

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2017  
*Fantasmî e fascismo*

Nel suo saggio sul *waki*, il secondo protagonista del teatro nō, Matteo Casari parla degli attori come di ponti tra questo mondo e l'altro, mediatori e guide, abitatori dei margini, di zone porose e mobili, mal definite, mai definitive. Un arduo mestiere e una bella definizione. Ma a me sembra che abitatore dei margini non sia solo l'attore: è il teatro in sé a essere, ben prima che un'arte, luogo di collegamenti improbabili. Di tanto in tanto, nei momenti d'oro, la sua azione riesce a bloccare tutto l'agitarsi dei nostri pensieri e a farci letteralmente vedere qualcosa che non appartiene né a chi guarda né a chi agisce sul palcoscenico. In alcuni libri e in alcuni racconti ho trovato una metafora bizzarra, ma utile: il teatro, ho letto qualche volta, ci permette di vedere qualcosa di più della somma delle azioni in scena. Oppure: ci permette di vedere fantasmi. Del resto, se così non fosse, perché occuparcene? È un dolore e una necessità. «Sempre più spesso mi capita la sensazione di espormi, quando sono in scena, non solo al pubblico che mi è di fronte ma anche agli assenti, ai morti, ai fantasmi con i quali è così difficile mettersi in comunione nel tempo quotidiano... – e con cui sembra invece di stabilire un contatto diretto e fecondo nella dimensione sospesa dell'atto teatrale». È Sandro Lombardi che parla, in un libro bello e sincero, *Gli anni felici*<sup>1</sup>.

Gli attori guardano la platea per vedere fantasmi. Gli spettatori fissano il palcoscenico e se il teatro ha qualità vedono spettri. Non gli stessi. E non si tratta necessariamente di persone. I fantasmi del teatro sono multiformi e più complicati, specie se sommiamo quelli degli attori a quelli degli spettatori. Fantasmi qualche volta sono solo morti molto amati. Ma sono anche sentimenti e riflessioni, rituali, luoghi comuni e pensiero diffuso. E anche le sensazioni, le associazioni, le idee che uno spettacolo suscita, e tutto quel pensiero-emozione-erotismo che lo accompagna, anche se gli è sostanzialmente estraneo, con una vita indipendente e parallela. Fantasmi sono anche i modi in

<sup>1</sup> *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 16.

cui è pensato il teatro, e i mutamenti nel pensarlo e frequentarlo, i molti rituali connessi all'incontro, lo status dell'attore.

A ben pensarci, la danza di equivoci tra pubblico e teatranti vive proprio di questo brulichio, fatto di echi e ricordi non condivisi, di memoria viva, creativa, deformante, diversa per ogni persona che guarda, ma anche un po' messa in comune. Fantasmi, a teatro, sono i nostri morti, e insieme la memoria e tutto quel che di poco concreto quest'arte strana ci offre: tempo extra-quotidiano e una enorme ricchezza immateriale, che non sappiamo come utilizzare. È l'essenza stessa del teatro. È quella parte che, forse inevitabilmente, trascuriamo di più negli studi. Ed è proprio questo, nel complesso, l'improbabile argomento del numero 38.

Il titolo dell'annale è *Fantasmi e fascismo*. Quello che qui intendiamo per "fantasmi" l'abbiamo detto: tutta intera quella zona del teatro che non è concreta, ed è essenziale. Più strano può sembrare il collegamento con il fascismo, periodo fin troppo solido e poco amante delle ombre. Tuttavia, la "e" di congiunzione non sta lì a indicare solo la compresenza di un massiccio dossier sul Ventennio accanto ai diversi spettri che abitano i saggi di questo numero.

Abbiamo costituito un gruppo di lavoro e ci siamo tuffati nello studio degli anni del fascismo. In molti, anche tra i compagni di studio più cari, sono rimasti dubbiosi e perplessi: per tanti versi sembra che su questo periodo già sia stato detto tutto. Noi, però, eravamo attirati dal vuoto. A partire dall'immediato dopoguerra si è consolidata una immagine di un vuoto istituzionale fascista e si è molto discusso se fosse vera o no, se il regime sia attivamente intervenuto sul teatro, se abbia promulgato solo progetti senza futuro, se sia esistito o non esistito un teatro "fascista", se ci sia stata solo un'assenza. Quello che ci attirava era un vuoto diverso, e uno sguardo diverso. Abbiamo cominciato a studiare quel che del teatro poteva essere visto un po' dal basso, cioè dagli spettatori e anche dagli attori, che nel Ventennio smettono di essere protagonisti e padroni della loro arte. Che i provvedimenti fascisti siano stati efficaci e concreti o no, è certo, in ogni caso, che il teatro italiano è uscito dagli anni del regime radicalmente trasformato, non solo in senso artistico e non certo solo in senso "moderno": siamo andati a caccia delle radici di questo cambiamento, da qualunque punto di vista lo si guardi certamente sproporzionato ai fatti. Abbiamo evitato d'istinto di concentrarci troppo sulle azioni del governo, e abbiamo tralasciato tutto quanto è già stato molto studiato: i grandi eventi, le teorie nuove di d'Amico, le innovazioni di Pirandello. Ci siamo temporaneamente disinteressati dei programmi teatrali di Bragaglia, del teatro di massa, dei carri di Tespi, e della loro dubbia efficacia. Abbiamo invece cercato di capire cosa gli spettatori leggessero e ascoltassero quando si parlava di teatro, che inflessioni, che parole, che toni di voce si trovassero sotto gli occhi, riecheggiassero loro nelle orecchie. Nicola De Pirro non è stato solo il capo del maggiore tra gli interventi

