

NOTIZIARIO

Artaud e Don Giovanni

«Secondo le statistiche, l'estate del '56 fu una delle più fredde del secolo in Germania, piovve molto e piovve soprattutto su un confine, una ferita aperta su città, boschi e brughiera, precisa come un taglio di bisturi, un'escoriazione lungo l'addome di una nazione. In quest'estate, tra il segno del Cancro e del Leone, morirono i due front men della divisa scena letteraria berlinese, morirono a una manciata di isolati di distanza: Bertolt Brecht e Gottfried Benn. La morte obbligò al cordoglio e al necrologio reciproco due progetti antitetici e un popolo diffranto» (Federico Italiano, «Alias-il manifesto», 5 agosto 2006).

«Teatro e Storia» appare con un'immagine di Brecht in copertina. Però di lui, nel numero, c'è questo: poco di più di una poesia. È poco, per il cinquantenario di uno dei più grandi uomini di teatro, uno dei punti di riferimento del Novecento?

È troppo, per un semplice anniversario, visto che in fondo gli anniversari non sono scadenze poi tanto importanti?

Ma in questa rivista, che ha Fabrizio Cruciani tra i «direttori», benché sia scomparso da più di quattordici anni, il dialogo tra vivi e morti è sempre stato informale, continuo, casuale, rapsodico, e importante. Una fotografia di Brecht, l'immagine del suo viso chiuso, inquietante, seduttore, noto, e, per dirla tutta, inspiegabilmente caro: per ricordare quel che resta di un enigma, al di là delle cerimonie allestite o mancate.

Il cambiamento della copertina è, inoltre, un modo di ricordare come ormai questa nostra rivista abbia passato la boa dei vent'anni.

Il titolo del numero è: *Artaud e Don Giovanni*. Non è un riferimento alla scoperta di un nuovo saggio di Artaud, o all'esplorazione di una misteriosa affinità tra due personaggi per i quali il significato e il valore del corpo è stato abnorme. Sono solo i due fili prevalenti che si intrecciano ai molti altri colori di questo numero.

La presenza così forte di Artaud non è certo casuale. Per molti, è, ed è stato un vero argomento-guida. Franco Ruffini, ad esempio, dopo anni di studio, dopo numerosi interventi, sta ultimando un altro libro su di lui. Abbiamo pensato che il modo migliore per onorare i vent'anni di attività della rivista fosse pubblicarne una parte: ci piaceva che questo numero di ventennale portasse in sé la presenza di un volume in formazione. Marco De Mari-

nis (il cui volume *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà. 1945-1948*, pubblicato per la prima volta nel 1999 da «I Quaderni del Battello Ebbro» di Bologna, è stato quest'anno ripubblicato da Bulzoni) ci ha inoltre segnalato l'ultimo numero della rivista da lui diretta, «Culture teatrali», interamente dedicato ad Artaud.

Don Giovanni, invece, viene da Ravenna (a ben pensarci anche alla lettera: Byron ha scritto proprio lì una buona parte del suo poema). «Ravennafestival» ha ospitato e prodotto due spettacoli di Eugenio Barba, *Ur-Hamlet* a luglio, e *Don Giovanni all'inferno* a giugno. *Don Giovanni all'inferno* si avvaleva, oltre che della presenza degli attori dell'Odin Teatret, della collaborazione di un folto gruppo di musicisti, il flauto indiano Annada Prasanna Pattnaik, e l'ensemble Midwest, che eseguivano musiche di Mozart, scelte e orchestrate da Raúl Izaia, anche assistente alla regia. *Don Giovanni all'inferno* è stato uno spettacolo molto innovativo sia nella storia dell'Odin (l'inizio di una strada per micro-variazioni nel lavoro dei suoi attori che mi è sembrata particolarmente coraggiosa), che per quel che riguarda i rapporti tra teatro e Opera. Inoltre «Ravennafestival» ha ospitato una sessione di tre giorni dell'Università del Teatro Eurasiano, diretta da Barba, dal 16 al 18 giugno 2006, dedicata a Don Giovanni (hanno esposto i loro racconti: Silvia Carandini, Luciano Mariti, Ettore Rocca, Nicola Savarese, Mirella Schino, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani), mentre Michele Monetta e gli attori e le attrici del Teatro Tascabile di Bergamo e dell'Odin Teatret hanno materializzato le proprie riflessioni sul tema delle statue che danzano. Così, infatti, Eugenio Barba aveva presentato il seminario:

