

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2019  
*«The Mask» e altre sorprese*

Il bello di una rivista, di questa rivista, sta nello sperimentare. Con moderazione: stiamo parlando di una ponderosa rivista di studi che si avvia oramai verso i trentacinque anni di vita. Ma il bello di quando si mette insieme un nuovo numero è tentare di sorprendere anche noi stessi: un poco. Qui abbiamo, per esempio, una sorpresa piccolissima, forse una ovvietà, però di sorprendente utilità: uno sguardo da un altro punto di vista, un po' di interdisciplinarietà. Una italianista, Nicole Botti, ha contribuito al numero con un saggio sul melodramma a partire da Ariosto, e ci racconta la pazzia di Orlando tra musica e scena, ragionando sui libretti. Il modo in cui sono analizzati, le associazioni, i riferimenti, le conoscenze implicite sono diversi da quel che noi teatralogi potremmo fare o avere. Sono una aggiunta, un contributo a quel che di specifico noi già abbiamo: collaborare dà vita a un salto di qualità. È un peccato che non succeda più spesso.

Le sorprese possono essere di tipo molto differente. Nel caso del contributo di Matteo Paoletti è l'argomento a essere leggermente sorprendente: la vita teatrale delle colonie inglesi nella riviera ligure. L'incrocio tra sviluppo turistico e attività teatrale, di per sé, potrebbe non sembrare molto promettente. Evoca a prima vista solo immagini di molto tempo libero, gran passaggio di illustri ospiti stranieri. È, invece, una pista sorprendente. Il passaggio degli *hivernants* certamente non cambia il teatro italiano. Può creare sacche di cultura europea nella provincia italiana, ma non ne scalfisce la chiusura: le persone del luogo rimangono in genere clamorosamente assenti dalle iniziative culturali dei turisti residenti. Eppure, al tem-

po stesso, il passaggio degli *hivernants* porta ugualmente un cambiamento nello stato delle cose. Minuscoli avvenimenti – libri inaspettati nelle biblioteche – trasformano quel che sembrava la solida chiusura della provincia italiana rispetto al resto d'Europa, prima e durante il fascismo, in un intreccio di piccoli passaggi inaspettati, una canalizzazione sotterranea del teatro. È la sua più grande forza, quella che permette a idee e teorie di rispuntare in punti lontanissimi del mondo senza che si capisca come ci sono arrivati. Il turismo diventa una traccia in più da inseguire. La vita nella riviera ligure può essere stata uno dei molti modi in cui grandi sperimentazioni europee hanno lasciato già negli anni Dieci una qualche traccia nella provincia italiana. E ora cominciamo a capire non proprio come e perché, ma almeno dove potremmo andare a cercare per saperne di più.

«La vita del teatro – scrive Meldolesi – ha bisogno di periodici disorientamenti: non può farne a meno. E il teatrante sa che non deve evitarli, anche se gli procurano angoscia e possono costringerlo al silenzio». Meldolesi è morto dieci anni fa. Era un grande studioso e uno dei fondatori di «Teatro e Storia». In occasione di questo decennale Raffaella Di Tizio e Francesca Romana Rietti hanno voluto contribuire con due interventi, uno sull'insegnamento di Meldolesi e uno su quello di Fabrizio Cruciani. La storia della storiografia non è una sorpresa, però va detto che negli studi teatrali è poco battuta. Capita che gli scritti delle generazioni precedenti non vengano citati, neppure per indicare necessari cambiamenti di prospettiva. Neppure per cercare di capire attraverso quali vie costruite da altri siamo arrivati alle nostre conclusioni, sia quelle consapevoli che quelle inconse.

E se la storia della storiografia non è certo una sorpresa, sorprendente è invece la freschezza che ancora ci colpisce negli scritti di questi amici scomparsi. Attraverso i contributi di Raffaella Di Tizio e di Francesca Romana Rietti ritroviamo quel bisogno di imprevedibilità, di non lasciare mai le cose – le interpretazioni, gli studi, le idee – così come ci sono arrivate, che era uno dei caratteri più evidenti di entrambi gli studiosi. Uno, mi verrebbe da dire, dei loro

doni più grandi. Gli studi, proprio come la storia del teatro, hanno bisogno di periodici disorientamenti, non ne possono fare a meno, e non bisogna evitarli, anche se ci buttano nella confusione.

Possiamo applicare questo modo di essere, come se fosse un ultimo insegnamento di questi due amici scomparsi ormai da tanto, anche al nostro atteggiamento verso di loro: mai accettare passivamente il loro punto di vista, anche se sono maestri, mai adeguarvi. E mai dimenticarli.

Il nucleo portante di questo numero è una vasta indagine su «The Mask», curata da Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia. Oltre a loro, l'indagine ha coinvolto altri cinque autori, Marco Consolini, Patrick Le Bœuf, Lorenzo Mango, Simona Silvestri, Cinzia Toscano. Il risultato è un massiccio Dossier denso di informazioni e documenti.

La sua mole non deve spaventare: vale la pena di immergersi in questa densa pluralità di punti di vista. Quello che ci troviamo davanti, infatti, è qualcosa di veramente raro e sorprendente: uno spaccato del modo – dei molti modi – in cui una visione mette radici. Non sto parlando dei suoi aspetti materiali, ma di qualcosa di più impalpabile. I nove autori ne sono andati a caccia.