fascisti, l'Ispettorato del teatro. Era anche una voce, una serie di opinioni che gli appassionati di teatro leggevano spesso sulla rivista da lui diretta, «Scenario». Più che le azioni del governo, ci interessavano queste letture, le trasformazioni di affetti e di modi di pensare, di modi di lavorare e di essere considerati, ci interessavano i fantasmi. E ci interessava il tempo dello svago. Abbiamo inseguito festival di canzoni napoletane, la libertà dei *tabarins* mentre lentamente diventava anch'essa una divisa, la violenza verbale di risse giornalistiche, il crocevia di emozioni, speranze e fede che si intravede in certe pratiche di danza. Per la prosa, abbiamo cercato di decifrare i cambiamenti di status degli attori. Ma anche i modi di parlare del teatro, del vecchio e del nuovo. Ci siamo trovati di fronte a un tipo di leggerezza, di modernità fine, a una comicità che forse erano forme di resistenza inconsapevole al regime. Ma forse erano anche il segno di un asservimento più grave. Abbiamo inseguito ectoplasmi di violenze.

Sotto la pressione dei cambiamenti europei e sotto quella del fascismo, il teatro deve cambiar natura, e farsi arte. Però, in Italia, deve essere arte coerente (oltre che minore), e i suoi signori di un tempo, i comici riottosi e ribelli della tradizione italiana, lentamente, con lo scorrere degli anni, sembrano sempre più piegati a trasformarsi in interpreti relativamente modesti, tutto sommato disciplinati. E insoddisfacenti. Prima il teatro sembrava essere terra di confine, luogo di fremiti e guerre, disprezzo, sciatteria, incertezze e piacere. Negli anni del fascismo diventa un'arte più logica e regolamentata (dal regime). Il piacere e le lotte di un tempo sono rifiutati, devono riversarsi altrove, fuori dal teatro di prosa, e l'arte degli attori perde sangue e consistenza, si fa più sbiadita. Non è violenza, in senso stretto. Oppure, visto che non ci si poteva opporre, lo è? L'impatto degli anni del fascismo sul teatro è stato determinante, anche se non è stato necessariamente quello programmato. Probabilmente è stato più antropologico che artistico, o tutte e due le cose.

Arrivati alla fine abbiamo scoperto anche qualcos'altro, qualcosa che, come spesso accade, è al tempo stesso ovvio e nuovissimo: il senso profondo della mutazione strisciante avvenuta tra le alte mura del regime sta tutto nel diffuso rifiuto proprio di quella che ora mi appare l'essenza del teatro, la potente coda di fantasmi – emozioni, associazioni, riflessioni, imprecisioni – che si trascina dietro, il suo essere abitatore dei margini, la sua ricchezza immateriale. Negli anni del fascismo non è stata solo ruscata – in nome dell'ordine – la marginalità della vita e della cultura dei suoi artisti. Chi ha imposto il fascismo e chi ha accettato di subirlo senza affanno sembra essere andato alla ricerca di certezze. Tanto più profondo, perfino inconsapevole, deve essere diventato il rifiuto per quell'ambiguità che è la forza principale del teatro. Non c'è stato rispetto per la sua grandezza. Neppure prima c'era, ma almeno c'era un po' d'odio, e una possibilità decisamente minore di poter intervenire a mettere ordine. Gli artisti di teatro, di fronte a tutto questo, rimpiccioliscono.

Hanno tagliato le ali agli attori.

Il tema del teatro abitatore dei margini riecheggia per tutto il numero. Il saggio di Raimondo Guarino, per esempio, tratta anch'esso di una dilatazione dei confini, quella operata dalla storiografia attraverso l'antropologia. Per molti versi il suo contributo può essere pensato simbolicamente come il perno del numero. Anche nella zona "orientale", che è stata sempre così importante per la nostra rivista, torna il tema dei fantasmi: Matteo Casari parla del teatro *nō*, teatro delle apparizioni per eccellenza, e in particolare del ruolo di suscitatore di fantasmi del *waki*; Vito Di Bernardi scrive di un trattato balinese e della trance; Alessandra Cristiani della morte di una di quei maestri sconosciuti che sono poi il profumo del teatro. Un fantasma di tutt'altro tipo è al centro della lunga lettera da Cuba di Omar Valiño, che ci parla dell'ombra di Fidel Castro sul teatro del suo paese.