Don Giovanni non si *esprime*: muta. Da quando apparve sulle scene europee il suo personaggio è fatto di parole e di azioni che nascondono un pensiero e una ribellione inespressa. Il mutismo della sua voce interiore viene rotto soltanto dal «No!» finale gridato al Commendatore, rifiutando il pentimento. Una pura negazione, un urlo. Nessun discorso. Nessuna confessione.

Don Giovanni è pura finzione, il caso-limite del personaggio dell'ipocrita. Quindi, è stato spesso affermato, è anche il caso-limite del personaggio teatrale: nega all'attore che deve impersonarlo ogni appiglio per immaginare pensieri e reazioni emotive dietro la crosta delle parole e delle finzioni.

Il mutismo gonfio di parole di Don Giovanni mette in moto anche le innumerevoli reinterpretazioni della sua storia. Diventa un classico della letteratura europea dopo essere stato un'opera di successo del teatro commerciale. Il suo successo risultava inspiegabile persino agli attori che di esso si nutrivano. Circolava la leggenda di un segreto contratto fra gli attori e il Diavolo, che avrebbe assicurato la fortuna della «storia maledetta». Era incomprensibile come le vicende del giovane e aristocratico libertino che finisce all'inferno, malgrado le loro grossolanità, fossero in grado di sedurre spettatori e spettatrici. La morale della favola definisce Don Giovanni come un delinquente. Ma agli occhi degli spettatori egli appare una vittima della rigidità dei vecchi.

La trama di Don Giovanni è un caso-limite anche dal punto di vista della chiave drammaturgica. L'antagonista di Don Giovanni è una statua, un uomo di sasso. È il Convitato di Pietra, che in molti casi dà il titolo alla storia del seduttore.

Così come il personaggio in continuo mutamento di Don Giovanni è una sfida per l'attore, altrettanto radicale è la sfida del suo antagonista. Come impersonare la sua mobile immobilità? Non appena andiamo al di là delle convenzioni barocche delle statue semoventi, la sfida diventa affascinante e ci immette letteralmente nella tradizione eurasiatica che fonda il sapere dell'attore sulla visione delle «statue che danzano». Una tradizione che va dai teatri classici asiatici alle visioni di Gordon Craig e alla «statuaria mobile» di Etienne Decroux.

Discutere è uno dei modi in cui riusciamo a sradicarci dai nostri (pur fondamentali) binari di studiosi, per andare a caccia in altre riserve. Perciò incontri come l'Università del Teatro Eurasiano sono importanti: sono un'occasione per deragliare. Un modo per trovarsi in territori dove forse non saremmo andati di nostra iniziativa, o forse solo per turismo.

A partire da Ravenna, il filo di Don Giovanni si dipana anche con nuovi contributi in questo Annale, e continua una riflessione che era iniziata nell'Annale scorso, con il lungo saggio-recensione di Taviani sul volume di Giovan Battista Andreini curato da Luciano Mariti e Silvia Carandini.

Oltre al filo su Don Giovanni e alla massiccia presenza di Artaud, «Teatro e Storia» ospita saggi sulla danza, su drammaturgia e filosofia, sul riuso del teatro, sulle condizioni degli attori, su spettacoli «sotterranei» convenzionalmente considerati minori. E, come in tutti i numeri, il «Notiziario»: libri e spettacoli dell'anno scorso appartenenti all'ambiente di «Teatro e Storia», o importanti per alcuni dei collaboratori ricorrenti.

«Teatro e Storia» non è una rivista di scuola, infatti: ma di ambiente. Questo crea molti equivoci, ma è una forza.

Fabrizio Cruciani – Il libro di Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento* (1ª ed. Sansoni 1985, 2ª ed. E&A 1995), da tempo esaurito, è stato ripubblicato in una nuova veste dall'editore romano Editoria e Spettacolo, nella collana Antigone.

