

Mirella Schino
INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2018
Il senso del teatro

I titoli dei diversi numeri di «Teatro e Storia», come le immagini scelte per la copertina, non hanno un valore assoluto, esaustivo, non indicano un volume monografico. Sono solo sintesi senza pretese dei temi principali. Il titolo di questo numero, *Il senso del teatro*, è qualcosa di diverso: un sottile (e improbabile) filo comune affiorato a posteriori. Forse per contrasto con il precedente, il 38, così solidamente, massicciamente incentrato sul problema del teatro e del fascismo, sullo sforzo di ribaltare prospettive storiche accreditate ma non del tutto soddisfacenti, questo numero 39 è nato “diverso”, con una domanda che rimbalza da un intervento a un altro. È volato, senza nessuna programmazione da parte nostra, leggero e aereo, verso cieli remoti. Del resto, il *senso* non è un problema da cui si possa partire per costruire il numero di una rivista.

A me temi così hanno sempre lasciato un po' perplessa. E il senso della vita, allora? La filosofia, ho sempre pensato, ha ben poco a che fare con la storia. Ma questa volta un interrogativo così inconsistente mi ha insegnato qualcosa. Per esempio, che la gente di teatro non risponde a questa domanda. Se la pone, che è cosa diversa. Ne fa il cuore della propria arte, l'essenziale zona indifesa. La usa per indicare – per costruire frecce che indirizzano verso un odore, una vibrazione, una sfumatura, una ferita – non per dire quale questo senso sia. C'è una bella differenza. Così facciamo anche noi, gli intellettuali, quando parliamo di quel che del teatro ci sta a cuore davvero. Del nostro senso.

Il risultato sono enigmi, e spesso è lasciato a lettori e spettatori il compito di dipanarli. Prendiamo per esempio il più recente spettacolo di Ariane Mnouchkine, *Une chambre en Inde*. La domanda sul senso del teatro, in questo caso, è posta esplicitamente: di che deve o può parlare il teatro ai tempi del Bataclan? Di politica, deve essere teatro *politico*, è la risposta. Ma in quanti modi il teatro può essere politico? Al centro del suo spettacolo (fortemente politico) Ariane Mnouchkine ha messo il

Terukkuttu, una forma di teatro tradizionale, praticamente sconosciuta, in via di sparizione, nata nell'India meridionale, che racconta le storie del Mahabharata. Non può essere una risposta alla domanda sul senso del teatro oggi. Ma forse è una indicazione – o così fantastica lo spettatore, che vede, attraverso l'esotismo del Terukkuttu, tecnica, precisione, mistero: l'essenza del teatro. La danza tradizionale racconta bensì due storie al femminile, strazianti: la tragedia della vedovanza e quella della schiavitù, ma sono pur sempre lontane, sprofondate in una mitologia remota. È la presenza stessa del Terukkuttu a essere inquietante. O, se questo è il senso del teatro, consolante, nella sua antichità.

La grande Mnouchkine parla con la voce più profonda, più tecnica, più segreta, ribadendo con forza il mistero del teatro, anche di quello che vuol essere un grande intervento politico. La piccola Manuela Pietraforte ci indica il senso del teatro raccontando pudicamente il suo lavoro di giovane attrice in un campo di raccolta africana: essere strappati dalla propria zona di privilegio. A cui bisogna aggiungere anche la descrizione del misterioso *fanum* interiore che crea facendo teatro, o che le è indispensabile per fare teatro: una piazza immaginaria, con al centro una fontana. Forse il senso del teatro sta nell'esistenza, per alcuni, di un santuario interiore.

Letizia Quintavalla ci propone il dolore per una ragazza morta. Per noi che leggiamo assume altre sfumature, quelle della nostra epoca: dolore in tempi di migrazioni, guerre, naufragi, bambini abbandonati. La Quintavalla racconta di una ragazza morta senza essere riuscita a raggiungere vent'anni. Una ragazza africana, con cui aveva lavorato, che aveva visto crescere, e imparare, lei, analfabeta, a recitare Brecht. E che aveva perso in un attimo. Ci dona la memoria di una madre-bambina, dell'attrice di un solo spettacolo, destinata a sparire senza lasciare traccia.

E se tutte queste sono solo immaginazioni da spettatore, tanto meglio.

L'ombra di Giovanni Grasso ci porta in tutt'altra direzione e verso tutt'altri viaggi. Da buon fantasma di professionista d'altri tempi, poco propenso a intellettualismi e vaghezze, indica le tournée. Ma per un professionista viaggiare vuol dire molte cose – è il modo, per esempio, in cui l'arte cresce in conseguenza di scelte economiche.

Poi ci sono gli intellettuali. Un grande studioso scomparso, Zbgniew Osiński, ci indirizza verso zone più remote, ma, per chi studia, non meno cocenti: la lacerazione tra passione e acribia archivistica. Perché quale sia il senso del – nostro – “fare teatro” è domanda che assilla gli studiosi quanto i teatranti. In queste righe iniziali, che diventano involontariamente la voce di «Teatro e Storia», il senso del teatro coincide con la sua fragilità, me ne accorgo dopo averle scritte. Fragilità, trasparenza, ferita: sono

quel che del teatro è più prezioso, un dono per noi che guardiamo quanto per chi lo fa. Sono quel che in questo numero ci regalano le lettere, e non solo. Sono il perno sempre in pericolo di quest'arte strana, di cui facciamo parte sullo stesso piano, allo stesso modo, noi che la studiamo e chi la pratica. O questo, almeno, è stato sempre uno dei presupposti di questa rivista, che, specie in questo numero, parla in nome della cultura teatrale, più che della storia (o delle teorie) del teatro e dello spettacolo.

Ruberò, per finire con il senso del teatro, alcune parole dell'intervento di Raffaella Di Tizio sui *Cinque continenti del teatro*, l'ultimo libro di Barba e Savarese. Raffaella sostiene che il merito principale dei due autori è stato indicare come il teatro sia eterno, indispensabile, come si faccia sempre. «Il teatro si fa anche agli inferi, ci insegnano, mostrando l'orrore dei lager. Si fa, e non è salvezza».

Forse il senso del teatro sta tutto qui, in questo paradosso terribile. E non è poco.

Il dossier principale del numero è dedicato a Giovanni Grasso. È stato curato dai due massimi esperti del grande attore, Bernadette Majorana e Gabriele Sofia. Non vuole essere solo una riflessione su questo attore, tanto celebre quanto difficile da studiare. È un tentativo di indagarlo contropelo, puntando lo sguardo su Grasso in tournée, cercando nei luoghi in cui deve esibirsi, tra gli attori con cui deve vincere i pubblici non italiani, gli impresari. Ce lo racconta con quelle che possono sembrare divagazioni sulla situazione teatrale degli anni venti a New York, su Lugné-Poe impresario. E sugli occhi con cui Craig lo ha guardato. Così finalmente Grasso può uscire dalla sua dimensione "dialettale". Ma non solo: il dossier ci offre un modo di studiare l'attore attraverso le reti di relazioni che la sua esistenza determina. In questo caso, in primo luogo le necessità commerciali, le tournée. I viaggi, lo abbiamo già detto, sono la prassi economico-artistica degli attori ottocenteschi. Proprio per questo sono la lingua con cui raccontano l'essenziale. Difficilissima non solo da decifrare, ma perfino da percepire.

Ospitiamo in questo numero una serie di brevi interventi sul volume di Eugenio Barba e Nicola Savarese *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017. In genere, questi mini-dossier sono stati sempre dedicati a persone di teatro – per esempio qualche numero fa ne abbiamo avuto uno su Ronconi. Adesso ne abbiamo voluto sperimentare uno dedicato a un libro: i libri, come gli spettacoli, sono la cosa più importante. È diventato un luogo

comune, ormai, dire che l'essenziale è quello che sta loro dietro, la ricerca storica o la ricerca artistica. Ma i libri, come gli spettacoli, sono il ponte verso l'esterno. Sono quello che può creare discussione, quindi relazioni, quindi ambiente, mondi. Il teatro, oggi, è forse un po' disperso, sia per quello che riguarda i libri che la pratica. Bisogna tornare a parlare di libri.