Una visione, per mettere radici, ha bisogno di infiniti contributi. Ha bisogno di una fitta trama di relazioni – ma ne determina una ancora più fitta, e attraverso di essa si dirama, si allarga, cambia volto. Craig ha bisogno, ad esempio, di un lavoro preciso sull'artigianato e con gli artigiani: per le immagini e con le immagini. Con i fotografi. Con gli incisori. E non solo. Per far diventare «The Mask» davvero la «migliore rivista del mondo», elabora, oltre alla serie di temi più visibili (e più studiati), anche temi più sotterranei (come la danza, o come la storia). Tutti insieme, hanno determinato non solo il sapore unico della rivista, ma anche il nuovo orizzonte mentale – la consapevolezza di quali erano le cose che proprio era necessario sapere – della comunità internazionale dei suoi lettori.

Il Dossier ci svela tutto questo e in più ci racconta il contesto delle altre riviste, e le strategie di difesa di Craig, e della sua collaboratrice Dorothy Nevile Lees. Svela e analizza i contatti che la

rivista crea, e quelli che la fanno crescere – come quello tra «The Mask» e la cultura giapponese, e viceversa. Inoltre, il Dossier giustamente esplora il peso nella rivista delle idee collaterali di Craig, in particolare, quella di una nuova scuola a fianco della nuova rivista. Analizzare la scuola dentro la rivista ne cambia l'immagine ai nostri occhi. Una rivista, in genere, è un contenitore. Questa è stata concepita come un'arma, per una battaglia più grande.

Sullo sfondo di tutte queste prospettive, nuove e importanti, si disegna il profilo dei quattro curatori, immersi, mi viene da dire, fino ai gomiti in un mare di carte: quelle del fondo Craig della BnF, molte delle quali, segnalate dal suo curatore, Patrick Le Bœuf, che qui ringraziamo ancora, non inventariate e non ordinate. I curatori parlano, infatti, di continuare il loro lavoro anche per il prossimo numero. A siglare la possibilità di sorprese che queste carte possono darci, sta infine un piccolo gruppo di lettere. Sono estranee a «The Mask», eppure capisco Samantha Marenzi, che ha scelto di darne notizia nel Dossier: non potevano essere lasciate da parte. Sono le lettere tra Craig e Sarah Bernhardt per un possibile *Hamlet* comune. Ci indicano come le nostre idee sui rapporti e le cesure tra età della regia e Grandi Attori siano decisamente un po' da rivedere.

A proposito del lavoro di Meldolesi, Ferdinando Taviani, uno dei più grandi studiosi dell'arte dell'attore, ha scritto che lui, Meldolesi, nella sua scrittura difficile, nel suo lavoro puntigliosissimo, si sforzava di «ritrovare tramite il lavoro critico teorico e storico l'equivalente della muta collaborazione fra *attor fino* e *spettator stordito*, la loro intesa ordita sui malintesi, fra il buon senso di lasciarsi ingannare e la virtù d'ingannare». Taviani aveva già spiegato cosa è quello che chiamava «attor fino» (*Attor fino*, «Teatro e Storia», n. 31, pp. 61-83):

Sono uno a rischio di delusione e indifferenza senile nei confronti del teatro e dei suoi studi. Uno di quelli che si sono appassionati soprattutto agli attori. Passione iniziata nell'infanzia, cresciuta per l'ammirazione, la sorpresa e il trasporto amoroso di fronte a quel che certi attori sanno fare

intessendo ragnatele con gli spettatori. Per tutto quel che ci lasciano capire di noi, trasformando la scena in una nostra esperienza dell'esperienza.

Tradizionalissimi o insolenti, realistici o no, aristocratici o cosiddetti mestieranti, provenienti da grandi teatri istituzionali o da enclaves pugnaci, da secolari tradizioni o da teatri nuovi ed esercizi sostanzialmente solitari, gli attori del tipo attor fino procedono fra ombre e sottostesi, hanno spesso partner miniaturizzati e invisibili dei quali avvertiamo fuggevoli e indecifrabili echi; trattano gli oggetti come se avessero un'anima anche loro; ordiscono dribbling ed imboscate alla nostra attenzione.

Ci fanno ridere senza preavviso; di colpo ci aprono gli occhi: provocano spasso compassione e perfino spavento od orrore. Fitte gamme d'emozioni, certo, ma non quella stoltezza che vien detta «immedesimazione». Al contrario: moti che spingono fuori. Moti di conoscenza.

Anche quando sono famosi e venerati, non sono star, non sono divi. Restano, in tutto e per tutto, attori di teatro in un'epoca in cui il teatro è un angolino periferico del mondo dello spettacolo.

Quando mostrano di vederci o quando fanno invece le viste d'ignorarci del tutto, sembrano comunque intrecciare una storia con noi spettatori piazzati davanti o attorno a loro (proprio come si dice che Tizio ha una storia con Caia o con Caio). Talvolta sanno star lì nel loro aplomb guardandoci e facendo niente, finché l'adolescente imbronciato che s'acquatta in noi è come se per un poco si quietasse pensando: «Non mi significhi alcunché, ma com'è che mi ti fai guardare? Non te n'andare!». Quando l'attore è molto in là negli anni, ci sorprendiamo persino a rivolgergli un pensiero che somiglia a una preghiera: «Vedi di non morire, per favore, non lasciarti morire».

Le vie dell'attore sono, per noi che non lo siamo, difficili da comprendere: sono diverse. Noi, i non teatranti, spesso tendiamo a sottovalutarle o a non riconoscerle – tendiamo istintivamente a guardare di più chi gli attori li dirige. Capire queste vie, se si vuole capire il teatro, è però essenziale. È una scossa, e una sorpresa.