Mejerchol'd – Nel novembre 2006, è apparsa la versione italiana del volume di Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, Perugia, MTTMediazioni, traduzione del diciassettesimo volume (*Meyerhold*) de «Les voies de la création théâtrale», Paris 1990. In quasi cinquecento pagine, dense di dettagli, di informazioni e di immagini, la Picon-Vallin ha ricostruito le principali tappe e gli spettacoli di colui che è stato forse il più grande regista del ventesimo secolo, protagonista, per di più, di un'epoca unica come sono stati i primi trent'anni del Novecento in Russia. Di particolare interesse, nel volume, oltre al ricco materiale iconografico, sono le parti relative alle interferenze tra la cultura sovietica e quella europea, in particolare tedesca. Ma sono le ricostruzioni di alcuni spettacoli d'eccezione, de *Il revisore*, soprattutto, a fare di questo libro un'opera di utilità imprescindibile. In questo numero di «Teatro e Storia» pubblichiamo le pagine del primo biografo di Mejerchol'd, Volkov, sul celebre *Dom Juan* del 1908. Nel volume della

Picon-Vallin possiamo trovare su questo spettacolo un'ottima sintesi delle diverse fonti e due interessanti immagini sullo spazio scenico così come il regista e il suo scenografo, Golovin, l'avevano immaginato. L'edizione italiana del volume della Picon-Vallin, curata da Fausto Malcovati, è un'iniziativa del Centro internazionale di studi di biomeccanica teatrale di Perugia (labiomeccanica@microteatro.it), che ne sta organizzando anche le presentazioni e la vendita.

Pirandello: un figlio prigioniero – *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005. È l'edizione antologica del carteggio tra Luigi Pirandello e il figlio Stefano nel corso della prima guerra mondiale e della prigionia di Stefano. È un libro raro, un libro a strati – c'è la guerra, e ci sono le vicende di questo giovanotto, Stefano, troppo intelligente, troppo sensato, troppo legato alla famiglia, troppo affettuoso. C'è la famiglia: un nido di conflitti, la madre con turbe nervose in aumento; il figlio più giovane che tenta l'evasione, e vi riesce; la figlia che tenta il suicidio, e per fortuna fallisce. E il padre, soprattutto, che cementa pietra su pietra la chiusa «torre Pirandello». C'è il rapporto simbiotico e straordinariamente interessante tra uno scrittore più grande, padre, un genio di natura vampiresca, e il figlio scrittore pure lui – firmava i suoi lavori con il nome d'arte di Stefano Landi – che è stato però anche il co-autore segreto di una buona fetta degli scritti critici del padre. C'è Andrea Pirandello, straordinario testimone dall'interno, narratore di leggende e testimonianze familiari, figlio del figlio Stefano. E c'è un livello di affetti reciproci fervido, carnale direi, eppure (ed è questo il bello) lucidissimo. Sulla base delle lettere, dei suoi ricordi, accurate, di frammenti di opere dei due scrittori, Andrea ricostruisce il complicato rapporto tra i due, un rapporto reso più vivido e incandescente dalla situazione, il padre a casa, ad accudire la moglie dalla mente sempre più sofferente e distruttiva, il figlio in guerra, in pericolo: «Ma poi il padre veramente nelle sue lettere aveva cominciato a supplicarlo che, facendo beninteso tutt'intero il suo dovere, volesse pure pensare un po' a lui, a non far "oltre, per puro impeto giovanile", lo supplicava, insomma, di non bruciarsi – scrive Stefano, descrivendo la situazione che si era creata tra lui stesso e il padre all'inizio della guerra in un romanzo più tardo, scopertamente autobiografico. – Con un'umiltà accorata, una passione che davan a credere che gli sarebbe morto dietro, e arrivò a dirlo, infatti: "che sarebbe di me?" [...]. Sapeva ora che quell'umiltà e passione con cui il padre lo supplicava di restargli vivo, così tutta di cuore, di povero padre tutto padre, era soltanto il modo di non avere orrore del suo sentimento vero, vitale, dov'egli certo era oscuramente consapevole che, dopo aver dato e quasi imposto al figlio quella fiducia ch'egli potesse aver vita solo nell'ambito della loro comunione, se lui gli fosse morto, non soltanto la sua grande forza l'avrebbe lasciato vivo, da solo, ma si sarebbe perfino nutrito prodigiosamente di questa sventura come una pianta di una potatura, amandola come egli non poteva far a