Dario Fo appare come un lampo. Dio fa compagnia in cielo, si diceva un tempo, quando la morte si faceva sentire un po' troppo tra gli attori. Vien da pensare che il paradiso sia un luogo molto più animato, ora che ospita la coppia Rame-Fo. Che qui appare per un breve ricordo: qualche foto, qualche parola, non nostra, ma dello stesso Fo, niente di più. Ma la brevità, nei confronti del genio, forse è d'obbligo.

Anche il saggio di Ruffini rientra nella zona dell'improbabile e della mancanza di concretezza. È stato organizzato dal suo autore come una caccia al tesoro, il cui premio è l'anima. Il sistema è semplice, e, come è tipico degli interventi di Ruffini, è lineare: passo passo, amplia ed esplora con minuziosa testardaggine le tracce di Gurdjieff segnalate da Jerzy Grotowski in una intervista a Peter Brook. Se Gurdjieff, in sé, ha ben poco a che fare col teatro (certo, la questione dei *Mouvements* tocca Jaques-Dalcroze, e quella del suo Istituto sfiora tanta gente di teatro...) bastavano comunque i nomi di Brook e di Grotowski a giustificare come teatrale l'argomento di questo saggio. Ruffini, però, per citare una sua espressione, se ne impipa: siamo noi che leggiamo a dover trovare un motivo, o più motivi, o un'assenza di motivo, per cui la fitta trama di persone, libri e fatti che sta tra Gurdjieff e Grotowski riguarda il teatro e sta in questa rivista. Per molti anni la natura a-religiosa, ma potenzialmente spirituale, del teatro è stata fin troppo riconosciuta, fino a diventare scontata. Paradossalmente, riaffermandola Ruffini ci costringe a porci di nuovo domande di base. Tanto più lo ringraziamo.

Il numero è chiuso da Nicola Savarese, che in questo caso figura come rappresentante del celebre duo di autori Barba-Savarese: pubblichiamo qui la sua introduzione al loro nuovo libro, uscito quando questo numero era ormai in bozze. Sarà argomento, quindi, del prossimo.

Resta da dire solo sull'intervento di apertura.

Benché «Teatro e Storia» sia una rivista di studi seria e di ampie proporzioni, abbiamo sempre costruito i suoi volumi come se qualcuno potesse

e volesse leggerli dall'inizio alla fine, come lettura appassionante e amena. L'apertura, per noi, è essenziale, è il cuore. Questo numero inizia con una lettera a Ferdinando Taviani di Iben Nagel Rasmussen, attrice con le ali se mai ce ne fu una. Iben racconta a Nando, consigliere letterario che si è dovuto assentare, il più recente spettacolo d'insieme dell'Odin Teatret. Ma quello di cui in realtà sta parlando è un tipo di legame. Profondo e, tutto sommato, improbabile, almeno tra gente di studio e gente di teatro, eppure così importante. Mi riferisco all'amicizia, a qualcosa che non avrebbe senso definire come "una lunga collaborazione", che non è devozione, però non permette distacco, che non è conoscenza, né competenza. Amicizia forse è un po' poco, almeno per definire i rapporti tra Nando e l'Odin, e in generale quel tipo di legame di cui sto ora scrivendo. Bisognerebbe forse definirli invece: amici del cuore. Cioè un legame passionale, senza logica e senza apparenti risultati pratici, che è per di più un sentimento aperto alla parzialità e alla mancanza di oggettività. L'amicizia comporta stima e spesso qualche forma d'amore, ma è soprattutto condivisione, un interesse continuo e reciproco anche per i fatti più minuti della vita, e per la quotidianità dell'arte. È accettazione, comprensione per l'avvicinarsi delle diverse fasi, dei punti alti come delle paludi o dei precipizi. È capacità di fermarsi e di attendere, quando uno dei due tarda a un appuntamento importante. È qualcosa che il tempo non scalfisce e gli anni non corrodono.

Di tutti i sentimenti che uno studioso può nutrire per il teatro, di tutta la partecipazione attiva e spesso rissosa che nei decenni passati c'è stata tra studi e teatri, quello che Iben ci restituisce è il più sorprendente e il più importante.

La segnalazione di libri e avvenimenti legati soprattutto allo scorso anno, che ora segue, sarà, come sempre, soggettiva e parziale, frutto semplicemente dei gusti e delle preferenze di una redazione a più generazioni.

*Libri, notizie, informazioni:*

**Errori sull'ISTA.** Nello scorso numero, c'erano, nel dossier ISTA (International School of Theatre Anthropology), due errori in due diversi interventi. Colgo questa occasione per rettificarli. Il primo era nell'intervento di Ferdinando Taviani: la data della sessione dell'ISTA di Volterra è il 1981 e non il 1980. Il secondo errore, ben più grave, è mio. Nell'ultima nota del mio saggio, parlando della sessione di Volterra, ho scritto che «partecipanti, staff scientifico, artisti erano raggruppati in tre "famiglie", quella indiana, quella balinese, quella giapponese, ognuna contraddistinta da un capofamiglia orientale». In realtà le tre famiglie erano quella indiana, quella giapponese e quella del grande maestro di mimo Ingemar Lindh, allievo di Decroux, morto

nel 1997, a cinquantadue anni, durante una breve pausa nel corso del lavoro per un workshop. Una distrazione in una nota, niente di più: eppure, vista la peculiarità della memoria teatrale, anche solo questo rischia di danneggiare il ricordo di un maestro non certo sconosciuto, ma poco familiare al grosso pubblico.