Gli attori e il lavoro dell'attore sono da sempre al centro della nostra rivista. Per tanti motivi, che possono sembrare disparati: perché la rivista è nata insieme all'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba, che ha inventato un nuovo modo di guardare l'attore. Perché già da prima erano al centro degli studi dei fondatori. Perché la nostra è nata come una rivista di bat-

taglia, e non come un contenitore. Perché è lì che ci sono le radici della passione teatrale. Perché perfino oggi è facile non riconoscere la qualità e l'indipendenza negli attori, prima rispetto ai testi primi, e ora rispetto ai registi, e proprio perciò difendere il loro lavoro incarna lo spirito di questa rivista, è uno dei volti fondanti della sua identità. Anche gli studi più seri possono coltivare una vena di ribellione contro un assetto sempre esistito e ingiusto.

In questo numero ci sono Iben e Bobò.

Iben Nagel Rasmussen, la grande attrice dell'Odin Teatret, parla dell'allenamento dell'attore, nei modi che ha sperimentato all'Odin, nei modi che lei stessa ha scoperto e ha insegnato al suo gruppo pedagogico, il Ponte dei Venti. Bobò, l'attore microcefalo di Pippo Delbono, è indagato da Franco Ruffini in occasione della sua morte.

Il segreto di Iben e il mistero Bobò rappresentano i due estremi della presenza dell'attore. La grandezza di Iben è incanalata, addestrata, resa fertile da un lavoro cosciente, per molti anni durissimo, quotidiano. Consapevole, in gran parte inventato da lei stessa, messo a frutto negli spettacoli, sperimentato fuori di essi, insegnato per anni. Nutrito di autobiografia. Il lungo racconto sul training che ci regala è illuminante.

La intensità della presenza di Bobò sembra (non è, ma sembra) spontanea, un frutto solo del nostro sguardo: un uomo anziano, senza voce, senza possibilità di esprimersi, spesso portato per mano in scena da Delbono. Il suo peso in scena viene non si sa da dove – forse dalla inconsapevolezza degli sguardi del pubblico, dovuta alla malattia, forse dal dolore o dall'amore. Forse invece la qualità della sua presenza in scena è stata una disperata reazione alla malattia stessa, un grido di protesta contro anni di solitudine ospedaliera. Sembra comunque una qualità di cui non sono possibili spiegazioni. È stata spesso ammirata, ma in genere senza domande, come se fosse priva di cause indagabili. Tanto più siamo grati alla testardaggine con cui Franco Ruffini le cerca, le trova, e ce le propone.

Il 2019 è il decennale del terremoto dell'Aquila. La città è stata distrutta il 6 aprile 2009, alle tre e mezza del mattino, dopo mesi di piccole e meno piccole scosse. Trecentonove morti, tra cui tanti

giovani, uccisi dal terremoto ma anche un po' dagli uomini. Una di loro era Noemi Tiberio, regista e studiosa. Era appena uscito il numero 29 di «Teatro e Storia» con un suo contributo importante – il terremoto ha seppellito anche le copie che stavamo spedendo insieme. È morta nel sonno, schiacciata dalla casa in cui dormiva, dopo aver finito da poco il suo primo spettacolo, prima di riuscire a raggiungere i trentacinque anni.

*Notizie, sparse e occasionali, su libri, avvenimenti, persone:*

**Evelyn Annuß, *Volkschule des Theaters. Nationalistische Massenspiele*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2019.** Quando si è parlato del teatro di massa promosso dalla dittatura nazista è stato sempre scelto un punto di vista prevalentemente politico, valutandone la funzione (o il mancato funzionamento) come mezzo di propaganda. Basandosi su un vasto materiale di archivio, e andando a riscoprire fonti diverse da quelle ufficiali (collezioni private e archivi regionali), Evelyn Annuß ricostruisce la varietà e le contraddizioni interne di un genere poi strettamente identificato con la cultura di regime, ma alle sue origini connesso con una complessa rete di influenze estetiche e politiche, e con diretti, e a volte contrastanti, interessi personali (come quelli di Hanns Niedecken-Gebhard, regista d'opera che nel '33, lasciando un ruolo direttivo al Metropolitan di New York, rientrò in Germania per avere sostegno alle sue ricerche sullo sviluppo di un teatro di solenni movimenti corali – p. 64).

La storia del Teatro di massa in Germania si dimostra in questo libro un processo niente affatto lineare, di cui fecero parte «decisioni arbitrarie» e dinamiche connesse ai mutamenti sociali in atto (p. 10), la necessità di adeguarsi allo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione (radio e amplificazione della voce) e una spesso sotto-stimata continuità con forme sceniche del passato e con le ricerche della moderna estetica teatrale, come quella di Appia, Dalcroze e Reinhardt. Il primo passo fu la proposta del '33 di Goebbels di un "Teatro dei centomila", a gara con la proclamazione di Mussolini di un "Teatro per ventimila", di pochi giorni precedente (p. 134).

Ma non sarebbe stato possibile realizzare i *Thingspiele* (la forma di teatro di massa che Goebbels promosse, e contro cui l'ala del partito guidata da Rosenberg propose il modello alternativo dei *Landschaftsbühne*, "palcoscenici del paesaggio") senza il coinvolgimento di professionisti esperti, che cercarono di trarre vantaggi personali dalle nuove opportunità di finanziamento. Le loro capacità e le loro idee condizionarono profondamente lo sviluppo del nuovo genere, in origine più un campo sperimentale che una prassi imposta dall'alto (cfr. pp. 58-59). Le molte facce dei *Thingspiele* – qui mostrate attraverso concreti e particolareggiati esempi – a partire dai giochi olimpici del 1936 avrebbero poi lasciato spazio, per volontà governativa, al trionfo di un modello strettamente coreografico, simbolo della forza del Nazismo.