Non siamo certo i soli ad aver avuto l'impressione che di libri si parli troppo poco. Spesso è stato notato come nelle note che corredano saggi e volumi recenti non si trovi più l'aureo equilibrio che sarebbe necessario tra indicazioni di letteratura primaria e di letteratura secondaria, e che le seconde vadano scomparendo. Non ci sono più libri o studiosi obbligatori, di riferimento, e forse neppure uomini di teatro di riferimento, in Italia: è un segno un po' di disgregazione. O forse – più probabilmente – è solo un segno di cambiamento. Il caso ha voluto che avessimo tra le mani un grosso volume fortemente extra-quotidiano, *I cinque continenti del teatro*. Un'ottima occasione per discutere, tanto più che è un libro di cui è difficile sapere che dire, è un libro che nasce dalla volontà di spiazzare – e certamente riesce a farlo. Così abbiamo proceduto per questa strada nuova: una discussione intorno a un volume, per questa volta limitata alle persone della redazione, oltre che, naturalmente, agli autori. Questo ha portato a un'altra novità, o meglio, a un caso che rimarrà unico: un inserto di immagini a colori. Forse quel che più hanno regalato agli studi del teatro Barba e Savarese, del resto, è proprio questo: una esplosione di colore. Di immagini lontane dal teatro. Di sconcerto. Concordo con quello che, nei loro interventi, dicono sia Raffaella Di Tizio che Franco Ruffini: dopo tanti capitoli saggi e seri sulla cultura materiale del teatro, sulla Grande Riforma (quest'ultimo forse l'intervento meno felice del volume), dopo i briosi Bouvard e Pécuchet, dopo le belle pagine sulle attrici, è l'ultimo capitolo quello che veramente apre – no, spacca – la testa, con le sue immagini: francobolli di attori, foto di assalti alla baionetta, il cadavere di Ernesto Che Guevara e quello di Emiliano Zapata, immagini di campi di concentramento veri e di quello reinventato da Grotowski. È sparito il teatro, e insieme con lui il buon senso? Ma i due autori – che ridono di noi dalla copertina e ci mostrano la lingua, sotto forma di due statuine cinesi danzanti, dinastia Han – forse ci stanno invece suggerendo la mancanza di confini del teatro, la sua capacità di provocare una successione vertiginosa di associazioni che non riusciamo a controllare, che ci portano ad allungarci dal suo spazio così chiuso da poter sembrare asfittico fino all'infinito.

Sono cose difficili da definire. Ma possono cambiare il modo di guardare e di pensare. Se riusciamo a capacitarci del fatto che una foto di

Hiroshima bombardata ha un suo legittimo posto in un volume sul teatro, allora qualcosa nel nostro stesso sguardo sarà cambiato.

Agli interventi dei redattori della rivista e degli autori abbiamo aggiunto un denso saggio di Fabrizio Cruciani. È del 1980, quasi quarant'anni fa. È ugualmente innovativo, fa riflettere, è un modo difficile, complesso e fertilissimo di guardare alla cultura materiale del teatro (argomento di un volume del 1980 di «Quaderni di teatro», da lui curato). È venuto a collocarsi “naturalmente” all'interno della discussione sui *Cinque continenti del teatro*, rivelandosi utile ed efficace ad allargare il campo rispetto a quelle “tecniche ausiliarie dell'attore” che sono al centro del volume di Barba e Savarese.

La cultura materiale di cui si occupa Cruciani non coincide semplicemente con le componenti materiali del teatro, oggetti o meccaniche. È qualcosa di diverso, forse di più fondante. È, come dice lui, “la materialità” del teatro, nel senso di concreto mettersi in atto, che si contrappone al teatro come deduzione da una idea. Si ricollega a un celebre saggio di Ferdinando Taviani di un paio di anni prima (*Ideologia teatrale e teatro materiale: sugli attori*, «Quaderni di teatro», n. 2, novembre 1978, pp. 25-37). In questo saggio, Taviani delinea una opposizione insoluta tra «il teatro degli attori e il teatro degli spettatori di cultura. Il secondo è lo scudo e la camicia di forza del primo». Qui sta la chiave per il valore ancora attuale di questo saggio, nel fatto di aver capito come l'ideologia teatrale non è solo camicia di forza, è anche quello a cui gli attori si adattano e che usano per presentarsi al mondo e al loro pubblico. Per operare dietro di essa, nei secoli in cui la loro cultura è viva.

Pubblicare il saggio di Fabrizio Cruciani, infine, è anche un modo per indicare uno dei pregi del volume di Barba e Savarese: è un volume “d'autore”, personalissimo. Allo stesso tempo, affonda le sue radici in quel terreno di discussioni e ricerche comuni proprio all'ambiente di «Teatro e Storia», che è in realtà nato molti anni prima di questa rivista, ed è stato vivo e produttivo ormai per mezzo secolo e più. «Teatro e Storia» non è solo una rivista di studi: è un luogo di ricerca, discussione, di amore per il teatro e anche di passione. Questi sono anni di passaggio tra una generazione e l'altra: la discussione sul libro di Barba e Savarese ha anche questo senso. Quel che speriamo che passi non è un “metodo”, ma altro.

Abbiamo anche altri interventi. Per esempio, due ricordi di compagni morti (tre, contando anche Artaud) che ci sono stati vicini: Mario Delgado, regista peruviano, è ricordato qui da Eugenio Barba. Abbiamo unito alle sue pagine un primo schizzo biografico di Arianna de Sanctis, perché in

Europa ben poco si sa delle realtà latino americane, anche delle più importanti. E poi ricordiamo, come si è detto, Zbigniew Osiński, che è stato un grande studioso, un ricercatore indefesso, uno dei creatori del Centro di Wrocław, e un amico. Uno di quegli intellettuali che hanno saputo praticare la fratellanza con i teatranti, non solo dichiararla: con Grotowski, innanzi tutto, ma anche con altri grandi teatri polacchi, come il Gardzienice. Oltre al ricordo di Franco Ruffini e al preciso profilo della sua vita di studioso che ha scritto Marina Fabbri, pubblichiamo alcune lettere che Grotowski gli ha inviato. Sono documenti importanti, e ringraziamo gli eredi di Grotowski, Thomas Richards e Mario Biagini, per averci dato il raro permesso di pubblicarle. Sono documenti importanti non solo come segno del grande affetto del regista per Osiński, non solo per quello che dicono, ma perché ci fanno intravedere un fenomeno particolare, che può essere osservato intorno a Grotowski, a Barba, a Brook o alla Mnouchkine, così come intorno ai grandi maestri di inizio Novecento: un rapporto tutto particolare tra grandi studiosi e grandi teatranti. Osiński si rivolgeva a Grotowski nel senso non solo di grande artista, ma anche di punto di riferimento essenziale per lui. Per Osiński, Grotowski era un grandissimo artista, che gli aveva sconvolto la vita. Era anche qualcosa di più, e lo accettava come tale, con tutto il peso che questo può avere. Grotowski ha certamente inciso negli strati più profondi della sua persona. Non vuol dire essere subordinati, o plagati: vuol dire aver avuto in sorte l'enorme fortuna di un punto di riferimento diverso dalla normalità, e che forse normalmente è difficile da capire. Difficile da accettare, quindi straniante, essenziale. E Grotowski, da parte sua, lo vediamo da ogni riga, l'ha ricambiato col rispetto. Quanto ha dato Osiński a Grotowski? Il debito del grande regista, nei confronti del grande studioso, è stato enorme, proprio come è vero il vice versa.

Ho messo anche Artaud tra i compagni morti, perché il ricordo che ne traccia Samantha Marenzi non è tanto quello del grande visionario, o folle, o padre fondatore, o teatrante preciso. È la parte di Artaud che vive tra noi, complicandoci la vita, cioè i suoi libri.

Libri, notizie e informazioni varie:

Richard Schechner: *Il 24 maggio 2018 l'Università La Sapienza di Roma ha conferito a Richard Schechner il dottorato di ricerca honoris causa in Musica e Spettacolo. Spiegando le motivazioni del conferimento il rettore, Eugenio Gaudio, ha detto che «il professor Schechner vede nella*

prassi e nella teoria artistica dell'attivismo sociale l'unica possibilità per contrastare la deriva del mondo odierno. Se un artista, o un teorico, non può smascherare totalmente i poteri prevaricatori, può almeno fornire versioni alternative, servendosene per tentare di manifestare la verità usando il meglio delle proprie competenze. Il professor Schechner non dubita che gli artisti e i teorici debbano sempre essere militanti e schierarsi dalla parte dei deboli, di quanti non hanno rappresentanza in un mondo dominato da una politica massificante e da rappresentazioni che appartengono all'industria dell'informazione e dei media. Il professor Schechner ha scommesso tutta la sua esistenza nell'esercizio del senso critico e sulla volontà di usare la propria parola in pubblico. Il suo è uno stato di costante vigilanza [...]. In contrasto con le tendenze individualistiche di tanti intellettuali di oggi, il professor Schechner trasforma ogni sua azione e parola in uno strumento di lotta e persuasione, a sostegno di un'arte sperimentale e radicale che possa aiutare a creare una nuova estetica degna di una società libera e democratica».

