, come potreste facilmente fare nella vostra poltrona, ma con gli occhi, i muscoli, i nervi. Dovete subire il terribile supplizio di una scena vuota in cui nessuno parla e in cui si guarda una porta che sta per aprirsi. [...] Maria Casarès, [...] recita sul registro tragico: non affida allo spettatore il compito di fare la pièce, gliela costruisce totalmente, ma non lo lascia libero: ce lo trascina dentro. Tutto nella sua arte favorisce l'espulsione dello spettatore fuori dal suo alibi di spettatore, lo obbliga a comprometersi in un'istituzione solenne della passione. Tale è a teatro la virtù dell'eccesso: inserire ogni segno nella durata, trasgredire senza sosta i limiti dell'allusione o dell'allegoria per occupare senza misura il cuore stesso delle cose, questo significa fondare la tragedia, perché la tragedia non è nient'altro che il momento in cui l'uomo è abbattuto da un'evidenza.<sup>35</sup>

A seguito della rivelazione del Berliner Ensemble, tutto ciò scompare improvvisamente dalle pagine di «Théâtre populaire». Casarès viene liquidata con una frase, dallo stesso Barthes, a proposito dello spettacolo che nell'articolo appena citato (che s'intitola per l'appunto *Une tragédienne sans public*) veniva annunciato come l'incontro desiderato tra l'attrice d'origine spagnola e Vilar davanti a un pubblico infine popolare, quello del Théâtre National Populaire (si tratta di *Macbeth*, che sarà tra l'altro un trionfo per

<sup>33</sup> R. Barthes, *Le Silence de Don Juan*, in «Les Lettres Nouvelles», febbraio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 68.

<sup>34</sup> R. Barthes, *Une Tragédienne sans public*, in «France-Observateur», 27 maggio 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 101.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 99-100.

l'attrice). Barthes la definisce, senza appello, «pura attrice di partecipazione»,<sup>36</sup> senza altro commento.

Jean Vilar subisce un destino anche peggiore. Barthes, nella stessa recensione di *Macbeth*, cerca inizialmente di 'salvarlo' spingendolo in qualche modo verso Brecht: trova che il suo Macbeth sia «più "cosciente" di quello di Orson Welles, per esempio», dove il personaggio shakespeariano è totalmente «incarnato» e precisa:

La "coscienza" di Vilar non è certamente radicale come lo "straniamento" di Brecht. Vilar non ricrea qui il "gestus" sociale dell'epoca, ma ne abbozza il "gestus" morale, il conflitto storico dell'ordine e del disordine, della legittimità e dell'usurpazione.<sup>37</sup>

Ma, in seguito, Vilar attore diventa oggetto di un silenzio imbarazzato, che scende sulle pagine di «Théâtre populaire» in parallelo all'abbandono sempre più esplicito dell'appoggio quasi incondizionato che in precedenza la rivista aveva assicurato alla politica del Théâtre National Populaire. È del resto lo stesso periodo in cui Vilar scrive nel suo diario di lavoro «les brechtiens me cassent les burnes [i coglioni]. Ces Diafoirus socialisants sont plus léninistes que Lénine».<sup>38</sup>

Un indizio concreto conferma questo imbarazzo. Tra il settembre 1953 e l'aprile 1954, cioè nella fase precedente alla scoperta di Brecht e del Berliner Ensemble, la quarta di copertina di «Théâtre populaire» (numeri 3, 4, 5 e 6) aveva annunciato con insistenza uno studio di Roland Barthes intitolato proprio *L'acteur Jean Vilar*: non vedrà mai la luce.

\*\*\*

Vale la pena di soffermarsi inoltre su di un altro attore protagonista di quell'epoca eroica del teatro francese che furono gli anni Cinquanta: Gérard Philipe. Bernard Dort, che sebbene fosse più giovane di Barthes di quattordici anni, aveva ricordi di gioventù simili, intrisi anch'essi di ammirazione per Charles Dullin e Louis Jouvet, ammette senza esitazione, in un'intervista molto posteriore, ciò che intuiamo in Barthes:

Ciò che amavo, ciò che amavo soprattutto, erano certi attori. Gérard Philipe. Ho visto Gérard Philipe in *Caligola* [di Camus] e ne conservo un grande ricordo, anche se lo spettacolo era un po' discutibile. [...] Ma c'era il carisma, sì, il carisma de Gérard Philipe che era essenziale, essenziale!<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> R. Barthes, *Macbeth*, in «Théâtre populaire», n. 11, gennaio-febbraio 1955, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro, cit.*, p. 124.