Tramite un approccio multidisciplinare e policentrico (storia teatrale, architettura, cinema, letteratura, arte visiva), il libro offre un'analisi delle dinamiche culturali di un'epoca, come la nostra, condizionata da crisi economiche, sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione di massa, radicalizzazione, chiusure identitarie e successo di leader carismatici. L'autrice apre e chiude il suo lavoro guardando al presente, interrogandosi sulla possibilità delle arti di contribuire a un vivere comune lontano dalle dinamiche di «esclusiva inclusione» dei regimi, per imparare a non «lasciarci governare» come allora (p. 452): al posto di nuovi teatri all'aperto la dittatura nazista finì per costruire campi di sterminio. (Raffaella Di Tizio)

*Il 21 gennaio 2018, all'età di ottantotto anni, è morto Christian Ludvigsen, lo storico del teatro danese che introdusse nell'universo teatrale scandinavo gli autori del teatro dell'assurdo (fu lui a tradurre in danese Aspettando Godot pubblicato nel 1957 dall'editore Arena) e fu uno dei principali artefici, nel 1966, del trasferimento in Danimarca dell'Odin Teatret, di cui divenne poi il primo consigliere letterario. Oltre alle molte traduzioni di opere teatrali, tra le sue pubblicazioni vi sono volumi di storia del teatro, antologie di autori drammatici internazionali e la sua autobiografia, Det bryndte med Beckett – min egen teaterhistorie, Århus, Institut for Dramaturgi, 1997.*

*Nato il 21 maggio del 1930 a Frederiksberg, Ludvigsen si laureò nel 1958 – con una tesi sul regista danese William Block (1826-1945) fondatore della scuola teatrale del Teatro Reale di Copenaghen – all'Università di Copenaghen, città dove, sin dai primi anni Cinquanta, si legò all'ambiente di Den Danske Studenterscene (Il teatro studentesco danese), l'unica realtà sperimentale allora esistente nel suo paese. Nel 1962 fu tra i creatori, e poi futuro leader, del Fjol Teatr; uno dei primi spazi della scena alternativa in cui venivano messi in scena testi d'avanguardia: non solo di Ionesco e Beckett, ma anche di giovani autori danesi. L'incontro con Eugenio Barba avvenne nella casa di Ludvigsen e della moglie Silvia Haggberg – una storica del teatro svedese che aveva sposato nel 1959 – nei pressi di Copenaghen nel 1964, prima della fondazione dell'Odin Teatret. Successivamente Ludvigsen si trasferì con la moglie e le due figlie a Aarhus per andare a insegnare alla Facoltà di Lettere dell'Università dove, insieme con il collega Tage Hind, si adoperò per dare vita al primo Istituto di Drammaturgia universitario danese e dove rimarrà a insegnare fino all'anno del pensionamento nel 1997. Qui divenne anche dramaturg del prestigioso Aarhus Teater, il più importante della città dotato anche di una scuola teatrale. Con Barba, che nel frattempo aveva fondato a Oslo l'Odin, Ludvigsen rimase in contatto epistolare e si prodigò molto per organizzare, nel novembre del 1965, la tournée danese di Ornitofilene durante la quale l'Odin gettò le basi del suo futuro trasferimento in Danimarca. Fu grazie a Ludvigsen che venne infatti in contatto con quell'ambiente di intellettuali e di teatranti che diventeranno poi stretti collaboratori del teatro. Nei primi anni danesi dell'Odin il ruolo di Ludvigsen fu di cruciale importanza, non solo a livello drammaturgico come consulente letterario – in particolare per il testo di Ferai, lo spettacolo che consacrerà l'Odin a livello internazionale – ma anche per la mediazione con il Ministero della Cultura e altre istituzioni a sostegno delle attività innovative e non convenzionali promosse da Barba e dai suoi attori. Negli Odin Teatret Archives (Ota), presso la Biblioteca Reale di Copenaghen, oltre alla corrispondenza con Eugenio Barba (Fondo Eugenio Barba, Serie Letters, b. 2), sono conservati alcuni documenti provenienti dal suo*

archivio personale e donati dallo stesso Ludvigsen (Fondo Odin Teatret, Serie Environment, b. 1 e 2 Ludvigsen). Copia di tutti i materiali è consultabile anche presso l'Odin Teatret. Alla sua morte, le figlie Johanna e Marie hanno ulteriormente incrementato il fondo Ludvigsen donando agli OTA libri, riviste e programmi provenienti dalla sua biblioteca e strettamente legati all'Odin Teatret.