«Teatro e Storia» ha una propria **pagina facebook**, pensata e gestita da Doriana Legge. Vi si possono trovare notizie sul numero in preparazione; indicazioni sui lavori delle persone 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; notizie sui libri nuovi e vecchi della redazione; vecchi articoli e foto (<https://www.facebook.com/teatroestoria.it>).

Antonio Attisani, Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993), Torino, Lexis, 2018. Un piccolo libro di memorie, un po' agrodolce, come spesso sono le memorie quando non si trasformano in confessioni. Attisani è personalità multipla, è stato ed è molte cose, ma in primo luogo attore, critico, direttore della indimenticabile «Scena» e di festival, oltre che studioso e professore di teatro. Avversario o protagonista in molte diatribe, discussioni e lotte del teatro italiano. In quanto libro di memorie, è in primo luogo una fonte, e quindi queste pagine non sono probabilmente il posto giusto per parlarne. Ma in tempi in cui si ritorna a discutere e a cercare di analizzare i difficili anni Settanta (e Ottanta) lontani da questi nostri giorni fino a essere incomprensibili, o incomprensibilmente mitici, per le generazioni successive, queste memorie diventano una testimonianza di discussioni, parzialità, forme di reazione (come quella al rapimento Moro) ora difficili da capire o interpretare.

***Commedia dell'Arte in Context*, edited by Christopher B. Balme, Piermario Vescovo and Daniele Vianello, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.** Un volume per fare il punto sulla Commedia dell'Arte. Raccoglie i contributi di quasi tutti gli studiosi che ne hanno parlato nel modo più innovativo, in gran parte italiani, si occupa dell'improvvisazione come dei viaggi, del carnevale, della danza, dei numerosi paesi attraversati, delle reazioni della Chiesa e della cultura dominante, delle conseguenze nell'Opera, nella danza e nel teatro, del mito novecentesco e della realtà storica. Con una ricca e precisa introduzione di Vianello e una interessante conclusione di Balme.

Peter Brook, *Du bout des lèvres*, Paris, Odile Jacob, 2018. È uscito a inizio anno un nuovo libro a firma di Peter Brook, *A bout des lèvres*. Diviso in tre parti, il testo – tradotto dall'inglese da Jean-Claude Carrière – espone le riflessioni di un uomo di teatro che nonostante l'avanzare dell'età dimostra di non perdere né la propria curiosità né la capacità di essere attuale. La riflessione che emerge dalla prima parte del libro riguarda le parole che, con le loro regole e bizzarrie, esprimono allo stesso tempo forza unificatrice e divisiva; divisiva poiché, nonostante tutto il tempo trascorso in terra francese, Brook confessa ai propri lettori di sentirsi ancora linguisticamente straniero. La prospettiva adottata dall'autore procede dal basso verso l'alto: la parola è lo strumento principale della vita quotidiana, è l'elemento che ci consente di orientarci e di vivere, tuttavia essa non ha niente a che fare con la parola che un artista porta sulla scena. Nella seconda parte del libro, Brook apre una finestra sui propri ricordi, sulla ricerca di senso e sul suo rapporto con le forme, alla quale queste ultime dovrebbero essere sempre subordinate. Nella terza parte del volume, infine, emerge la figura di Shakespeare. Ogni sua parola, scrive Brook, è un punto di partenza per quell'universo di riflessi e rifrazioni di luce che è il teatro. (*Gaia Clotilde Chernetich*)

Claudia Contin Arlecchino, *La Umana Commedia di Arlecchino. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna*, Trento, Edizioni Forme Libere, 2017. Come tutti i libri di Claudia Contin Arlecchino, anche questo poderoso volume (594 pp.) è uno spettacolo, monologante, divagante e dilagante all'apparenza, ma che l'autrice tiene in pugno con la stessa energia d'attore e la presa sul pubblico (lettore questa volta) che non perde mai di vista e sempre coinvolge in mille modi, un po' conferenza, un po' commedia dell'arte, un po' improvvisazione, un po' lezione teorico-pratica e, per cominciare, tanta storia perché

la storia è il magazzino/fonte inesauribile di ispirazione. Così traccia una storia di Arlecchino dalle leggendarie radici nel Medioevo, attraversando la *Divina Commedia* illustrata da Doré, a Goldoni, a Strehler, fino a oggi in un 'vortice temporale' che intitola 'Cantica prima'. Arlecchino attraversa i secoli e le culture adattandovisi e rimanendo al fondo se stesso, un revenant perenne errante, esiliato, ritornante; ma, soprattutto, la maschera antica viene qui reinventata su solide documentate basi storiche e sulla vis comica dell'Arlecchino attuale che coglie in trasparenza nella storia significati attuali svelandone i segreti messaggi. Arlecchino presta al professore la lingua energica e il punto di vista eccentrico, e Contin contribuisce con la vastità e pertinenza dei suoi campi di interesse e della sua formazione: gli studi di architettura e di anatomia artistica, la laurea all'Università di Bologna. Tutta la filologia e i saperi presenti nel libro sono per l'autrice base necessaria per la sua operazione: scrivere e riscrivere, su di lui e per lui, come quando compone i copioni scenici, o disegna e dà forma alle sue maschere, o studia da modella per altri artisti le dinamiche difficili e stranianti del comportamento scenico di Arlecchino. La 'Cantica seconda' illustra quella complessità nell'attualità d'oggi; le pagine quindi compongono una mostra d'arte e allo stesso tempo l'affascinante catalogo della mostra stessa intrecciato a trame biografiche, storie e progetti degli artisti visivi che negli ultimi decenni hanno scelto Arlecchino come modello o ispirazione. Nella 'Cantica terza', vortice di memorie, la complessità di Arlecchino è indagata nei carnevali antichi e nuovi, e nelle assonanze con il mondo selvatico e l'uomo vegetale, per arrivare al suo "Arlecchino Ennesimo", il primo Arlecchino donna (avendolo dotato di credenziali). Concludono il libro una ricca bibliografia e l'utilissimo elenco con le puntuali referenze iconografiche delle 201 riproduzioni del volume, delle quali, almeno una settantina, provengono dall'Archivio del Laboratorio Porto Arlecchino di Pordenone fondato dalla stessa Contin. (Clelia Falletti)

Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929). Textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti. Préface de Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2017.* Il settimo tomo dei *Registres* è curato da Maria Ines Aliverti, mentre Marco Consolini curerà il prossimo. Questo volume, il settimo, è un libro veramente bello e importante, ricco di scritti affascinanti di Copeau, puntuale e appassionato per quel che riguarda la curatela. D'ora in poi imprescindibile. Al suo centro, del resto, c'è la storia dei Copiaus, con tutto quello che ciò comporta, problemi tra i più appassionanti del Nove-

cento ai suoi inizi: pedagogia, separazione, arte degli attori, relazioni con il pubblico, teatro come marginalità rivendicata, e non più come emarginazione. Ricerca di luoghi altri rispetto alle capitali. Ma oltre ai Copeaus c'è un altro filo fondamentale: la consacrazione di Copeau come maestro internazionale di teatro, e fondatore di un mondo teatrale nuovo. Ecco che la parte forse più appassionante di questo volume diventa *Le détour américain. New York 1926-27*, il racconto della paura di Copeau, chiamato a New York per una messinscena dei *Fratelli Karamazov*, ma ancora scottato dal ricordo un po' amaro della tournée 1917-19 del Vieux-Colombier. Ma anche il racconto della consacrazione della grande critica americana, che lo identifica, forse prima ancora di quella europea, come un appartenente al gruppo ristretto degli artisti-teorici che hanno reso possibile la grande trasformazione teatrale di quei decenni – un movimento di cui Stanislavskij e Copeau vengono dichiarati fondatori, a pari merito con Craig o con Appia. La curatrice ci racconta come sia a partire dallo sguardo americano che la sperimentazione in Borgogna cominci a essere considerata non più con stupore attonito (come aveva fatto la critica europea, in particolare francese), ma con l'interesse che si dedica a una sperimentazione innovativa e fondamentale. Di questa permanenza americana, inoltre, viene raccontata anche la “scoperta” dei russi da parte di Copeau, e la sua lettura di Stanislavskij, non immediata, ma fondamentale («Nul n'imitera l'art de Stanislavski – scrive Copeau introducendo un libro del collega russo – Il ne tient pas dans une formule. Il a son secret. Pour le surprendre, il faudrait s'égalier à lui», p. 172). Nella *Préface*, la Aliverti e Consolini spiegano la logica di questo e del prossimo volume, il modo in cui hanno cercato di dar conto della ricchezza di iniziative di Copeau negli anni successivi al Vieux-Colombier; la scelta di ripubblicare alcuni testi di questi anni già presenti in altri *Registres*, se fondamentali; la scelta di dare un peso tutto particolare alla corrispondenza di Copeau con la gente di teatro (in genere trascurata a favore di quella con scrittori e intellettuali).