<sup>37</sup> Ivi.

<sup>38</sup> J. Vilar, *Mémento, du 29 novembre 1952 au 1<sup>er</sup> septembre 1955*, Paris, Gallimard, pp. 174-175.

<sup>39</sup> B. Dort, intervistato da D.-G. Gabily, E. Durif, J.-M. Piemme, in «Les Cahiers de Prospero», n. 1, marzo 1994, p. 83.

Ora, l'immagine e dunque, potremmo dire, il carisma di Philippe ha un ruolo centrale in un articolo di Barthes contemporaneo alla creazione di «Théâtre populaire», *Visages et figures*, dedicato ai ritratti fotografici degli attori realizzati dal celebre Studio d'Harcourt. Il testo si apre osservando che «le strade francesi offrono ogni giorno, e in abbondanza, dei Gérard Philippe».<sup>40</sup> Barthes cita in realtà altri attori e attrici celebri all'epoca – Daniel Gelin, Nicole Stéphane, ecc. – ma si capisce subito che è Philippe ad attirare la sua attenzione come «volto archetipico» di un'epoca, in cui un'intera generazione può identificarsi. Il suo volto, ma si potrebbe supporre anche la sua recitazione, è in grado di vincere l'iconografia gelida dello Studio d'Harcourt.

L'iconografia di Gérard Philippe – spiega Barthes –, malgrado le malformazioni stupide e zuccherose delle riviste cinematografiche, tende a installare un clima di effusione, il viso si approfondisce, comincia a offrirsi dall'interno, che è lo spazio in cui si muove. [...] La faccia non è più necessariamente quel corpo minerale d'un tempo, caduto fantasticamente dal pianeta degli attori, sorta di oggetto impenetrabile, inaccessibile e condannato alla sua traiettoria di puro spettacolo; ecco che diventa il luogo aperto dei rapporti possibili, il punto di partenza di una dialettica dei sentimenti capace di superare finalmente la solitudine mitica dei sessi.<sup>41</sup>

Barthes, tuttavia – che nella versione dell'articolo inserita in *Mythologies* (1957), pubblicata con il titolo *L'Acteur d'Harcourt*, eliminerà sorprendentemente tutta la parte dedicata a Philippe – non fa alcun riferimento alla sua recitazione nel già citato articolo sul *Principe di Homburg* di Kleist (una delle sue interpretazioni più celebri, insieme a quella del *Cid* di Corneille): uno spettacolo che, come abbiamo visto, lo aveva letteralmente sbalordito. Si tratta di un effetto collaterale di questo stesso stupore? Forse una sorta di paralisi simile a quella che dev'esser gli capitata in un dibattito con lo stesso Philippe, registrato al Palais de Chaillot nel 1954 e pubblicato postumo (Philippe muore improvvisamente nel '59) in «Théâtre populaire» nel 1961. In questa conversazione a più voci, dedicata a *Lorenzaccio* di Musset, andato in scena ancora al Théâtre National Populaire, articolo che occupa cinque pagine di testo, Barthes praticamente non apre bocca, il suo intervento, peraltro piuttosto insignificante, occupa soltanto quattro righe.<sup>42</sup> In «Théâtre populaire» si trova un unico testo in cui Barthes tratta della recitazione di Gérard Philippe, un attore a cui egli attribuisce un ruolo unico, capace d'interpretare, al cinema, *Fanfan-la-tulipe* e *Le Diable au corps*, a teatro

<sup>40</sup> R. Barthes, *Visages et figures*, in «Esprit», n. 207, luglio 1953, trad. it. in R. Barthes, *Scritti*, cit., p. 142.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 150-151.