Su Christian Ludvigsen si vedano i volumi di Franco Perrelli, Chr. Ludvigsen and Odin Teatret. Bricks to build a "teaterlaboratorium", Bari, edizioni di pagina, 2013 e di Mirella Schino, Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives, Roma, Bulzoni, 2015. (Francesca Romana Rietti)

**Paola Bertolone, Sarò bella e vincente. Lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018.** Il volume delle lettere a Primoli viene a completare quelle, pubblicate in questi ultimi anni, alla figlia Enrichetta e a Gabriele d'Annunzio. Questo è un volume molto curato, con una bella introduzione generale. La trascrizione è fortunatamente "normalizzata", sia pure conservando piccole bizzarrie come le sottolineature doppie. Pubblicare le lettere della Duse, del resto, è impresa difficile. È senza dubbio uno dei gruppi di lettere più interessanti, per la durata (coprono cinquant'anni di amicizia), per le informazioni teatrali (oggetti di arredamento scenico che vengono prestati, qualche questione di soldi che affiora, gli orari di una donna di teatro, tanto difficili da reperire, i rapporti con Dumas, lungimiranti strategie di capocomico). Le più interessanti mi sono sembrate le prime, quelle tra il 1882 e il 1890, le lettere della stagione iniziale della Grande Duse, che non è più una ragazza inquieta, in lotta contro una condizione di vita piuttosto squallida, ma è una attrice giovane e vincente, perfettamente consapevole delle proprie possibilità. Questo è anche il periodo in cui la Duse è più esplicitamente legata al teatro di quanto non lo sia dopo, anche se puntigliosa nello stabilire le differenze tra il semplice teatro e l'Arte. Ancora pronta a vedere nei personaggi di Dumas riflessi sparsi del suo io e della sua biografia, al punto da firmarsi spesso *Denise*, ragazza pulita e sedotta, madre di un bambino illegittimo presto morto, capace di confessare la sua

colpa all'uomo che ama. Sono lettere interessanti perché la Duse è più scoperta di quanto non diventerà tra poco. Per esempio la lettera, bella e toccante, scritta a Primoli nel luglio dell'86, poco dopo la separazione dal marito nel corso di una tournée in Sudamerica, parla della breve relazione dell'attrice con Flavio Andò, e della sua decisione di farsi capocomico. Primoli aveva reagito a tutto questo nel modo più prevedibile: chiudendosi in un muro di cortesissimo gelo. E ora la Duse gli scrive, con una vulnerabilità che appartiene forse solo a questa sua stagione della vita. Sono, come tutte le lettere, misteriose per accenni a situazioni e persone impossibili da identificare. Forse per fiorire del tutto avrebbero bisogno di un apparato davvero sproporzionato di note. La curatrice ha scelto piuttosto di corredare di una introduzione ognuno dei quattro gruppi di lettere (1882-1890; 1891-1900; 1901-1910; 1911-1921).

**Teatro Due Mondi, 40, a cura di Gigi Bertoni, Faenza, Carta Bianca, 2019.** Nel 2019 il Teatro Due Mondi ha compiuto quarant'anni: ha festeggiato con due mostre, con uno spettacolo summa della sua storia teatrale (*Visita Guidata ai nostri 40 anni*), con un ciclo di conferenze e con un libro. In tanti (studiosi, attori, collaboratori e partecipanti ai laboratori, volutamente indicati qui solo dal nome, e non differenziati secondo identità professionali) hanno aderito alla proposta di scrivere per l'occasione una lettera, un racconto personale, una poesia o un approfondimento storiografico. Il risultato è una densa e variegata galleria di ritratti, divisi secondo i decenni di attività del gruppo: quasi una "storia segreta" del Teatro Due Mondi, che è anche l'inizio di una storia profonda e ragionata, composta dalle prospettive di diversi studiosi (come Cristina Valenti, che anticipa qui parte di un volume che sarà dedicato al loro lavoro). Le tante fotografie qui raccolte non sono scelte tra momenti di spettacolo ma "rubate" al dietro le quinte, ai viaggi, agli incontri: non hanno didascalie, a implicita conferma della descrizione di «artisti quanto mai schivi, amanti del lavoro teatrale in sé più che della fama, degli scambi reali più che dei riconoscimenti da esibire» che del Teatro Due Mondi fa, in queste pagine, Laura Mariani (nell'introduzione a Claudio Meldolesi, *Due frammenti*, pp. 94-95:

94). A sentire le diverse testimonianze, chi vorrà sapere qualcosa in più non dovrà che bussare alla loro porta, o affacciarsi al laboratorio *Senza confini* (quest'anno al centro del progetto europeo "Mauerspringer" – Saltatori di muri – chiuso a settembre 2019 a Faenza da un festival internazionale sul tema dell'accoglienza). Tra le parole spesso usate per parlare di loro nel libro si trovano *lavoro, artigianato, resistenza, etica, coerenza, disponibilità, cambiamento, gruppo, umiltà, accoglienza, sogni*. Sognatori di buon senso, li ha descritti Ferdinando Taviani: capaci di abitare davvero due mondi, di essere insieme nella realtà e nell'orizzonte di una società diversa e migliore (cfr. pp. 52-53); «sognatori rigorosissimi» li ha definiti Marilena Benini (pp. 40-41: 41), indicando così una delle fertili contraddizioni che segna il loro percorso – insieme a quella, raccontata dal loro regista Alberto Grilli, tra profonda coerenza e «incessante ritmo di cambiamento» (p. 6). (*Raffaella Di Tizio*)