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 comune-

mente 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.

Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi. Il mito di Brecht nell'Italia fascista, con una prefazione di Luca Zenobi, Ariccia (RM), Aracne, 2018.* Che Brecht non sia solo l'autore di testi teatrali e della rivoluzione tecnica del teatro epico, ma anche l'ispiratore di una profonda ridduzione del senso del teatro sulla base della sua efficacia sociale e politica, è cosa oggi nota. Eppure lo studio della sua ricezione, guardando al passato, si è spesso fermato alla lettera dei suoi drammi, senza indagare le ragioni di fondo e i risultati di esperienze teatrali che con meno immediata evidenza a lui facevano diretto riferimento. Il volume di Raffaella Di Tizio capovolge le prospettive tradizionali, ricostruendo una storia in gran parte dimenticata per eccesso di senno del poi: ripercorre le tappe della prima ricezione italiana di Brecht e lo sviluppo della particolare idea del teatro difesa da Vito Pandolfi. Comprende una analisi delle due messinscene della *Dreigroschenoper* sotto il regime: la versione del 1930 di Anton Giulio Bragaglia, realizzata sull'onda del successo berlinese, e (soprattutto) lo spettacolo di Pandolfi, di cui l'autrice ricostruisce con amore il complesso tessuto di senso per dimostrarne l'importanza e il valore storico.

L'opera dello straccione è il saggio di diploma all'Accademia d'Arte Drammatica che Pandolfi mette in scena al Teatro Argentina di Roma l'11 febbraio del 1943, in piena guerra: formalmente una messinscena della settecentesca *Beggar's Opera* di John Gay, in realtà una personale versione della proibita *Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Fu uno spettacolo importante, che entusiasmò il suo pubblico, ma viene regolarmente omesso nelle disamine sulla fortuna dell'autore in Italia. Quando nel '56 Giorgio Strehler mise in scena al Piccolo Teatro di Milano, con grande successo e alla presenza dell'autore, la sua *Opera da tre soldi* (inaugurando un lungo periodo di predominio sui diritti dei suoi drammi) – si posero le premesse per una divisione tra un prima e un dopo nella conoscen-

za italiana di Brecht, e per le precedenti esperienze si iniziò a parlare di «preistoria», o di una fase leggendaria. Se gli allestimenti del dopoguerra di Gianfranco De Bosio e di Luciano Lucignani vennero ridimensionati in base allo scarso pubblico raggiunto e alla mancata continuità delle loro esperienze (come dimostra anche il recente *Un Galileo a Milano*, di Massimo Bucciattini, Torino, Einaudi, 2017), con più facilità si poterono liquidare lavori realizzati in epoca di fascismo e oscurantismo – e a maggior ragione uno spettacolo che, pur meritando l'interesse dell'impresario Remigio Paone, non era potuto andare in scena che una sera soltanto.

Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia, *Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto*, Torino, Accademia University Press, 2018. Un libro strano, però coinvolgente, anche se resta un po' difficile capirne l'oggetto e il contesto. Racconta una tappa di un progetto triennale all'interno di un più ampio progetto "crescere spettatori". Questa tappa (la seconda), ambientata a Messina, ha coinvolto artisti e docenti, e molti mesi di lavoro preparatorio per un laboratorio finale che si è svolto tra il 14 e il 16 novembre 2016. O forse bisognerebbe definirlo all'opposto come un lunghissimo laboratorio culminato in tre giorni finali di cammino. È stata una «esplorazione multipla dal pieno al vuoto della città, dai grovigli urbani alle rovine marittime»: un gruppo di studenti è stato portato a fare esperienza dei luoghi (di Messina) e dell'arte (teatrale), in partecipazione diretta. Prima di tutto camminando. E fotografando. Le città sono le persone che ci vivono dentro, dice la postfazione di Graziano Graziani. Le tracce che queste storie lasciano nel tessuto urbano, però non solo quelle visibili. E per catturare quelle invisibili, nella testa della gente e nelle piccole leggende che si tramandano, non c'è niente di meglio del teatro. Perché, conclude Graziani, il teatro ha a che fare con le persone, e sa raccontarne le storie, senza piegarsi a una semplice narrazione lineare. Forse per questo ha tanto a che fare con la città.

***www.teatroestoria.it.** Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggersi per intero tutti i numeri, fino al 37 incluso. Il sito contiene (oltre alla nuova rivista on-line sul contemporaneo «Merdre!») 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 pri-*

mi 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 Meldolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.

Chiara Guidi, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Milano, Nottetempo, 2017. I libri scritti da attori sono tracce di un teatro che la riproducibilità tecnica non riesce a trattenere, sono i testimoni che continuano a parlarci oltre il tempo. *La voce in una foresta di immagini invisibili* è un bel dono che Chiara Guidi rivolge ad attori e spettatori, illuminando i suoi processi creativi attorno alla voce. L'attrice e autrice sceglie una forma sospesa tra autobiografia e saggio partendo dalle esperienze e da molti racconti: la morte del padre, ricordi d'infanzia, la stanza buia di cui aver paura ma a cui non poter resistere. Il libro ci racconta di una ricercatrice sul campo, del suo lavoro su una voce che impara a non cedere mai al valore semantico della parola, ma scommette sulla percezione del proprio esistere materialmente e si fa immagine del buco nero che è in gola. Con generosità Guidi correda il libro di immagini tratte dai suoi appunti, reticoli di segni grafici, esempio di una pratica artigianale che le ha permesso di arrivare al suono-immagine, mai cristallizzato, sempre polimorfo. Nelle pagine finali su un foglio a righe di terza elementare Chiara Guidi apre l'ennesima stanza segreta, e consegna un messaggio "A te, povero attore!" perché le parole non siano riparo e scudo, perché siano uno solo dei modi in cui suona la voce. (Doriana Legge)

Gerardo Guccini, *Sul Nerone di Boito*, in «Drammaturgia», XIII, n. 3, 2016, pp. 7-36. In genere diamo notizia di libri, non di saggi. Ma esiste un libro diffuso sul teatro d'Opera di Gerardo Guccini, sparso in riviste e programmi di sala, di grande intelligenza, sensibilità e interesse, che va quindi segnalato con forza. Il saggio sul *Nerone* va letto come un capitolo centrale di questo libro. È una analisi bella e partecipe dell'anomalo processo di composizione di quest'opera. A differenza del *Mefistofele*, dice Guccini, che di Boito illustra le battaglie e le strategie, il *Nerone* rappresenta «l'oscuro divenire di un teatro interiore che avvalorava e difende la propria condizione di assoluta idealità sottraendosi

con lucida determinazione agli appuntamenti col mondo reale». Sono questioni centrali, ma anche impalpabili, sfuggenti, e Guccini le affronta coraggiosamente, descrivendo un percorso al di fuori del teatro materiale, ma non perciò meno reale, svolto in una dimensione psichica «che introiettava tecniche, innovazioni e abilità diverse, mantenendo gli esiti via via conseguiti in uno stato di virtualità irresoluta e sperimentale che li rendeva continuamente reversibili, correggibili, sostituibili». Non più maestro di musica, Boito rimane ciò nonostante propulsore indiretto di forme d'arte, attraverso la sua collaborazione con la Duse da una parte e con Verdi dall'altra, capace di «attivare in altre espressioni sceniche che entrassero nell'immaginario collettivo modificando la storia della cultura e del teatro».