meno d'amare tutte le sue prove, le più crudeli, tutte utili, tutte necessarie alla faticosa e gloriosa liberazione del suo spirito. Dalla morte del figlio sarebbe forse nata la sua opera più bella. E pover uomo non voleva» (p. 64). Nel 2004 l'editore Bompiani di Milano ha pubblicato tutto il teatro di Stefano Pirandello, tre volumi a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla. Il primo volume comprende una Cronologia di ben quattrocento pagine, in cui è difficile non sentire il grande apporto del lavoro minuzioso di ricostruzione di Andrea Pirandello (peraltro debitamente e un po' genericamente ringraziato dai curatori).

Pirandello: l'opera esterna – Si sta concludendo la pubblicazione delle opere di Luigi Pirandello nella collana dei Meridiani di Mondadori. Il quarto e ultimo volume di *Maschere nude* curato da Alessandro d'Amico (qui coadiuvato da Alessandro Tinterri) è in corso di pubblicazione, così come il volume delle opere dialettali, curato da Andrea Camilleri. Intanto, nel giugno 2006, è stato pubblicato il volume *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani. Il volume (di CLVII+1635 pp.) è diviso in cinque parti che rispondono ad altrettante fasi della carriera dello scrittore: Il mestiere del letterato; I due libri del 1908; Dalla provincia letteraria alle capitali del teatro (1909-1925); Grande scrittore nel mondo dello spettacolo (1926-1936). Raccoglie la scelta più ampia oggi disponibile fra gli scritti non d'invenzione di Luigi Pirandello, includendo molte sue interviste e liberando dalla quarantena gli scritti in collaborazione con il figlio Stefano. Saggi critici, dunque, quello che in genere viene meno valutato – o valutato come impostazione teorica della sua vita di scrittore. Pure, forse anche in un altro senso una parte essenziale del lavoro di Pirandello. «L'attivismo di Pirandello – leggiamo nell'Introduzione – che da poeta-filologo si trasforma velocemente in narratore-critico militante, si lascia comprendere anche come il tentativo di crearsi per lo meno un simulacro, uno sfondo di carta che sostituisca il microcosmo nel quale distinguersi. L'*opera esterna*, fino a *L'umorismo*, gli serve soprattutto a questo [...]. Mentre l'*opera interna* cresce, con l'*esterna* egli lavora per crearle un'ombra, pannelli contro cui proiettarla, fonti di luce che la stanino dal corpo. Perché è l'ombra a dar l'effetto della profondità e del volume. A posteriori, risulta essersi mosso lungo tre direttrici: 1) consolidare la propria figura di critico militante, tentando di accreditare una mappa della letteratura italiana capace di accoglierlo degnamente. 2) Creare i canali atti a mettere in diretto contatto la propria scrittura d'invenzione con la propria scrittura critica. 3) Suscitarsi attorno un gruppo non di seguaci o di imitatori, ma di fantasmatici consanguinei, bizzarri, sorprendenti, una specie di legione straniera in grado di tagliare le strade-pantano più frequentate dalla letteratura del suo tempo. Alla luce di queste tre direttrici, il modo in cui interpreta il suo mestiere di letterato appare meno ovvio. Non è solo un lavoratore indefesso. Né è soltanto un critico pieno di scontento e fantasia, ma di peso tutto sommato modesto. Non sta tentando di farsi propaganda. Fa anche questo, certo. Ma

– ed è il più importante, almeno per chi in questo gran lavoro vuole orientarsi – tenta di territorializzare uno spazio brado e indifferenziato».