**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 giudizio 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.

**Monique Borie, *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et théâtre, Montpellier, Deuxième époque*, 2017.** È della lezione del corpo di pietra, della sua dimensione plastica e metafisica, della memoria e dell'ancestralità primitiva di cui si fa carico, che si nutre, nel teatro del Novecento, il corpo di carne, la presenza di un attore in fuga dal realismo e in cerca di una qualità extra-quotidiana. Facendo dialogare il teatro e la scultura Monique Borie pone la scena nel cuore delle visioni e delle sperimentazioni dell'arte di inizio secolo attraversando i temi della nostalgia delle origini, del legame tra corpo scolpito e corpo danzante, della vibrazione tra lo sguardo e la materia. *Corps de pierre, corps de chair* è un libro importante per studiare l'attore, la sua presenza viva e la sua arte del movimento, e per osservare il teatro nel contesto delle arti di inizio secolo. Nel cuore del libro una galleria di illustrazioni mostra gli inchiostri e i bassorilievi di Antoine Bourdelle dove danzano Isadora Duncan e Vaclav Nizinskij, le sculture di Rodin e i suoi disegni sulle danzatrici cambogiane, ancora la Duncan disegnata da Gordon Craig, i bronzi slanciati di Alberto Giacometti e i corpi in azione degli attori di Mejerchol'd, Barba, Kantor e Grotowski ripresi nelle fotografie di prove, allenamenti e spettacoli. Chiude la galleria una riproduzione del gruppo scultoreo del Laocoonte nel cui gesto riverberano tutte le linee di tensione messe in campo dallo studio di Borie. (*Samantha Marenzi*)

**Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Marvanti-Roux, *Genèses des études théâtrales en France, XIXe-XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.** Questo volume collettivo prova a riflettere sul modo con cui gli studi teatrali sono nati e si sono sviluppati in Francia all'interno dei diversi istituti di ricerca. Il volume permette di tracciare le diverse traiettorie che hanno portato gli studiosi a dialogare con diverse discipline (letteratura, storia, filosofia, sociologia) sviluppando così quella particolare conformazione che distingue gli studi teatrali francesi da quelli degli altri paesi. (*Gabriele Sofia*)

**Georg Fuchs, *Il teatro del futuro*, a cura di Eloisa Perone, Imola, Cue Press, 2019.** Segnaliamo la pubblicazione del volume di Fuchs, personaggio fondamentale quanto raramente oggetto di studio. Il volumetto è reso un po' faticoso alla lettura da complicazioni grafiche (si è voluto cercare di rendere conto, attraverso l'uso di colori diversi, di entrambi i volumi di Fuchs, *Il teatro del futuro*, del 1905, e il più famoso *La rivoluzione teatrale*, del 1909). Il volume, annotato sia dall'autore che dalla curatrice, è preceduto da una breve introduzione di Eloisa Perone. Manca, invece, una bibliografia.

***I corpi del Butō. Fotografie di danza tra Oriente e Occidente*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Postcart, 2018.** Il libretto fa da catalogo alla mostra di Emilio D'Itri, Alberto Canu e Samantha Marenzi, tre fotografi che hanno collaborato per più di venti anni con danzatori butō giapponesi e europei. L'esposizione (novembre 2018) è stata realizzata con Officine Fotografiche e allestita negli spazi di Palazzo Ducale a Genova, nell'ambito del festival *Testimonianze ricerca azioni* organizzato da Teatro Akropolis e diretto da Clemente Tafuri e David Beronio. Nell'aprile 2019 una parte della mostra è stata allestita al Teatro Palladium di Roma nell'ambito della rassegna *Il paese fertile. Ricerca teatrale al DAMS dell'Università Roma Tre*. Il catalogo, oltre alle fotografie dei tre autori, contiene il saggio *Tre sguardi sulla danza. Nota sul Butō e la fotografia* dove Samantha Marenzi ripercorre alcune collaborazioni tra fotografi e performer al confine tra creazione artistica e documentazione.

***La sfera sonora del teatro.*** Negli ultimi anni c'è stata un'attenzione particolare degli studi teatrali verso gli aspetti sonori della scena: pensiamo al recente dossier **Teatri del suono** curato da Enrico Pitozzi per «Culture teatrali» (annale 2018); e ai volumi di Mauro Petruzzello, «**Perché di te farò un canto**». **Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook** (Bulzoni, 2018) e di Daniele Vergni **Nuovo teatro musicale in Italia (1961-1970)** (Bulzoni, 2019).

A cura di Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux, **Le son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Histoire intermédiaire d'un**

**lieu d'écoute moderne** (CNRS Éditions, 2016) raccoglie i risultati di una ricerca iniziata circa dieci anni fa. Il libro si compone di trentaquattro interventi distribuiti su diverse aree tematiche: l'acustica teatrale; lo spazio acustico (dove una certa attenzione è riservata all'esperienza uditiva dello spettatore); la questione delle tecniche di sound-design; una parte forse più battuta dagli studi sulla "voce e l'oralità", e infine una sezione dedicata alle professioni specifiche di chi si occupa del suono a teatro. Un volume quasi monumentale, ambizioso, che ha il merito di fornire una mappatura rigorosa e un approccio interdisciplinare.

Il libro di Susan Bennett **Sound** (Methuen/drama 2019) fa parte della collana dedicata dall'editore alla "Theory for Theatre Studies" – preceduto da *Space* di Kim Solga e che prevede nei prossimi anni focus su diversi aspetti degli studi teatrali (Movement; Emotions; Economics; Memory). Le pagine di Bennett seguono una struttura coerente divisa in parti che forse rischiano di non dialogare molto tra loro, ammenda marginale se pensiamo che il volume è concepito per essere fruibile a un lettore medio che presumibilmente finisce spesso con il trascurare gli aspetti sonori della scena.