Diamo qui conto degli altri capitoli di questo libro diffuso, e fondamentale, in cui, come si può vedere anche da questo piccolo assaggio, i temi che si affrontano sono tanto poco ovvi quanto stimolanti.

Giuseppe Verdi autore di mises en scène, in AA.VV., *Giuseppe Verdi, vicende, problemi e mito di un artista e del suo tempo*, Colorno, 1985; *Wagner: sull'attore*, «Teatro Festival», n. 6, Dicembre-Gennaio 1986-87; *Il melodramma e il teatro dell'attore*, «Teatro Festival», nn. 10-11, 1987; *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 125-174; *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, «Teatro e Storia», ottobre 1989; *Kostantin Stanislavskij. Partitura registica per l'opera "Rigoletto"*, a cura di Gerardo Guccini e Alessio Bergamo, «Teatro e storia», n. 15, ottobre 1993; *Drammaturgia d'espressione: una nota*, in AA.VV., *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992, Bergamo, 1993; *Strehler: l'impegno a restituire l'opera così com'è*, «Il Giornale della Musica», n. 135, febbraio 1998; *Le opere senza canto di Giovanni Tamborrino. Drammaturgie e ricerche alla confluenza dei teatri*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, CLUEB, 1998; *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in William Ashbrook - Gerardo Guccini, *"Mefistofele" di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 147-318; *Attori e teoriche nell'Europa romantica. Note sparse su Modena, Mazzini e l'Opera*, in *Riflessi europei sull'Europa romantica*, a cura di Annarosa Poli - Emanuele Kanceff, vol. I, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2000, pp. 93-138; *Loci sonori: i comici e l'invenzione del melodramma*, «Drammaturgia», n. 10, 2003, pp. 141-200; *Un musik-melodrama. "La fanciulla del West" fra Wagner e Belasco*, in Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, Teatro Regio Torino. Stagione d'Opera 2003-2004, pp. 23-43; *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica. Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 937-950; *Pensare il melo/dramma*, «Prove di drammaturgia», 2005, 1, pp. 14-15; *I tre*

enigmi di "Turandot": processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale, in Renzo Restagno, Gerardo Guccini, Angelo Chiarle, Valentina Pregliasco, Giorgio Rampone, Luca Scarlini, Simone Solinas, Enrico M. Ferrando, *Turandot*, Torino, Teatro Regio Torino, 2006, pp. 27-43; *Luchino Visconti, il mago*, «Il giornale della musica», 2006, 225, pp. 24-24; *La linea Meininger; Antoine, Carré*, «Prove di Drammaturgia», n. 2/2007, pp. 26-28; *Strehler e l'anima di Mozart*, «Il giornale della musica», 2007, 243, pp. 38-38; *Colpa e pena nel mito di Don Giovanni dal "Burlador" a Mozart*, in Sara Zurletti (a cura di), *Don Giovanni. Il dissoluto punito*, Atti del Convegno di studi "Mozart 1765-2006. Don Giovanni. Il dissoluto punito", Napoli, CUEN, 2008, pp. 119-141; *Note sulla cultura del corpo nei cantanti lirici. Esempi e riflessioni*, in Clelia Falletti (a cura di), *Il corpo scenico*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 235-250; *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, «Il saggiautore musicale», 2010, 1, pp. 83-98; *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «Il castello di elsinore», 2010, 62, pp. 83-104; *Gustavo Modena librettista. Un progetto non realizzato fra utopia politica e riforma del teatro d'opera*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 25-40; *Intorno allo schiaffo di Norina: una fonte ignorata del "Don Pasquale" di Gaetano Donizetti*, in "Sul fil di ragno della memoria". *Studi in onore di Ilona Fried*, Budapest, Eotvos Lorand Tudományegyetem Bölcsészettudományi, 2012, pp. 267-281; *Giraldoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, «Studi verdiani», 2013, 23, pp. 83-144; *Da Metastasio a Vacis. Gli spazi del teatro d'opera fra pratiche e concetti*, «Prove di drammaturgia», 2015, 1, pp. 23-30; *La musa meticciosa. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, «Culture teatrali», 2016, 25, pp. 125-177; *Dilettevole ma non troppo, il mito della Donna serpente fra Gozzi, Lodovici e Casella*, in Casella Alfredo, *La donna serpente*, Torino, Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino, 2016, pp. 29-46; *Teatro e musica*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 93-125.

Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017. A fronte di una storiografia teatrale sensibilmente sbilanciata sul professionismo comico dei 'lombardi', il volume sposta il peso dell'indagine a favore dei 'napolitani', restituendo (con un nutrito apparato bibliografico e di fonti) un quadro critico della scena partenopea molto utile a riequilibrare, a 'nord' e a 'sud', la visione complessiva ed estremamente articolata della stessa Commedia dell'Arte. Rispetto al 'nord', il saggio pone in evidenza l'esistenza diffusa di un professionismo teatrale che non si fregia di nomi accademici e di circuitazioni regolate dal mecenatismo aristocratico delle corti. Un professionismo in buona parte

anonimo e materiale, alternativo a quello autoriale dei ‘comici professori’ che scalavano le vette di Parnaso con ambizioni poetico letterarie. Una comicità di mestiere, fondata su un artigianato ancora ampiamente declinato al maschile, lontano dai canoni nobilitanti del gesto e della presenza femminili. Rispetto al ‘sud’, il libro si pone invece come antidoto allo stereotipo di un’improvvisa parodica e buffonesca. La sua ricognizione fa emergere la nebulosa instabile, ma estremamente viva, di un mercato teatrale in continua evoluzione, fatto di spazi debitamente allestiti e di attori consapevoli del proprio ruolo di impresari. È dunque in questo tessuto spettacolare liquido e sfuggente, ma, come dirà Benjamin nel descrivere Napoli, estremamente ‘poroso’, che prendono vita quelle figure che diventeranno i tipi del comico partenopeo: dalla “disciplinata goffaggine” del Pulcinella “cuccumaro” alla maschera vanagloriosa del Capitano Alonso Coccodrillo. Icone di una teatralità contaminata di italiano e spagnolo, anzi, fatta di spagnolo italianato, di cui resterà emblematica memoria nella genesi ibridata della figura del Don Giovanni. (*Fabrizio Fiaschini*)

Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018. Cosa sono le immagini di danza? Scenari interiori che affiorano e modellano il corpo, forme create dai movimenti, capolavori del passato che ispirano le movenze e riempiono i gesti di significati. Ma anche raffigurazioni che documentano e conservano la memoria. Nei primi decenni del Novecento le immagini contribuiscono alla grande rigenerazione della danza che accede al dominio dell’arte e penetra nelle opere degli artisti visivi. Pittori, scultori, disegnatori, e, dall’inizio del secolo, anche fotografi, fondatori della fotografia artistica sulla cui scena la danza trova uno dei suoi piani di realizzazione. Una fotografia che non si limita a registrare il movimento del corpo, ma vuole evocare gli impulsi e le sorgenti della danza. Questo libro traccia i contorni della genesi della fotografia di danza, che sono sfumati e conservano l’idea di trasformazione che caratterizza l’inizio del secolo. Cinque figure ne hanno guidato la ricerca: Edward Steichen col suo ruolo nella nascente fotografia artistica; Edward Gordon Craig con la sua visione dell’arte del teatro; Édouard Schuré con la sovrapposizione tra arte e religione; Antoine Bourdelle coi movimenti vibranti delle sue sculture; Isadora Duncan, sacerdotessa dell’arte e del culto della nuova danza. Duncan antica scultura che rivive nella modernità, protagonista delle opere dei suoi contemporanei, figura universale della danza che sopravvive nella pietra, nei disegni, e nelle fotografie.