Odin Teatret – Giugno e luglio 2006: l'Odin Teatret ha presentato a Ravenna due nuovi spettacoli, *Don Giovanni all'inferno* e *Ur-Hamlet*. Di *Don Giovanni* si è già detto. *Ur-Hamlet*, sempre con la regia di Barba e con alcuni attori dell'Odin Teatret, è stato un grande progetto che ha coinvolto il Gambuh Pura Desa Ensemble, di Bali, guidato da Cristina Wistari Formaggia, Akira Matsui, dal Giappone, Brigitte Cirla (Francia), Augusto Omolú e Cleber da Paixão (Brasile), Annada Prasanna Pattnaik (India), Magnus Errboe (Danimarca) e quarantatre giovani attori provenienti da ventuno paesi diversi, che hanno lavorato con Eugenio Barba dal 10 luglio al 15 agosto 2006. Oltre che a Ravenna, *Ur-Hamlet* è stato presentato nel castello di Elsinore, in Danimarca, nell'ambito dell'Hamlet Sommer, i primi giorni di agosto.

Oltre a questi due spettacoli, dall'Odin, quest'anno, sono usciti anche due libri in italiano: *Il cavallo cieco*, di Iben Nagel Rasmussen, e *Pietre d'acqua*, di Julia Varley.

Iben Nagel Rasmussen – *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, edizione a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006. Nell'ampia bibliografia sull'Odin Teatret, questa è forse la storia più efficace e completa, vista e raccontata dall'interno, attraverso il dialogo fra il regista e fondatore e una protagonista come Iben Nagel Rasmussen, che è non solo una grande attrice, ma una presenza cruciale per molti snodi della storia del suo teatro. Iben Nagel Rasmussen, nata a Copenaghen nel 1945 da Ester Nagel e Halfdan Rasmussen, entrambi scrittori, attrice all'Odin dal 1966, è anche una vera scrittrice, capace di inventare forme letterarie incisive e poetiche. I suoi testi sono diventati il punto di partenza di due suoi spettacoli teatrali, *Itsi-Bitsi* (1992, regia di E. Barba) e *Il libro di Ester* (2006). Nell'edizione italiana de *Il cavallo cieco*, più ricca rispetto all'originale danese (1998), questi testi vengono pubblicati accanto a un dialogo fra Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen sul training (*Alla ricerca del corpo trasparente*); all'articolo dell'attrice *Le mute del passato* e ad altri suoi scritti. A questi si aggiungono alcuni interventi di Eugenio Barba e di Torgeir Wethal che testimoniano e commentano gli ultimi due spettacoli dell'Odin Teatret, successivi alla pubblicazione del libro in Danimarca (*Mythos*, 1998 e *Il sogno di Andersen*, 2004). Completano il volume un'aggiornata Cronologia e un capitolo di immagini e parole (*Ottanta immagini dell'Odin Teatret – Album*) ideato e composto da M. Schino.

Julia Varley – *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Ubulibri, 2006. Un libro misto, qualche residuo di un'autobiografia rifiutata, e molte riflessioni di lavoro: sulla drammaturgia d'attore; sulle donne e il teatro; sul training e il suo senso, la presenza scenica, il gioco del-

le opposizioni, l'improvvisazione e la composizione, la partitura e la sottopartitura, il testo e il sottotesto, il personaggio, il rapporto attore-regista. «Attrice: mi sono resa conto che lo ero quando ho scritto questa professione nel passaporto, dopo qualche anno che facevo parte dell'Odin Teatret, il gruppo di teatro danese fondato nel 1964. Da adolescente non avevo mai pensato di diventare attrice, era un lavoro che associavo alla falsità. Ero timida, parlare in pubblico mi costava fatica e non mi sarei mai immaginata su un palco. Un film che vidi a dieci anni è il primo ricordo che associo al teatro. Fu proiettato in una sala teatrale a Milano dove normalmente si presentavano commedie in inglese. Mi lasciò una piacevole sensazione. Raccontava la storia di alcuni ragazzi naufraghi e le loro avventure su un'isola. Un anno dopo mia nonna mi portò ai primi veri spettacoli. A Londra vidi danzare Nureyev e assistetti a una matinée di *Sogno di una notte di mezza estate*. Contai quante volte Nureyev incrociava le gambe quando si sollevava da terra in un salto che sembrava eterno. Nel *Sogno di una notte di mezza estate*, presentato in un parco all'aria aperta, mi divertirono i personaggi che apparivano da dietro gli alberi. Conoscevo Shakespeare da un libro per bambini in cui le tragedie erano state cambiate in storie a lieto fine. Quando mi capitò di vedere il film di *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli, consumai un foulard di lacrime perché non mi aspettavo tanti suicidi. Isole di naufraghi, attività fisica e attori in mezzo al verde: queste mie prime immagini di teatro riaffiorano oggi come realtà, costrizione e necessità nel mio lavoro di attrice. Le isole galleggianti del terzo teatro, il training, e gli spettacoli in luoghi inconsueti sono ormai riconosciuti come parte del variegato mondo del teatro [...].