Segnaliamo anche la recente mostra **Il corpo della voce**. **Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos**, curata da Anna Cestelli Guidi e Francesca Rachele Oppedisano al Palazzo delle Esposizioni di Roma che rintraccia il lavoro dei tre artisti scelti come portavoce di un percorso che della vocalità abbandona l'idea musicale cedendo il passo alle molteplici espressioni delle sue sonorità.

Seppure con approcci distanti questo incremento dell'interesse verso gli aspetti sonori del teatro sta a sottolineare forse una ovvietà che, se non percorsa con spirito critico, finisce per essere affrontata con trasandatezza (nell'uso della terminologia specifica ad esempio): il teatro è luogo di ascolto e insieme della visione; chissà che la svolta sonora degli studi non riesca a far aprire ancora più gli occhi e tutti i sensi insieme. (Doriana Legge)

**Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold, Le Cocu magnifique, Valenciennes, Subjectile, 2017.** In questo e-book, sia in francese che in inglese, Béatrice Picon-Vallin, grandissima esperta di Mejer-

chol'd, analizza lo spettacolo del 1922, manifesto del lavoro più estremo di Mejerchol'd con la biomeccanica, fondato su movimento ritmo degli attori, capacità di reagire, di essere reciprocamente presenti, in maniera nuova. L'interesse del volume, che comprende anche testi di Mejerchol'd sulla biomeccanica, e una bibliografia, sta nel materiale iconografico, in particolare le fotografie, bellissime, in parte inedite, che vengono dal Museo teatrale Bakhrushin di Mosca e dalla collezione privata di Béatrice Picon-Vallin ([www.subjectile.com](http://www.subjectile.com)).

È uscito l'ultimo numero di «*Prove di drammaturgia*» (n. 1, anno 2018) a cura di Arianna Berenice de Sanctis, Gerardo Guccini e Dorianna Legge. Il numero è quest'anno interamente dedicato alla scrittrice e regista Lucia Calamaro e si lega al progetto Focus Calamaro. Un teatro di voci e persone, a cura di Gerardo Guccini, Centro di promozione teatrale La Soffitta – ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione (Bologna, 16-19 aprile 2019). De Sanctis e Legge hanno curato il dossier a partire dalla giornata di studi **Lucia Calamaro: un théâtre de l'intérieur illimité** (Université Paul Valéry Montpellier 3, 22 novembre 2017). I diversi contributi (di Dorianna Legge, Gabriele Sofia, Joëlle Chambon, Sara Maddalena, Arianna de Sanctis, Vincenzo Mazza) vogliono farsi apripista per un discorso più sistematico attorno alla figura di Lucia Calamaro e al suo teatro come luogo dove misurare le ubiquità della parola tra pagina e scena. Il numero contiene anche un contributo di Massimo Marino su Lucia Calamaro e gli attori, una biografia composta da Chiara Quici e una ricognizione sulle occorrenze in rete curata da Sara Torrenzieri.

**Methuen Drama Handbook to Theatre History and Historiography**, edited by Jo Robinson and Claire Cochrane, London, Bloomsbury, 2019. La sfida alla globalità sta contagiando gli studi a più livelli. Qui il livello è quello della storia e storiografia del teatro. Questa volta, a tentare un grande balzo in avanti è la cultura britannica. Due studiose, l'una docente di Drama and Performance all'università di Nottingham, l'altra di Theatre Studies all'università di Worces-

ster, hanno pubblicato un volume, un *Handbook*, che intende offrire una guida ai dibattiti e alle pratiche contemporanee nel campo della storia e della storiografia teatrali. Il cuore del libro sono diciotto saggi appositamente commissionati a studiosi provenienti da diversissimi contesti e paesi, che discutono singoli casi di studio sulla base della propria comprensione ed esperienza della scena teatrale "locale". Alcuni di questi studi, radicati come sono in contesti accademici al di fuori dell'accademia occidentale, aiutano ad espandere la conoscenza in direzioni impensate. Attraverso l'introduzione generale al volume e le introduzioni alle otto suddivisioni in cui sono raggruppati gli interventi, le curatrici tracciano lo sviluppo della storia del teatro come disciplina e il cambiamento degli approcci storiografici, passano in rassegna le problematiche attuali relative allo studio della storia del teatro e dello spettacolo e aggiornano le conoscenze dei metodi e delle questioni storiografiche esplorate dagli studiosi della disciplina. Arricchiscono il volume l'elenco dettagliato delle risorse bibliografiche, anche digitali, di cui ogni paese dispone, e la bibliografia ragionata di un cospicuo numero di testi chiave. (Celia Falletti)

**Franco Ruffini, Grotowski e Gurdjieff, Napoli, Editoriale scientifica, 2019.** Craig l'ha detto per l'Oggi e il Domani del teatro. Ma – *si parva licet* – vale anche per questo *Grotowski e Gurdjieff*, appena uscito: la parola più importante è la congiunzione "e". Il libro non parla di Grotowski da una parte e, dall'altra, di Gurdjieff. Parla di Grotowski "e" Gurdjieff, quando le due parti si sono incontrate. Non fisicamente, le date non lo consentivano, ma nei rispettivi itinerari di pensiero e, soprattutto, di opera. Il "fare", piuttosto o contro il teorizzare, è stato la dimensione che li ha accomunati: la sostanza, dietro quel semplice monosillabo "e". Dopo una per molti versi incomprensibile "consegna del silenzio" – se ne parla nel secondo capitolo –, Grotowski confronta il suo con il "fare" di Gurdjieff in una densa intervista del 1991, che è il riferimento del primo capitolo. Tornerà poi a incontrarsi con Gurdjieff in un seminario di dieci giorni, a Torino, davanti a un centinaio di giovani e meno giovani, praticanti di teatro e non, ignari di tutto e però affamati di tutto. Finché – dopo un intermezzo sul rapporto maestro allievo –