Franco Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.* Un racconto storiografico realizzato attraverso singoli ritratti di persone centrali nella vita teatrale tra fascismo e dopoguerra, e intrecciando per il lettore un filo complesso di idee teatrali, iniziative, carriere e piccole e grandi polemiche. *Tre carteggi con Lucio Ridenti* è un libro prezioso, che attraverso le lettere scambiate tra il direttore de «Il Dramma» e personalità di spicco del panorama teatrale della sua epoca, mentre ripercorre dall'interno alcune delle dinamiche editoriali della rivista, dà conto da un'angolazione insolita e privilegiata di anni fondamentali per la vita della scena italiana. Sulla base delle carte del Fondo Lucio Ridenti, e dei fascicoli di corrispondenza conservati da Lidia Ronco, storica segretaria de «Il Dramma», recentemente acquisiti dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Perrelli disegna un'immagine di Ridenti un po' più mossa di quella, rimasta canonica, di un inattuale conservatore: senza omettere le contraddizioni delle sue prese di posizione sul teatro del suo tempo, lo sguardo corre all'interno e all'esterno delle polemiche teatrali e giornalistiche per aprire insoliti squarci su un panorama più ampio di quello che sarebbe visibile dalle sole pagine della rivista. Tra piccoli episodi e questioni personali (come la nota *querelle* tra Anton Giulio Bragaglia e Silvio d'Amico, o quella tra quest'ultimo e la Pavlova, o le lamentele del commediografo Giannini, più amato dal pubblico che dalla critica), emergono i principali temi affrontati dalla discussione teatrale di quegli anni – a cominciare dal complesso rapporto tra teatro di tradizione e regia moderna. Un affresco vivace e corale di una fase di radicale mutamento del sistema teatrale italiano, dominato dall'immagine di Ridenti e delle sue opinioni intessute di «*nostalgia del passato*» e insieme di «*passione del presente*, che si fa in itinere *coscienza* delle evoluzioni dell'epoca» (p. 56). (Raffaella Di Tizio)

***Stanislavsky in the World. The System and its Transformations Across Continents*, ed. by Jonathan Pritches and Stefan Aquilina, London-Oxford- New York-New Delhi- Sydney, Bloomsbury, 2017.** Attraverso i contributi di eminenti specialisti del campo, il volume si propone di scoprire alcuni dei «*lesser known paths through which Stanislavski's ideas and practices were disseminated, adopted, resisted and ultimately changed*» in: Europa, Cina e Giappone, Latino America, Australasia, India e Bangladesh, come nell'indice viene ripartita l'estensione del pianeta. Naturalmente, i percorsi maggiormente conosciuti sono quelli relativi alla Russia e all'America: che infatti vengono congiuntamente presi in esame nell'introduzione di Stefan Aquilina, resto del mondo a parte per così dire.

Nell'introduzione dell'altro curatore Jonathan Pritches, l'accento viene posto sul concetto di "trasmissione", applicato in particolare al cosiddetto sistema – o metodo – di Stanislavskij. È complessivamente un volume di grande interesse e d'indubbia utilità, anche se non si possono non notare alcune assenze. Come la Polonia, ad esempio. Sarebbe stato interessante veder proiettato sul contesto nazionale il caso Grotowski, la cui eccezionalità come erede di Stanislavskij fu comunque l'eccezionale conferma di una regola "da regime". O l'Argentina, non foss'altro perché in quel paese, prima che in altri dell'America Latina e non solo, Stanislavskij circolò nella versione russa dei suoi libri anziché in quella americana, sconfessata dallo stesso autore. Tornando all'introduzione di Aquilina, se è dalla Russia e dall'America che si dipartono i percorsi di trasmissione più conosciuti, si dovrà sottolineare che si tratta dei percorsi di due Stanislavskij diversi, se non addirittura antagonisti. La questione dei "veri libri" di Stanislavskij – quelli in inglese *oppure* quelli in russo –, ancora una volta segnalata dall'autore di questa nota nel saggio che apre il volume, non sembra ancora essere stata acquisita come una questione dirimente per lo studio della trasmissione di "Stanislavskij nel mondo". (*Franco Ruffini*)

Il Butō e i libri. Alcuni studi importanti stanno ampliando la bibliografia in lingue occidentali sul Butō sia attraverso gli scritti dei danzatori che con approfondimenti sulla nascita e la trasformazione del fenomeno, le sue influenze culturali e le sue conseguenze sulla danza non solo giapponese. Va segnalata in primo luogo la grande iniziativa di due studiosi americani, Bruce Baird e Rosemary Candelario, che hanno curato *The Routledge Companion to Butoh Performance* (London/New York, Taylor & Francis, 2018) commissionando a studiosi e danzatori di tutto il mondo saggi e interventi su aspetti specifici di questa cultura performativa, e traducendo in inglese testi importanti del suo periodo germinale. Una guida copiosa, interdisciplinare, mirata all'intreccio tra teoria e pratica e capace di intersecare le ricostruzioni storiche e gli scritti poetici, programmatici o derivati da esperienze dirette. Sull'asse del tempo appaiono le diverse generazioni di danzatori, su quello dello spazio le influenze reciproche tra cultura orientale e occidentale, e nella zona ad alta densità della fase fondativa affiora il dialogo tra danzatori, intellettuali e artisti, un dialogo col passato dei poeti e degli scrittori di riferimento, e col futuro dei performer che metteranno il loro segno nella sperimentazione del Butō.

Il libro di Uno Kuniichi *Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé* (Dijon, les presses du réel, 2017), è invece interamente dedicato al fondatore del Butō, ai suoi scritti e ai documenti da cui emerge la profondità

del legame tra parola e danza nell'esperienza di Hijikata. Le fotografie raccolte nel libro (Tatsuruhama Yōichirō, 1985) mostrano Hijikata durante un laboratorio, e mostrano il suo studio: spazi e momenti di lavoro che rispecchiano l'intenzione dell'autore del libro di restituire i tratti di una figura reale, sebbene in parte sigillata in un enigma anche per lui che lo ha conosciuto e frequentato nell'ultima fase della sua vita portandogli il pensiero dei filosofi francesi post-strutturalisti e la loro rilettura di Antonin Artaud, che per il danzatore era stato un riferimento centrale. Allievo di Deleuze, traduttore di Artaud, Deleuze e Guattari, Genet, Uno Kuniichi ha tradotto lui stesso questa sua raccolta di scritti apparsa in giapponese che rimette Hijikata al centro del discorso sul corpo e sulla scrittura.

Sempre in francese è apparso un volumetto che raccoglie le interviste di Aya Soejima ad Akaji Maro, grande protagonista della seconda generazione del Butō. Da *Akaji Maro. Danser avec l'invisible*, (Paris, Archimbaud éditeur, 2018) emergono gli elementi centrali della sua danza, del suo progetto, della sua celebre compagnia Dairakudakan e dell'impatto che questa ha avuto, e continua ad avere nel corso dei decenni, sulla scena internazionale. Qualche immagine di Nobuyoshi Araki, uno dei più famosi e provocatori fotografi giapponesi, impreziosisce il volume e arricchisce la gamma delle collaborazioni tra artisti visivi e performer che ha caratterizzato l'avanguardia giapponese a partire dal dopoguerra. (*Samantha Marenzi*)

Mirella Schino, *An Indra's Web. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud, Wrocław, Icarus, 2018.* Secondo la filosofia buddista esiste una relazione tra ogni idea e cosa, come se ognuna di esse fosse lo snodo luminoso di una rete invisibile, e acquistasse luce ulteriore di riflesso dalle altre. Viene chiamata rete d'Indra. Quando mi sono imbattuta in questa immagine (usata, per argomenti niente affatto buddisti, in un volume di Timothy Brook) mi è sembrato che fosse il modo giusto per definire la forza di impatto dei grandi maestri del Novecento. Nessuno di loro avrebbe avuto un così grande effetto se la luce di ognuno non fosse aumentata per il riflesso degli altri. Erano tanti, misteriosamente collegati tra loro: una rete, ma una rete più che altro irreali, poco concreta, determinata dallo sguardo degli spettatori. Sempre in quest'ottica, la "rete" dei maestri pescava e trascinava con sé tutte le altre forme, diverse, più moderate, talvolta inconciliabili, di cambiamento. Così è nata quella fertile confusione da cui è saltato fuori il Novecento teatrale. E da qui è venuto fuori il problema del pubblico, che ora è molto di moda, ma non perciò meno basilare. È importante provare a capire certe radici comuni,

tra teatranti e spettatori, che affondano nella teosofia, nel femminismo, in Arts and Crafts, in certe utopie politiche, nelle comunità tolstoiane, tra le suffragiste, in tutto quello che costituisce la mentalità “nuova” (donna nuova, uomo nuovo, teatro nuovo) di inizio secolo. È importante soprattutto perché da qui viene fuori una ricca tessitura di equivoci, che ancora ci ingombrano la vista. Infine, questo libro ha una motivazione segreta: volevo che fosse visto, riconosciuto, il grande debito che molti di questi maestri dichiarano nei confronti dell’arte dei Grandi Attori, che per loro, per i maestri, hanno fatto parte di quella grande storia del teatro di cui si sentivano parte, e non di un presente che volevano spazzare via. La versione italiana, leggermente differente (*L’età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol’d, Copeau, Artaud e gli altri*) è uscita presso la Viella nel 2017.