<sup>42</sup> R. Barthes, J. Deschamps, H. Lefebvre, G. Philippe, *Conversation sur Lorenzaccio*, in «Théâtre populaire», n. 41, 1° trimestre 1961.

Caligola e il Cid, «operando così una sorta di sintesi tra le figure principali del giovane francese contemporaneo».43 Ma, dopo aver ribadito quest'ammirazione, Barthes lo attacca ferocemente. Il testo risale al 1954, poco prima della famosa svolta brechtiana della rivista. Philippe, che ha ripreso al Théâtre National Populaire il ruolo shakespeariano di Riccardo II interpretato in precedenza da Vilar, è colpevole di aver compromesso tutto:

Il Riccardo II di Gérard Philippe riassume in sé tutti gli alibi del ruolo piccolo borghese. Il principale è quello di evitare al pubblico la fatica di pensare [...]. Soprattutto facciamo attenzione ad allontanare dal ruolo ogni ambiguità della natura, che rischierebbe di arrecare *turbamento*; [...] Philippe si sforza di essere il più vicino possibile a noi, di uccidere i silenzi del ruolo, di ridurre lo spazio del proscenio a quello della ribalta, di annullare ogni distacco, cioè di impedire di pensare.44

La sua recitazione è dunque divenuta «melodrammatica», culmine della disprezzata «arte della partecipazione» e capace di «dare allo spettatore pigro l'euforia di comprendere perfettamente la pièce». Conclusione:

Esiste d'altronde un teatro in cui questa tecnica è particolarmente indicata, perché il repertorio è sempre "psicologico" e non tragico: è il teatro di Boulevard, regno della borghesia satolla. Partito da un *Cid* autenticamente tragico perché *cantava*, invece di analizzare, Philippe sembra percorrere a teatro tutte le fasi dell'imborghesimento [...]. Riccardo II introduce dall'inizio alla fine una nuova etica: piacere ad ogni parola. Logicamente, l'evoluzione deve portare al Boulevard, per potervi esporre dettagliatamente le arguzie di Cocteau, di Deval o di Roussin.

Così com'è, il Riccardo II di Philippe non può che nuocere al TNP, diffondendovi una deplorabile confusione tra pubblico popolare e pubblico piccolo borghese.45

Rimozione? Rifiuto di un'evidente fascinazione per un attore così carismatico? Lasciando da parte le ragioni psicologiche, che riguardano Roland Barthes e molto probabilmente anche Bernard Dort, è innegabile che ciò che entra in gioco è una scelta politica, la necessità di lottare contro le strutture del teatro commerciale e borghese degli anni Cinquanta. Questa presa di posizione è ovviamente accelerata e sancita dalla scoperta del teatro di Brecht. L'arte raffinata, ma disciplinata, di Helene Weigel, Angelica Hurwicz, Ernst Busch e tanti altri attori del Berliner Ensemble cancella in qualche modo le appassionante interrogazioni sull'arte dell'attore francese alle prese con la «lingua strana e sovrana» di Pitoëff, Dullin o Jovet.

---

43 R. Barthes, *Fin de Richard II*, in «Théâtre populaire», n° 6, marzo 1954, trad. it. in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 81.

44 Ivi, pp. 82-83.

45 Ivi, p. 85.

Tuttavia, il dato politico non esaurisce il valore più ampio della critica totale di «Théâtre populaire», incardinata sul ruolo centrale della regia. Perché la valutazione critica del teatro basata sulla regia, ricordiamolo ancora, postula come sua unità di misura lo spettacolo. E l'arte dell'attore, non è analizzabile, non è comprensibile a partire da questa unità di misura. «Il frammento, e non lo spettacolo nel suo insieme, è il luogo della qualità artistica della recitazione», ci ha ricordato Meldolesi, così come si tratta di un'arte che si dispiega su un arco di tempo più lungo, su una durata che va al di là dello spettacolo, quella «strana, lunga durata dell'attore».