***Peer-review.** Peer review, cioè “revisione paritaria”, è un sistema per leggere e valutare gli interventi proposti a una rivista. Implica una lettura preliminare da parte di due studiosi, che formulano un giudizio scritto, eventualmente completato da qualche proposta migliorativa. «Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (2009). Ogni saggio viene proposto in forma anonima a due lettori, generalmente uno interno e uno esterno alla redazione. Il giudizio complessivo e i suggerimenti per migliorare il saggio formulati dai due lettori vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori, secondo il sistema comunemente definito *double blind*. Il parere dei due referees sulla accettazione del saggio non è mai vincolante. Il tipo di referee che viene richiesto dalla nostra rivista non è tanto un giudizio, quanto una lettura attenta, volta a enucleare le novità o gli aspetti interessanti di un saggio, e a suggerire come ovviare alle sue eventuali debolezze. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di tener fede al nostro impegno nei confronti degli autori più giovani, e di mantenere viva una discussione propositiva all'interno degli studi teatrali. Ai referees esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.*

**Antonin Artaud, *Scritti di Rodez*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Adelphi, 2017.** In questi ultimi anni i lettori italiani, grazie soprattutto alle edizioni Adelphi, hanno avuto modo di entrare in quel tessuto fitto e magmatico che è la scrittura dell'ultimo Artaud, quella degli anni dell'internamento e subito successivi. Le curatele sempre più scarne e i montaggi di testi provenienti da diversi volumi nelle versioni originali caratterizzano però le traduzioni di questi ultimi anni, e gli *Scritti di Rodez* ne sono un esempio. Il risvolto di copertina ci informa brevemente sui dettagli biografici e sulla natura di questi scritti, lettere dal manicomio e una scelta dei testi raccolti in francese nei *Nouveaux écrits de Rodez*, edito nel 1977 con la collaborazione di Gaston Ferdière, psichiatra di Artaud, riedito nel 2007 con un CD in cui Ferdière parla del suo paziente e si sente il famoso omaggio di André Breton al poeta appena liberato, nel 1946. Una nota in chiusura della raccolta rende conto della provenienza degli scritti tradotti. Le lettere sono tratte dai volumi X e XI delle *Œuvres Complètes* editate da Paule Thévenin, che sono anche la fonte dell'apparato critico. In mancanza di un progetto di traduzione coerente e complessivo, e di un'attenzione all'attuale dibattito sulle edizioni artau-

diane in francese, all'operazione Adelphi va comunque il merito di tornare ad Artaud, di far tornare Artaud e la sua scrittura incandescente. (*Samantha Marenzi*)

**Eugenio Barba-Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017.** Un libro che racconta il quando, dove, come, per chi e perché del teatro. Cioè la sua cultura materiale, quelle che i due autori chiamano le sue "tecniche ausiliarie", gli aspetti economici come gli spazi dello spettacolo, le informazioni che vengono date al pubblico come le diverse circostanze che generano gli spettacoli. Tutto questo, però, con lo stile particolare e la capacità di spiazzare il lettore propri ai due autori de *L'arte segreta dell'attore. Un trattato di antropologia teatrale*, la cui lunghissima vita è iniziata nel 1983. Auguriamo ai due autori altrettanta fortuna con la loro seconda opera comune. All'interno di questo numero di «Teatro e Storia», come ho già detto, è possibile leggere la *Premessa* al volume.

***Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630). Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015) a cura di Simona Brunetti*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.** I trenta saggi, compresa la premessa della curatrice, raccolti nel volume illustrano non soltanto i contributi dei relatori al convegno del 2015, ma le direzioni d'inchiesta del progetto *Herla*, promosso nel 1999 dal compianto Umberto Artioli nell'ambito della Fondazione, che ora gli è intitolata, Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. Il progetto, i cui criteri di acquisizione e schedatura sono esposti da Simona Brunetti in un saggio della parte introduttiva, prevede la creazione di un archivio digitale piuttosto inclusivo: «L'unico vincolo posto per la selezione e la schedatura è che i documenti inerenti lo spettacolo, attualmente sparsi negli archivi di tutta Europa e in quelli delle corti italiane che all'epoca erano in relazione con la corte mantovana, debbano sempre recare traccia di un legame con i Gonzaga, con i territori sotto il loro dominio o almeno con "la commedia all'improvviso", da loro tenacemente sostenuta e finanziata» (p. 12). L'elemento comune agli interventi è l'attenzione per la mobilitazione di tecniche e apporti, e per l'identificazione di artefici e "maestranze" che abbiano sostanziato, negli episodi e nei presupposti, la cultura materiale e le soluzioni realizzative e simboliche degli spettacoli dei Gonzaga. Spetta al lettore, nell'ingente raccolta di eventi e connessioni, realizzare e dipanare percorsi e ragioni di riflessione e ricostruzione della fisionomia di un'era del teatro. Chi sia interessato alla definizione delle competenze recitative e performative, trova materiali e sintesi nei saggi di Licia Mari su *Musici e intrattenitori alla corte di Mantova tra XV e XVI secolo*; e di Marzia Maino su *Artisti e maestranze per l'Orfeo di Poliziano (1490-91)*,