Il primo posto in cui ho fatto teatro è stato un garage, a Milano».

Convegno-festa – Sabato, domenica e lunedì (11, 12, 13 novembre 2006) gli ottant'anni di Dario Fo (e i cinquanta del suo sodalizio con Franca Rame) sono stati festeggiati al Teatro Ateneo dell'Università «La Sapienza» di Roma. La manifestazione era ideata e realizzata da Ferruccio Marotti. Hanno festeggiato Dario Fo e Franca Rame con i loro spettacoli, la musica e le testimonianze: la Compagnia degli Scalzi, composta da studenti del corso di studio in Arti e Scienze dello Spettacolo (diretti dal regista Claudio De Maglio, hanno messo in scena *Il finto marito* di Flaminio Scala, uno spettacolo che subito dopo partiva per il Brasile); Giovanna Marini; Ivan Della Mea; il Gruppo di Piadena; Fausto Amodei; Paolo Pietrangeli; Andrea Cosentino; Sabina Guzzanti; Tana de Zulueta; Marco Travaglio; Vauro; Eugenio Barba e l'Odin Teatret (che hanno mandato i loro auguri in un video girato nella casa in cui visse Brecht durante il suo esilio danese). Hanno concluso i festeggiamenti la straordinaria musica comica della Banda Osiris e le parate con fontane di fuoco del Teatro Potlach alla fine del pomeriggio della domenica, sulle scale davanti alla Minerva. Dario Fo aveva raccontato i suoi fabulazzi, trattenendosi a stento dal guidare lui i festeggiamenti in suo onore. Ai tempi della festa si sono intrecciati i tempi di un convegno sulla

Commedia dell'Arte con i contributi di Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Delia Gambelli, Renzo Guardenti, Ferruccio Marotti, Luciano Mariti, Maria del Valle Ojeda, Raissa Raskina e Ferdinando Taviani. È stato probabilmente il punto di partenza per una fase innovativa negli studi su questi temi. Dal dialogo fra Ciancarelli e Mariti è emersa un'ampia messe di inediti documenti che mettono in luce Roma come la principale culla del fenomeno, con un'intricata rete non solo di spettacoli, ma di piccole e grandi istituzioni attraverso cui si realizzava un'approfondita e irraggiante iniziazione alle competenze teatrali. Viene sfatato il luogo comune d'una Commedia dell'Arte che avrebbe i suoi punti di partenza soprattutto nell'Italia del Centro e del Nord. Viene inoltre confermato il carattere anacronistico del modo in cui nella storia degli studi si utilizza in genere la distinzione fra professionismo e diletterismo. Di innovativa importanza, inoltre, la vasta documentazione reperita da Maria del Valle Ojeda negli archivi spagnoli: manoscritti prodotti dalle prime compagnie italiane colà presenti (il volume di Maria del Valle Ojeda sarà pubblicato nel corso del 2007 dall'editore Bulzoni nella collana «Commedia dell'Arte» diretta da Marotti).