È stato un anno di riconoscimenti per il Teatro Due Mondi, che per le sue “Brigate teatrali Omsa” ha ottenuto il Label Europeo 2018 “Tell me Dario!” (assegnato dal Nuovo Comitato il Nobel per i Disabili, fondato da Dario Fo dopo aver ricevuto il Nobel per la letteratura nel 1997) – e vinto, insieme a Laboratorio53 Onlus (Roma) e Farsi Prossimo (Faenza), il Bando MigrArti del MiBACT con La Tempesta - Azione fra terra e acqua (e Shakespeare). Nello spettacolo, presentato tra giugno e luglio 2018 tra Faenza e Roma (regia Alberto Grilli, coreografie di Fernando Battista, drammaturgia Gigi Bertoni, ma azioni e scene nate dagli interpreti) frammenti del testo inglese si sono intrecciati con i racconti biografici dei migranti, e gli attori di professione si sono prestati a costruire – con partiture vocali intessute da Antonella Talamonti – una protettiva e discreta cornice alle azioni dei veri protagonisti del lavoro, rifugiati stranieri e cittadini italiani, uniti nel mostrare attraverso il teatro una diversa Italia possibile.

Oltre che al Teatro Due Mondi, premiato per il suo lavoro a fianco delle «operaie licenziate dalla fabbrica OMSA di Faenza attraverso il quale il teatro è diventato uno spazio e un veicolo per la tutela del diritto al lavoro riverberando quelle forme di lotta proprie dell’intervento artistico e politico di Franca Rame e Dario Fo» (<https://www.youtube.com/watch?v=-Mv41bXCOHg&feature=share> - 08/07/2018), il Label “Tell me Dario!” è stato assegnato all’associazione Alexianer Münster GmbH, che presso il Kunsthau Kannen di Münster utilizza arti plastiche e figurative come mezzo di espressione per artisti con disabilità mentale o fisica, al Colectivo Lisarco di Madrid, che raggiunge lo stesso scopo attraverso danza e musica, al Conselho Português para os Refugiados di Lisbona,

che con il gruppo teatrale RefugiActo promuove espressione personale, incontri e integrazione dei richiedenti asilo, e a un'altra storica realtà teatrale italiana: il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards di Pontedera per il progetto "Invito al canto", seminari che il gruppo ha aperto a «persone di ogni età, provenienza, cultura» per creare possibilità di interazione artistica che vadano «al di là della relazione attore/spettatore» (<http://www.theworkcenter.org/invito-al-canto-a-pontedera/> - 08/07/2018). (Raffaella Di Tizio)

Mirella Schino, *Odin Teatret Archives, London-New-York, Routledge, 2018.* È una descrizione dei fondi e dei materiali conservati negli archivi dell'Odin (oggi conservati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen e presso la sede dell'Odin). Il titolo della edizione italiana (più preciso, ma meno efficace) è *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015. È infatti un libro scritto a partire dagli inventari dell'archivio, per permettere agli studiosi un primo approccio a questa massa documentaria unica, per coerenza, completezza, continuità nel tempo, ma anche perché non riguarda solo l'Odin, ma documenta i molti mondi che questo teatro longevo ha incrociato, o che gli si sono coagulati intorno. Come gli inventari dell'archivio, questo libro racconta i documenti, ma, quando è possibile, anche la memoria (precisa o tendenziosa) dell'Odin stesso nei confronti della sua storia. Al suo interno sono pubblicate fotografie, per lo più non di spettacoli, ma di vita quotidiana nel teatro (un'altra delle ricchezze degli archivi dell'Odin), sono riportati frammenti di diari, di lettere, di dattiloscritti. Scrive Torgeir Wethal su un minuscolo taccuino, volendo appuntare in due righe il ricordo di un baratto del 1976 con una tribù di Yanomami: «Eugenio afflitto da serpenti, zanzare, pipistrelli, poligamia». Scrive Graciela Ferrari, attrice, regista, scrittrice argentina, in una lettera a Barba: «La mia vita era il gruppo, null'altro esisteva o accadeva fuori di lì: la possibilità di creare, gli affetti, la decisione finale e la prima. Ma il gruppo – prima uno grande e poi uno piccolo di tre persone, come sai – ebbe fine. Cultura di gruppo latinoamericana? Gruppi di teatro spontanei, immediati? Terzo Teatro da queste latitudini? Non so. Forse tu puoi rispondere a queste domande, o Nando [...] Ciò che so è che io, come in un esilio di carattere esistenziale più che politico – benché anche politico –, io che rimasi fuori dal mio paese senza nessuna possibilità di fare ritorno, ho continuato ad errare, senza essere capace di fermarmi in nessun luogo per lungo tempo». Scrive Eugenio Barba a Franco Quadri: «Caro Franco, vent'anni dopo... perché sono esattamente tanti gli anni che ci conosciamo – un mese in più. Siamo diventati quello che volevamo?». E Ferdinando Taviani, consigliere

letterario dell'Odin e spettatore d'eccezione, si appunta le parole con cui Iben Nagel Rasmussen gli descrive la sua arte: «La fragilità [l'impressione di fragilità che dà Iben allo spettatore] di cui parli è essenziale. Per me non è l'equivalente di debolezza. Al contrario. Se tu mi pensi in questo modo, se io faccio appello al tuo bisogno di proteggere, forse è perché ho messo allo scoperto una parte di me stessa che normalmente teniamo nascosta, e ho infranto alcune delle armature dietro le quali abbiamo imparato a ripararci». C'è un mondo complesso, dietro questi documenti, che va molto al di là dell'Odin, e che per lo più attende ancora di essere indagato. Questo libro è un invito.

Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2017. A maggio dello scorso anno (2017), a Genova, si è tenuto il Convegno *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* curato da Marco De Marinis e organizzato da Teatro Akropolis. Il volume omonimo pubblica gli interventi di coloro che hanno partecipato a quelle giornate di studio, discussione e ripensamento. Studiosi, critici, artisti, organizzatori riflettono su «cosa sia stata Ivrea '67» ma con un approccio che, ben lontano dalla pura celebrazione, evidenzia una pluralità di visione critica, metodologica, con incidenze anche nei personali percorsi artistici degli artisti di oggi. Il risultato è quello che lo stesso De Marinis, nella Prefazione, definisce «opera collettiva» con i diversi contributi che inseguono le tracce del Convegno del '67, i semi sparsi, le filiazioni e gli strappi, per trovare una collocazione al convegno di Ivrea, e interrogarsi sulla propria collocazione dopo Ivrea. (*Doriana Legge*)

È uscita on line per il Dizionario Biografico Treccani, *serie "Italiani della Repubblica"*, la voce di *Raffaella Di Tizio* dedicata a **Claudio Melodoli**: *una sintesi del suo fondamentale lavoro storiografico, condotto esercitando il pensiero a non adagiarsi su nessuna comoda posizione acquisita.*

Valentina Venturini, *Nato e cresciuto tra i pupi, Napoli, Editoriale Scientifica, 2017.* Il libro raccoglie e integra con nuovo materiale i contributi di Valentina Venturini sul Cunto e sull'Opera dei pupi, seguendo il filo rosso dei molti volti di un artista d'eccezione: Mimmo Cuticchio. Dei saggi raccolti nella prima parte del libro, *Sulla storia dell'Opera dei pupi*, Cuticchio è l'ispiratore: i temi e le problematiche che si affrontano (le caratteristiche storiche del Cunto, il problema dell'origine "ufficiale"

dell'Opera dei pupi e dei suoi antenati in epoche e terre lontane) hanno come punto di partenza o di arrivo la sua arte, oppure sono germogliati dalle conversazioni tra la studiosa e l'artista. Della seconda parte, *Omaggio a Mimmo Cuticchio*, Cuticchio è invece protagonista assoluto: dal racconto della sua infanzia trascorsa tra i pupi a quello dei cunti dedicati agli omicidi di mafia, dagli spettacoli di Opera dei pupi a scena aperta al progetto con il danzatore Virgilio Sieni, il libro ci fa percorrere passo passo le tappe fondamentali della storia – ancora in movimento – della vita e della carriera di questo artista che è insieme custode della tradizione e «nomade verso una terra nuova».