che riguarda allestimenti mancati ma integra anch'esso le traiettorie di attori e artefici, fornendo un'utile messa a punto tra riepilogo degli studi e depositi documentali. I rapporti tra arti visive e apparati effimeri sono affrontati negli interventi di Marsel Grosso, Alessandra Pattanaro (su Ferrara) e Daniela Sogliani. Altre trattazioni gravitano intorno alla supremazia dei Gonzaga nella protezione delle grandi compagnie dell'Arte tra Cinque e Seicento. Ricordiamo tra queste il saggio di Francesca Simoncini su Barbara Flaminia; e gli scritti di Maria Ines Aliverti e Fabrizio Fiaschini, che procurano nuove evidenze e associazioni, per chiavi iconografiche e drammaturgiche, sulla sintesi tra condizione dei comici e opzioni artistiche, morali e filosofiche impersonata da Giovan Battista Andreini. (*Raimondo Guarino*)

**Tancredi Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, prefazione di Mara Fazio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016.** Al centro del volume c'è il confronto tra le idee sul teatro (e sul ruolo della critica) di Alfred Kerr e Herbert Ihering, le cui visioni arriveranno a scontrarsi nella Berlino della Repubblica di Weimar. La prima parte del libro è però dedicata a una storia della critica teatrale tedesca dalla sua nascita, nel Settecento, fino al Novecento: vi sono raccolte informazioni che, corredate da un ricco apparato di note, vogliono introdurre il lettore italiano a un mondo spesso poco noto, offrendo tutti i riferimenti necessari per comprendere a fondo il cuore del discorso. Kerr e Ihering si troveranno a ridefinire il proprio ruolo rispetto al pubblico e al fare teatrale in epoca di trionfo del giornalismo, quando il discorso critico sul teatro sembrerà perdere il suo terreno specifico. La ricerca di autorevolezza spingerà Kerr a fare del critico un artista, mentre Ihering insisterà sulla necessità di una critica ancella della scena, che promuova una centralità sociale dell'evento teatrale. Attraverso il loro dibattito, avvenuto in quella fase ricca di fermenti artistici che precedette l'avvento di Hitler al potere, Gusman fa emergere le vicende e i protagonisti di un momento fondamentale della storia del teatro tedesco e europeo. (*Raffaella Di Tizio*)

***Uno sguardo sul Teatro delle Albe: due libri e uno spettacolo. Iniziamo dal primo libro, Aristofane a Scampia, Firenze, Ponte alle Grazie, 2016.*** Lo firma Martinelli, ma ha l'aspetto di un racconto corale, con la sua armonia, le piccole stonature e i diversi timbri, la danza di Ermanna Montanari, la costanza delle Albe e la ricchezza di tutte le "guide" che si sono messe in gioco negli anni. Un racconto generoso dei venticinque anni di non-scuola, un'esperienza nata per sfida e con qualche perplessità, ma senza esitazione. Un modo per salvare gli adolescenti dal mondo, e per dirla in altro verso: salvare anche se stessi. Marco Martinelli racconta un teatro che non è per ragazzi, ma loro scoperta. La particolare necessità della non-scuola è il ri-



*empimento di uno spazio assente, è il “farsi luogo” di cui Martinelli già ci ha parlato in un altro suo libro (Farsi luogo, Imola, Cue Press, 2015). Ed è proprio questo desiderio: fare luogo di tutti, quello che apparentemente è di nessuno che ha creato le condizioni ideali per un nuovo progetto **La Divina Commedia 2017-2021** di cui lo spettacolo **Inferno, Chiamata pubblica per «La Divina Commedia di Dante Alighieri»** costituisce la prima parte (in coproduzione con Teatro Alighieri, Ravenna Teatro/Teatro delle Albe). Circa settecento cittadini ravennati sono stati coinvolti nel progetto, e ogni sera nei mesi di giugno e luglio 2017, più di duecento hanno partecipato attivamente alla realizzazione dello spettacolo. Dalla Tomba di Dante si percorrono le strade di Ravenna, dai balconi delle case qualcuno sta a guardare e partecipa: l'eco delle parole si amplifica, un suono denso e pervasivo dimostra che la presenza dei diversi luoghi appartiene più alla dimensione relazionale che non a quella descrittiva della narrazione. Il cammino inizia di fronte la Tomba di Dante, due guide-Virgilio (Marco Martinelli ed Ermanna Montanari), vestite di bianco, accompagnano le terzine del poeta verso il finire della giornata di sole. La chiesa romanica di Santa Chiara, oggi Teatro Rasi, è il luogo deputato ad accogliere l'Inferno. Siamo nella città di Dite. Solo un attimo per prendere fiato, stringere le mani dei nostri Virgilio e sentire chiudersi la porta alle spalle. Le Albe sono già a lavoro per il proseguo del progetto: nel 2019 e poi ancora nel 2021 ci aspettano il Purgatorio e il Paradiso; la cornice sarà sempre quella di Ravenna. Anche Ermanna Montanari ha pubblicato quest'anno un libro, un piccolo volume che non tratta di teatro, **Miniature Campianesi, illustrate da Leila Marzocchi, Cagliari, Oblomov edizioni, 2016**. Sono racconti brevi della sua infanzia e giovinezza a Campiano. Non parlano direttamente di spettacolo, ma un libro autobiografico di una attrice non è di per sé un libro di teatro? Questo, in particolare, ci racconta radici di vita, ci fa comprendere alcune scelte artistiche, come il dialetto, ci mostra alcuni luoghi apparsi in spettacoli, come la câmbra da rizévar, la camera da ricevere. Tra molti anni, quando il pubblico avrà perso il privilegio di vedere Ermanna, mi sembra che queste pagine potranno restituire almeno qualcuno dei sapori della sua arte. Giro a proposito delle sue Miniature le parole che la stessa Ermanna ha usato per descrivere il suo rapporto con Cime tempestose: «In quel libro c'era tutto: le mie notti e i miei giorni: gli spettri, le figure sul muro, un bimbo abbandonato e detestato, il vento, la casa di campagna». Anche nel suo libro c'è tutto quel che serve: siamo noi, al più, che non sappiamo come usarlo per capire. (Doriana Legge, Mirella Schino)*