Visconti, Guerrieri e la regia – *Il teatro di Luchino Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006. Il volume raccoglie i saggi e le note di lavoro dedicati a Visconti da Gerardo Guerrieri, l'uomo di teatro che più di altri ha contribuito, come collaboratore e osservatore dei suoi spettacoli, a delinearne i caratteri originali. I contributi di Guerrieri sono compresi tra due saggi di Stefano Geraci. Il primo esamina il complesso nodo di rapporti che ha legato Guerrieri a Visconti nel contesto del teatro italiano del dopoguerra, il secondo analizza le radici teatrali del mondo viscontiano. La generazione di Guerrieri, la generazione del fascismo, della guerra e del dopoguerra, quella che fu ispirata da Visconti, e che si interrogava drammaticamente sul silenzio dei grandi maestri, sull'assenza di Craig, sul valore di Vachtangov, costituisce ancora un enigma inquietante. «Eravamo costretti a vivere una vita che non volevamo – scrive Guerrieri in un memoriale degli anni Settanta, ricordando la propria giovinezza – perciò leggevamo pressoché di nascosto e malvisti opere americane e francesi [...]. Da una parte odiavamo quello che eravamo costretti a fare (esercitazioni militari, passo dell'oca e altre cose ormai risapute) dall'altra non potevamo fare a meno di non farle, che altro avremmo potuto fare? Così ci mettemmo a fondare un teatro. Perché questo era l'unico modo per costruire un mondo come noi lo volevamo: dove non ci fossero più divise e sentimenti falsi [...] Poi ci si perdette nell'inguaribile credenza che la "regia" potesse salvare tutto, dare un significato a tutto» (p. 7).

Sempre Artaud – Il numero dell'inverno 2005-2006 della rivista «Culture teatrali», diretta da Marco De Marinis, è dedicato ad Antonin Artaud, con il titolo *Artaud-Microstorie*. Per quanto possa sembrare paradossale dirlo a proposito di un autore la cui bibliografia critica ammonta ormai a varie

migliaia di titoli, Artaud è ancora oggi una figura più nota che conosciuta, intere zone della sua biografia artistica e intellettuale continuano a essere in ombra e anche la sua sterminata opera letteraria resta in gran parte poco praticata. Questo numero di «Culture teatrali», partendo dall'evento editoriale rappresentato dall'uscita del monumentale «Quarto» gallimardiano, curato da Évelyne Grossman (A. Artaud, *Œuvres*, 2004), raccoglie alcune indagini microstoriche su episodi in apparenza marginali, e comunque rimasti un po' fuori dell'attenzione critico-ermeneutica (salvo poche eccezioni), quali la spedizione antropologica presso gli indiani Tarahumara, le traduzioni da Lewis Carroll, grazie alle quali Artaud torna al lavoro nel 1943, i disegni. Completano il numero due sguardi critici di più ampio respiro (dovuti a Évelyne Grossman e ad Alfredo De Paz), oltre a una ampia Introduzione del curatore, Marco De Marinis, che si propone di fare il punto sulla questione «studiare Artaud» oggi.

«**Teatroestoriaweb**» – In questo *Notiziario* segnaliamo alcuni libri particolarmente legati al nostro ambiente di studio. Ma nel nostro sito, *Teatroestoriaweb* (<http://www.teatroestoria.it>), curato da Nicola Savarese, è possibile trovare schede su moltissimi volumi, recenti e meno recenti. Abbiamo quindi pensato di collocare in fondo al numero una sommaria mappa del sito e l'elenco di tutte le sue schede.

Riviste – Nelle ultime pagine di «Teatro e Storia» riportiamo gli Indici di due riviste per noi di riferimento: «Culture teatrali» e «Open page». «Drammaturgia» e «Ateatro» sono facilmente reperibili e consultabili in rete.

(M.S.)

Hanno collaborato al numero 27 di «Teatro e Storia», a vent'anni dalla sua nascita: Eugenio Barba, regista; Luciano Mariti, studioso di storia del teatro; Franco Ruffini, studioso di storia del teatro; Giuseppe Goisis, scrittore e regista; Luca Vonella, attore; Marzia Pieri, studiosa di storia del teatro; Mirella Schino, studiosa di storia del teatro; Marina Baglioni, laureata in Lingue e Letterature moderne; Carla Di Donato, dottoranda di ricerca alla Sorbonne Nouvelle (Paris III); Elena Cervellati, dottore di ricerca e docente contrattista di storia della danza; Rossella Mazzaglia, dottore di ricerca e docente contrattista di storia della danza; Claudio Meldolesi, studioso di storia del teatro; Valentina Venturini, giornalista e studiosa di teatro; Ferdinando Taviani, studioso di storia del teatro; Aderbal Freire Filho, regista e studioso di storia del teatro; Carla Arduini, dottorato di ricerca.