L'arte e la danza. Mostre e cataloghi su Picasso e Rodin. A febbraio del 2018, nel quadro del progetto Picasso-Méditerranée, il Mucem di Marsiglia ha ospitato la mostra *Picasso et les Ballets russes. Entre Italie et Espagne* (catalogo edito da Mucem e Actes Sud), che ripercorre le collaborazioni di Picasso con i Balletti Russi tra il 1917 e il 1921. Un progetto realizzato in collaborazione col Museo Capodimonte di Napoli che un anno prima aveva allestito la mostra *Picasso a Napoli: Parade*, e che, essendo in gran parte incentrato sulle maschere, si è intrecciato con la ricerca sulle influenze delle arti e tradizioni popolari nell'opera di Picasso. Costumi, bozzetti, scenografie, progetti di scene e il grande patrimonio di figure, marionette e quadri che ha sollecitato le creazioni dell'artista spagnolo per la scena, sono l'oggetto dei saggi di Luigi Gallo e Carmine Romano raccolti nel catalogo. Più vasto ed eterogeneo è il panorama che emerge dalla mostra parigina *Picasso et la danse*, inaugurata a giugno del 2018 all'Opéra, che dedica una ricca sezione al rapporto con la compagnia di Djagilev ma esplora anche le altre declinazioni del rapporto tra danza e pittura nell'opera dello spagnolo. Il catalogo della mostra, a cura di Bérenger Hainaut e Inès Piovesan, raccoglie i saggi di Mathias Auclair (sulle collaborazioni coi Balletti Russi), Céline Chicha-Castex (sul rapporto con l'antichità) e Geneviève Breerette (su Picasso performer nelle fotografie che lo ritraggono mentre dipinge) oltre che dei curatori (sulla *Bohème* e il rapporto con l'Opera), e propone in appendice una ricognizione di documenti provenienti dai fondi della Bibliothèque-musée de l'Opéra. Come molti cataloghi di mostre, *Picasso et la danse* (Paris, BnF éditions, 2018) costituisce una risorsa importante per gli studi di arti visive e performative, unendo le prospettive di storici, curatori, critici d'arte e creando un terreno di ricerca e diffusione per sua natura multidisciplinare. Ne è un esempio un'altra mostra allestita al Musée Rodin nello stesso periodo (aprile-luglio 2018): *Rodin et la danse*, che raccoglie le statuine

della serie *Mouvement de danse* e altri materiali relativi alla produzione e alla collezione dello scultore (catalogo edito da Hazan, Musée Rodin). Nijinsky, la Duncan, Loïe Fuller, le danzatrici cambogiane: gli incontri di Rodin con l'universo della danza sono celebri, e la visione dei loro riflessi nell'opera dell'artista merita un discorso a sé, che nel catalogo di questa mostra, speculare a quella allestita a Londra tra il 2016 e il 2017 ma ampliata dai materiali d'archivio del museo, è articolato nei preziosi contributi, tra cui un'attenzione particolare merita quello di Juliet Bellow. (*Samantha Marenzi*)

Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2018. Gaetano Greco è uno dei fondatori dell'Opera dei pupi agli inizi dell'Ottocento: figura mitica, che si tinge dei colori della leggenda. La Venturini ci mostra che è stato anche molto altro: luogotenente garibaldino, uomo di natali non umili e di non umile cultura, detentore di una fortissima istanza didattica e patriottica, creatore non soltanto di marionette armate ma di marionette circensi, in grado di eseguire numeri acrobatici di straordinaria complessità. È un quadro che coincide con la vulgata della nascita e dei protagonisti dell'Opera dei pupi? Naturalmente no. E infatti questo libro, frutto di anni di paziente ricerca e dello studio di una vasta mole di materiali inediti, scardina molti degli stereotipi associati all'immagine tradizionale dell'Opera dei pupi, mostrando la realtà di un mondo assai più complesso e stratificato. È il caso in primo luogo del problema delle origini dell'Opera, che appare – finalmente – come molto più di un problema di “dove e quando” (Palermo, Catania, Napoli? 1827, 1833, 1835?) e assume la sua vera natura di questione complessa: chiama in causa il problema dell'esistenza quasi esclusiva di fonti orali, in cui ogni puparo o famiglia di pupari si fa e vuole farsi detentore della tradizione con la maiuscola; e chiama in causa la questione di una tradizione che si presenta come atavica ma in realtà è sorta a ridosso della modernità, una tradizione inventata (secondo la formula di Eric Hobsbawm) che appena nata già tende a farsi tradizionalismo. In questa prospettiva, sfrondata almeno in parte delle categorie di “rozzezza” (sociale, culturale e artistica), “popolarità” e “tradizionalità”, che costituiscono sì dei tratti caratterizzanti e distintivi di questo genere teatrale ma anche delle zavorre per una sua corretta valutazione, l'Opera dei pupi emerge in una luce nuova e più autentica. E questo permette di guardare con interesse ancora maggiore alla storia di alcuni suoi straordinari protagonisti, come Gaetano Greco e il figlio Achille, che si snoda tra la Sicilia, Roma e il Sud America.

Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Pisa, Titivillus, 2018. È attraverso la vicenda artistica di tre grandi prime attrici come Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo che l'autrice di questo studio ricco e molto documentato ricostruisce il racconto che la fotografia fa del teatro italiano a cavallo tra i due secoli. I punti di contatto tra pratica teatrale e prassi fotografica, la formula del ritratto allestito in studio e la gestione della posa, i processi di diffusione delle immagini delle attrici costituiscono gli snodi attorno cui si sviluppa un discorso capace di intrecciare la storia della fotografia italiana e una scena teatrale caratterizzata da figure femminili magnetiche e influenti, grandi professioniste che nel nascente sistema della pubblicità e della comunicazione diventano modelli della donna moderna. Elaborazioni artistiche o strumenti commerciali, le fotografie sono qui prese in esame in tutta la loro gamma di possibilità e di utilizzo e di destinazione. Un patrimonio straordinario che pone lo storico davanti ai cataloghi di grandi mostre e alle riviste di costume, e che, come dimostra questo studio della Zannoni, richiede strumenti specifici di lettura che restituiscano la complessità di questi documenti e delle informazioni dirette e indirette di cui sono le tracce. (*Samantha Marenzi*)

Hanno collaborato a questo numero: Mirella Schino (mirella.schino@gmail.com); Fabrizio Fiaschini (fabrizio.fiaschini@unipv.it); Clelia Falletti (clelia.falletti@gmail.com); Gaia Clotilde Chernetich (gaiaclotilde@gmail.com); Ariane Mnouchkine (franck@theatre-du-soleil.fr); Georges Banu (banu.georges@gmail.com); Duccio Bellugi (ducciobellugi@hotmail.com); Bernadette Majorana (bernadettemajorana@gmail.com); Gabriele Sofia (gabrielesofia@hotmail.com); Franco Ruffini (franco.ruffini@libero.it); Alice Folco (alice.folco@univ-grenoble-alpes.fr); Emeline Jouve (emeline.jouve@gmail.com); Stefania Rimini (srimini@hotmail.com); Simona Scattina (simonascattina@gmail.com); Maria Pia Pagani (paganimariapia@hotmail.com); Béatrice Picon Vallin (beatrice.picon-vallin@cnsr.fr); Manuela Pietraforte (manuelapietraforte@gmail.com); Letizia Quintavalla (l.quintavalla@gmail.com); Marina Fabbri (mrm.fabbri@gmail.com).

com); Samantha Marenzi (samantha.marenzi@yahoo.it); Isabelle Anna e Milena Salvini (isabelle_anna@yahoo.com); Eugenio Barba (gegge@odinteatret.dk); Arianna De Sanctis (ab.desanctis@gmail.com); Francesca Romana Rietti (francescaromanarietti@gmail.com); Raffaella Di Tizio (raffaelladitizio@yahoo.it); Raimondo Guarino (raimondo.guarino@uniroma3.it); Doriana Legge (doriana-legge@gmail.com); Stefano Geraci (stgera@tin.it); Nicola Savarese (nsavarese@tin.it); Vicki Ann Cremona (vicki.cremona@um.edu.mt).