**François Kahn, *Le jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Torino, Accademia University Press, 2016.** Il giardino del titolo, ci dice l'autore, è uno di quelli tanto spesso rappresentati nei tappeti persiani, con immagini piene di colori, di alberi,

uccelli, simboli. Ma anche luoghi di preghiera e di incontro. Il sottotitolo rispecchia la puntigliosa precisione del suo autore. Dopo aver finito il libro, mi sono resa conto di quanto vividamente la scrittura di Kahn rispecchia quel che ricordo della sua arte di attore e regista: la precisione leggera, la cura del dettaglio, la freschezza. Questo è forse il più bel libro che abbia letto sul lavoro para-teatrale di Grotowski. È molto personale, ma non privato, è ricco di informazioni, ma sempre fermo all'essenziale. È corredato da una introduzione di Tatiana Motta Lima, studiosa brasiliana che ha condiviso con Kahn esperienze anche pratiche. Il libro è una testimonianza preziosa su un mondo anche mentale molto familiare alla mia generazione e a quella precedente, ma che adesso sta diventando rapidamente un punto interrogativo e un mistero. Comincia così: «La variété des sujets intéressant Grotowski, son goût presque romanesque pour le secret et l'aventure, sa soif de connaissance de l'homme et du divin, sa pointilleuse discrétion à l'égard du travail et de la sphère privée de la vie de ses collaborateurs et de lui-même, son absence radicale de dogmatisme et son attachement artisanal aux détails, enfin ma méconnaissance du polonais, tout cela fait qu'il m'est pratiquement impossible de donner une image générale du travail de Grotowski durant le période para-théâtral». È un Grotowski diverso dal solito, e al tempo stesso è quello familiare a chi ha potuto incrociarne il percorso. Leggere questa descrizione dà un senso di sollievo, che permane nella lettura di tutto il volume. François Kahn, Franio, parla in prima persona e racconta solo quel che ha lui stesso sperimentato, eppure non si avverte mai la chiusura di chi vuol limitarsi alla propria esperienza, si sente anzi un odore d'aria fresca, di spazio aperto. L'odore, verrebbe da dire, del silenzio.

*«Teatro e Storia» ha una propria **pagina facebook**, gestita e immaginata da Doriana Legge. Vi si possono trovare notizie sul numero in preparazione, e materiali dei lavori della redazione: le recensioni a libri e a spettacoli per la rivista «L'Indice dei libri del mese», il link di un'intervista a Ferdinando Taviani per il Patalogo. Vi si possono anche trovare notizie sui libri nuovi e vecchi della redazione, vecchi articoli e foto. <https://www.facebook.com/teatroestoria.it>*

**Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società, Milano, Garzanti, 2010.** Tra storiografia e racconto memorialistico, il libro ricostruisce la storia di due famiglie – quelle del noto critico letterario Emilio Cecchi e dell'influente critico teatrale Silvio d'Amico – destinate a unirsi attraverso il matrimonio della futura sceneggiatrice Giovanna Cecchi (detta Suso) e del musicologo Fedele d'Amico. Muovendosi tra diari personali, lettere e colloqui con i familiari, il testo offre una grande mole di dati e suggestioni su un'intera epoca e un intero

ambiente. Si entra nel salotto di casa Cecchi, dove anche Silvio d'Amico assisteva alle letture delle opere di noti drammaturghi – come i *Sei personaggi in cerca d'autore* letti con passione da Pirandello appena dopo la stesura del testo. Di d'Amico emerge un profilo più concreto di quello che spesso la storiografia può offrire. Meno delineati alcuni personaggi di contorno, trattati come comparse marginali di questa grande epopea familiare. Ma soprattutto si sente l'assenza di un congruo apparato di note: mancano riferimenti alle fonti consultate o citate, e mancano nella bibliografia volumi importanti tanto per la ricostruzione di quest'epoca quanto per un maggiore approfondimento sulle vicende di cui con passione si racconta. (Raffaella Di Tizio)

**International Brecht Society, *Brecht Yearbook 41/2016*, edited by Theodore F. Rippey, Rochester (NY), Camden House Publishing, 2016.** Now published for the International Brecht Society by Camden House, the Brecht Yearbook is the central scholarly forum for discussion of Bertolt Brecht's life and work and of topics of particular interest to Brecht, especially the politics of literature and of theater in a global context. It includes a wide variety of perspectives and approaches, and, like Brecht himself, is committed to the concept of the use value of literature, theater, and theory.