È evidente che il modello critico elaborato dal «Théâtre populaire» non sapeva, o non poteva tenere conto di questa realtà. Bernard Dort lo ha riconosciuto retrospettivamente:

Nel teatro francese degli anni '60, la questione dell'attore non sembrava essere stata sollevata. Sono del resto molto rari i testi o gli studi critici che ne trattano (i miei non fanno eccezione). Tra la grande lotta per un « teatro popolare », la ricerca di una scrittura propriamente scenica e la volontà di egemonia del regista, l'attore era stato semplicemente dimenticato.<sup>46</sup>

Ed è sempre Dort ad aggiungere che questo stesso modello non è stato in grado di cogliere il cambiamento di prospettiva, incentrato sull'attore, portato dalla «riscoperta di Artaud, dalla presenza del Living Theatre e dall'insegnamento di Grotowski. [...] Il punto debole del sistema era proprio questo».<sup>47</sup>

\*\*\*

Siamo in un ambito, quello della critica militante, che non coincide esattamente con gli studi teatrali, eppure sappiamo quanto questi ultimi, in Francia, ne siano stati influenzati, ideologicamente e metodologicamente. Dalla figura di Bernard Dort, lo abbiamo detto, ma non solo. Françoise Kourilsky, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Sarrazac, Georges Banu (anche se il suo è un po' un caso a parte), ecc.: molti degli universitari che hanno popolato i dipartimenti di teatro sono stati redattori di «Théâtre populaire» e/o «Travail théâtral», la rivista che gli succedette negli anni Settanta. Non c'è da stupirsi dunque se gli studi sugli attori abbiano continuato a scarseggiare.

Le cose però, hanno forse cominciato a cambiare da una decina d'anni a questa parte. Mi sembra che due fattori vi abbiano contribuito. Il primo è un'oggettiva perdita d'egemonia della figura accentratrice del regista, nel teatro francese degli ultimi anni, con l'attenzione analitica che si sta progressivamente spostando dall'opera-spettacolo ai processi produttivi e

---

<sup>46</sup> B. Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 129.

<sup>47</sup> Ivi, p. 135.

creativi del lavoro scenico; un cambio di prospettiva a cui contribuisce un abbandono abbastanza generalizzato – assai sorprendente per gli standard francesi – della messa in scena di testi drammatici dichiarati come tali, siano essi contemporanei o di repertorio, così come una voga, a dire il vero e a mio parere un po' maldestra, per il 'performativo', le *écritures de plateau*, il teatro documentario, ecc. Il secondo fattore, più interno agli studi, è l'avanzata della prospettiva gender, con la rivendicata volontà di restituire visibilità a figure femminili ignorate o marginalizzate dalla storia del teatro, e dunque per forza di cose a un certo numero di attrici. Va detto però che, sempre per quel riflesso che postula l'importanza dell'opera-spettacolo, e dunque del suo autore, o meglio, della sua autrice, si può osservare che necessità la riabilitazione delle *metteuses en scène* (è da poco uscita un'opera collettiva ad esse dedicata)<sup>48</sup> sopravanza quella riguardante le attrici, essendo questo l'unico ruolo protagonista possibile che è stato loro assegnato. Nell'introduzione al libro che ho citato all'inizio, Marion Chenetier ed io proponiamo una rassegna di studi che rilanciano la questione dell'attore: quelli di Julia Gros de Gasquet, *Pour une histoire du jeu en France*,<sup>49</sup> quelli di Olivier Bara, Mireille Losco, Anne Pellois, *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle*,<sup>50</sup> ed altri a cui rimando.

Concludo segnalando il più recente, uscito nel 2025 e diretto da Anne Pellois, *Le travail de l'acteur [et de l'act]rice : opérations, protocoles, exercices pour le jeu*, in cui in modo assai originale rispetto al taglio abituale degli studi francesi si dichiara:

L'arte dell'interprete di teatro, che concorre alla realizzazione di un'opera di cui non è considerato di primo acchito come autore, a partire dalla sua persona e senza possibilità di fare astrazione da essa, è proprio questa la specificità che ci interessa. Scegliendo di studiare le operazioni necessarie al lavoro dell'interprete, gli strumenti propri alla fabbricazione di tale lavoro, la natura dei processi che egli mette in opera in situazione di rappresentazione e/o di performance, vogliamo mettere l'accento sulla dimensione processuale del lavoro dell'interprete più che sul risultato.<sup>51</sup>