Volume 41 features an interview with longtime Berliner Ensemble actor Annemone Haase by Margaret Setje-Eilers. A special section on teaching Brecht, guest-edited by Kristopher Imbrigotta and Per Urlaub, includes articles on creative appropriation in the foreign-language classroom (Caroline Weist), satire in *Arturo Ui* and *The Great Dictator* (Ari Linden), performative discussion (Cohen Ambrose), Brecht for theater majors (Daniel Smith), teaching performance studies with the Lehrstück model (Ian Maxwell), Verfremdung and ethics (Elena Pnevmonidou), Brecht on the college stage (Julie Klassen and Ruth Weiner), and methods of teaching Brechtian Stückschreiben (Gerd Koch). Other research articles focus on Harry Smith's *Mahagonny* (Marc Silberman), inhabiting empathy in the contemporary piece *Temping* (James Ball), Brecht's appropriation of Kurt Lewin's psychology (Ines Langemeyer), and Brecht's collaborations with women, both across his career (Helen Fehervary) and in exile in Skovbostrand (Katherine Hollander). Next volume (*Brecht Yearbook 42*, 2017) will include the selected proceedings of the IBS Symposium held in Oxford (UK) in summer 2016, under the title *Recycling Brecht*. Languages: English and German. The website for the Brecht Yearbook: <https://boydellandbrewer.com/series/brecht-yearbook.html>. (Marc Silberman)

***Le Jeu de l'acteur de mélodrame*, a cura di Roxane Martin, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 274, trimestre 2, 2017.** Il numero monografico curato da Roxane Martin (storica del teatro dell'Università della Lorena a Metz), prova a colmare un vuoto storiografico partendo da questioni precise:

perché un maestro del XX secolo come Louis Jouvet ha proposto nel 1939 una classe di melodramma per il conservatorio nazionale? Perché Charles Dullin ha dedicato un capitolo delle sue memorie “À l'école du mélodrame”? E perché, qualche anno più tardi, Jacques Lecoq ha inserito la pratica del melodramma nella sua pedagogia teatrale? A partire da queste domande e da un accurato lavoro sulle fonti i diversi autori accompagnano il lettore alla riscoperta della recitazione dell'attore di melodramma. (*Gabriele Sofia*)

**Vincenzo Mazza, *Albert Camus et L'État de siège. Genèse d'un spectacle*, Paris, Classique Garniers, 2017.** *L'état de siège*, presentato il 27 ottobre 1948 al Teatro Marigny di Parigi, è il risultato dell'unica collaborazione tra Albert Camus e Jean-Louis Barrault. Il libro non ha solo il merito di ricostruire con dovizia di particolari la genesi di uno spettacolo che, malgrado le difficoltà, ha segnato le culture teatrali del XX secolo, ma riesce anche a costruire un'immagine nuova, e per alcuni versi inedita, di due personalità marcanti come quelle di Camus e Barrault. (*Gabriele Sofia*)

**Pierre Philippe-Meden, *Du sport à la scène. Le naturisme de Georges Hébert (1875-1957) dans la collection «Corps de l'esprit»*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.** A parte alcune eccezioni celebri, sono poche le ricerche che mettono in relazione le rivoluzioni teatrali con le riforme dell'educazione fisica. Tra queste ultime, il cosiddetto “Méthode Naturelle” di Georges Hébert è sicuramente una delle più radicali e controverse. Questo libro ha il merito di offrire un nuovo punto di vista storico sull'evoluzione di questo metodo, anche grazie a un bel lavoro su «L'Éducation Physique» (rivista di propaganda hébertista). Oltre a sottolineare ancora una volta l'influenza che questo metodo ha avuto su alcuni maestri della scena (come Copeau), Philippe-Meden sottolinea anche come alcuni principi stiano riemergendo all'interno di pratiche come il “parkour” o il “freerunning”. Il libro è completato da una prefazione di Bernard Andrieu (professore in scienze dello sport all'Università di Lione 2) e una postfazione di Jean-Marie Pradier. (*Gabriele Sofia*)

**Mirella Schino, *Racconti del Grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Imola, Cue press, 2016:** riedizione del volume originariamente pubblicato nel 2004 dalla Edimond.

**Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.** Questo, invece, è un libro nuovo. Nasce all'inizio come ri-sistemazione de *La nascita della regia teatrale*, un lavoro di più di dieci anni fa, in vista di una edizione inglese. È presto diventato un'altra cosa, la ricerca di un punto di vista diverso per studiare e per guardare questi anni e questi protagonisti. Ho cercato di osservare

l'età dei maestri, la grande stagione teatrale europea di inizio Novecento, da una prospettiva diversa, forse un po' anomala, cercando di sovvertire le gerarchie di importanza dei problemi. L'ho raccontata attraverso romanzi, spettacoli, riviste, biografie, eventi, guerre, rivoluzioni, cercando di farne una storia comprensibile per gli esperti di teatro come per chi non lo conosce. Perché il bello (e il limite) del teatro è che la sua cultura appartiene a tutti. Ne è venuta fuori una storia trasversale, con un piede nel teatro e un altro fuori.

**Elena Tamburini, *Culture ermetiche e Commedia dell'Arte, Roma, Aracne, 2016.*** Il volume raccoglie, riveduti e ampliati, i saggi che l'autrice ha dedicato in anni recenti al tema della fisionomia culturale delle compagnie dell'Arte, ricostruendo la trama di affinità, simpatie e alleanze contratte dai comici delle grandi compagnie nelle loro strategie di riconoscimento e nobilitazione. Al centro dell'attenzione specialmente l'approfondimento dei contatti tra i comici Gelosi e l'Accademia della Val di Blenio, fondata a Milano nel 1560 e guidata dal pittore Giovan Paolo Lomazzo. E l'influenza che i concetti e la struttura dell'impresa mnemotecnica dell'*Idea del Teatro* di Giulio Camillo (stampata postuma nel 1550) possono aver esercitato, per mutazioni e mediazioni, sul *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala. Questi motivi si innervano in tessuto più vasto e impegnativo, che intreccia diverse dimensioni. C'è un livello ambientale, che riguarda la "differenza veneziana" con le sue stagioni e disillusioni, il rapporto tra culture artigianali, poligrafi, accademie ed eresie nello scenario lagunare; o il nesso tra dialettalità e licenza morale e religiosa coltivato dall'accademia lombarda. C'è poi il livello simbolico che condensa in testi e immagini assimilazioni e adattamenti di correnti difformi del clima rinascimentale. E il piano delle biografie e delle sintesi personali, che coinvolge la formazione e il mito di Isabella Andreini e il profilo multiforme di Flaminio Scala. Ne emerge, tra ipotesi e esiti interpretativi, il quadro rinnovato di una questione costante e decisiva della storiografia sulla Commedia dell'Arte: il rapporto tra compagnie e accademie, le convergenze e somiglianze di ragioni collettive e traiettorie individuali che accostavano alle imprese comiche figure e associazioni di scrittori e artisti contemporanei. Dietro le "culture ermetiche" si manifestano relazioni vitali, tra la sopravvivenza e la fama, per l'identità e le strategie dei comici professionisti. Oltre a essere una importante ricognizione e un approfondimento di temi già rilevanti nella tradizione degli studi, il libro dimostra come le ricerche e le questioni aperte sui comici confluiscono, con originalità di prospettive, nella complessiva revisione dei caratteri culturali e sociali dell'età della Controriforma. (Raimondo Guarino)

*www.teatroestoria.it. Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggervi per intero tutti i numeri, fino al 36 incluso. Il sito contiene informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema "peer*

*review” da noi usato, sull’iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. Vi si possono leggere inoltre i summaries in due lingue; i libri che abbiamo segnalato nel corso degli anni; gli indici di tutti i numeri; l’indice, i summaries e l’introduzione dell’ultimo numero uscito (il 38). Il sito comprende una zona importante di «materiali»: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (sulle scritture teatrali); libri scaricabili (Eugenio Barba, Il prossimo spettacolo, a cura di Mirella Schino, L’Aquila, Textus, 1999; e lo straordinario numero Sipario degli attori, “Sipario”, Il trimestre, 1980); “qu-books”, cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (Ferdinando Taviani, Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila; Ferdinando Taviani, Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano); la bibliografia completa di Claudio Melolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.*

Hanno collaborato a questo numero: Iben Nagel Rasmussen (ibennagel@gmail.com); Franco Ruffini (franco.ruffini@libero.it); Mirella Schino (mirella.schino@gmail.com); Raffaella Di Tizio (raffaelladitizio@yahoo.it); Doriana Legge (dorianalegge@gmail.com); Andrea Scappa (andrea.scappa@uniroma1.it); Patricia Gaborik (tonguetiedmuse@gmail.com); Giulia Taddeo (taddeo.giulia@gmail.com); Francesca Ponzetti (libera@inwind.it); Samantha Marenzi (samantha.marenzi@yahoo.it); Raimondo Guarino (raguarin@tin.it); Matteo Casari (matteo.casari@unibo.it); Alessandra Cristiani (cristiani.alessandra@gmail.com); Vito Di Bernardi (vito.dibernardi@uniroma1.it); Omar Valiño (pilongo@cubarte.cult.cu); Nicola Savarese (nsavarese@tin.it); Clelia Falletti (clelia.falletti@gmail.com); Vicki Ann Cremona (vicki.cremona@um.edu.mt).