Mi sembra però necessario osservare come, anche in questo lavoro decisamente innovativo, che si fonda sull'osservazione di pratiche contemporanee all'interno di centri di formazione (più precisamente presso la Manufacture – Haute école des art sde la scène di Losanna) la proposta di ricerca abbia ancora una valenza più teorica che storiografica, poiché non

---

<sup>48</sup> J. Hütthwohl, A. Sanjuan, *Pour une histoire des metteuses en scène*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 299, 2024.

<sup>49</sup> J. Gros de Gasquet, *Pour une histoire du jeu en France*, in «Revue d'Histoire de Théâtre», n. 281, 2019.

<sup>50</sup> *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle*, a cura di O. Bara, M. Losco-Lena, A. Pellois, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

<sup>51</sup> A. Pellois, *Le travail de l'acteur rice : opérations, protocoles, exercices pour le jeu*, Dijon, Presses du réel, 2025, p. 15.

propone un protocollo di ricerca incentrato su monografie o su studi panoramici di attori: se gli scritti memoriali di questi ultimi sono presi in considerazione (si citano Sarah Bernhardt, Mounet-Sully o Valérie Dréville), e questa è una novità essenziale, è per estrarvi ‘concezioni’ più che per interrogare individuali pratiche concrete, delle concezioni da mettere in relazione, di nuovo, con quelle dei teorici e pedagoghi (Stanislavskij, Mejerchol’d, Copeau, Jovet, Grotowski, Vitez, ecc.). Si osservano dunque le tecniche, si ricostruiscono modalità e filosofia attoriali: il livello intimo e di contesto (ricordiamo le categorie di Meldolesi) delle individualità attoriali continuano ad essere ignorati.

#### Abstract

The analysis of the actor’s work constitutes a problematic issue in critical and academic discourse in France. A leading theatre historian, Martine de Rougemont, had already noted this as early as 1988, when, in *La Vie théâtrale au XVIIIe siècle*, she wrote: ‘It remains difficult or impossible to define, or even to describe, what actors do on stage’. Whilst describing and analysing a performance that is by definition fleeting lies at the epistemological heart of Italian theatre studies, it must be noted that things are not the same in France: why?

To avoid facile simplifications (Italy = the land of the *Commedia dell’Arte* vs France, the land of the *Tragédie classique*) and to thoroughly examine the reasons for the scarcity of French studies on actors that go beyond biographical profiles verging on hagiography, one must first acknowledge the numerous recent attempts, over the last decade at least, to reverse this trend. We then trace a sort of genealogy of French theatre studies in the academic sphere but also in the critical-militant sphere. It is above all on this dual origin that we focus, starting from the guiding principles that have emerged from it: in-depth research into the elements that make dramaturgy a field distinct from literary studies (a strand represented by the figure of Jacques Scherer); in-depth research into the languages of directing as the centre of gravity of theatrical practice, in order to account for the totality of the stage event (a strand represented by Bernard Dort).

#### Autore

Marco Consolini insegna Storia del teatro all’Institut d’Etudes Théâtrales dell’Université Sorbonne Nouvelle.

Fra le sue pubblicazioni: M. Chénétier-Alev, M. Consolini, *L’arte dell’attore nella stampa e nei periodici illustrati (1750-1980)*, (Pagina, 2025), M.I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni, *Il teatro delle Riviste. 1880-2000. I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale* (Pagina, 2024); “*Théâtre Populaire*” (1953-1964). *Storia di una rivista militante*, (Bulzoni, 2002); «Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese», in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III (Einaudi, 2001). Ha curato inoltre, con Maria Ines Aliverti, Jacques Copeau, *Registres VII (Les Années Copiaus. 1925-1929)* e *VIII (Les dernières batailles. 1929-1949)* (Gallimard, 2017-2019) et Roland Barthes, *Sul Teatro* (Roma, 2002).