l'incontro si allargherà ad altri protagonisti del "teatro dell'essenza" come, prima fra tutti, la grande Eleonora Duse, nell'ultimo capitolo. L'appendice dedicata ai "libri e testi" affronta il problema di un approccio filologico, concreto e non meramente formale, agli scritti di Grotowski. Problema divenuto tanto più pressante, per paradosso, dopo la pubblicazione dell'opera completa *Grotowski. Testi 1954-1998*, che si è preteso dicesse l'ultima parola in merito. Ma la parola scritta, in Grotowski, è talmente fluida, volatile, che come si fa a pensare si possa far altro se non seguirla mentre ne genera altre, senza mai pretendere di arrivare all'ultima?

**Nicola Savarese, *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene, Bari, edizioni di pagina, 2019*.** Gennaio 1997: Carmelo Bene e Nicola Savarese sono a Otranto per un'intervista sul teatro scandita in tre giornate. Ventidue anni più tardi questo libro presenta la trascrizione di quegli incontri, sino a oggi rimasta inedita, aggiungendo nuova testimonianza sul celebre attore salentino. Del teatro di Bene Savarese mirava a indagare quelle specifiche componenti a cui egli aveva già rivolto le proprie attenzioni in altri contesti e riguardo ad altre civiltà teatrali: le parti interne, 'segrete', dell'arte attoriale, soggiacenti e precedenti all'atto performativo. Della «folgorante amicizia» fra i due, l'intervista conserva l'immediatezza di un confronto che fu vivo e confidente e le cui parole possiedono ancora oggi un valore particolare, umano: parole in libertà, pronunciate nella propria casa, alla presenza di un amico (*dall'introduzione di Leonardo Mancini*).

**[www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it).** Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggervi per intero tutti i numeri, fino al 38 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 e del penultimo numero usciti (il 39 e il 40). 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 Meldolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.*

*«Teatro e Storia» ha anche 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 <[www.facebook.com/teatroestoria.it](http://www.facebook.com/teatroestoria.it)>.*

**Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd, Roma, Bulzoni, 2019*.** Questo libro è il coronamento di uno studio di sette anni sull'attore catanese, di cui sono state analizzate con particolare attenzione le tournée estere, dalla Francia all'Argentina, dagli Stati Uniti alla Russia facendo emergere alcune importanti influenze che Grasso ha avuto sulle culture teatrali dell'epoca. Inoltre lo studio comparato delle numerose testimonianze ha rivelato diverse peculiarità dell'arte di Grasso: le tecniche fisiche, la costruzione delle scene più efficaci, le dinamiche di gestione dei rapporti professionali, l'attività di capocomico o addirittura quella di drammaturgo. La seconda parte del libro è dedicata all'impatto che l'attore ebbe su Craig e Mejerchol'd. Il primo, che frequentò Grasso e istaurò con lui uno strano rapporto di complicità, considerò il catanese come un vero punto di riferimento delle sue teorie sull'attore mentre il secondo, come noto, collocò la visione di Grasso come uno dei passaggi fondamentali nell'elaborazione del sistema pedagogico biomeccanico. Studiare il modo

con cui questi due maestri si rapportarono a Grasso significa anche approfondire i legami tra i loro lavori, le loro prospettive e le lotte per la rivoluzione del teatro.

*L'8 e il 9 maggio 2019 si è svolto a Genova, tra l'Aula Magna della Scuola di Scienze Umanistiche e il Museo Biblioteca dell'attore, il convegno Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione (responsabile scientifica Livia Cavaglieri; organizzazione Paola Lunardini, Matteo Paoletti, Valeria Screpis). È importante segnalarlo soprattutto per un motivo, che va al di là dell'innegabile valore del riportare all'attenzione degli studi la figura Salvini, tanto centrale nella nascita della regia teatrale italiana quanto poco indagata. Il motivo è la ricerca: la sua pratica, i suoi metodi, le occasioni per discuterne. Il convegno ha creato un dialogo diretto tra studiosi (di diverse generazioni e specializzazioni) e gli archivisti e conservatori del Museo Biblioteca dell'Attore dove è conservato il Fondo Guido Salvini, che i relatori sono stati invitati a scandagliare seguendo la pista degli argomenti (nel caso di esperti del periodo) o della natura dei documenti (fotografie, disegni, lettere, testi, ecc.). Sulla base delle loro ricerche gli studiosi hanno costruito diversi percorsi in quello stesso territorio d'archivio, alcuni hanno preso in esame gli stessi documenti osservandoli da prospettive disciplinari e con traiettorie metodologiche molto diverse tra loro, dando vita, durante il convegno, a un doppio livello di discussione, che mentre entrava nel vivo dei contenuti apriva questioni sulle strategie della ricerca, sui criteri di selezione dei documenti e sulle diverse possibili domande da porre loro. Una straordinaria palestra, di cui gli studi hanno sempre bisogno. (Samantha Marenzi)*

**Constantin Stanislavski, *Correspondances (1886-1938), textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'ORBEM, 2018.*** Il corposo volume che raccoglie le corrispondenze di Stanislavskij tradotto da Marie-Christine Autant-Mathieu (direttrice di ricerca al CNRS) rappresenta una preziosa miniera di informazioni sul regista. Le lettere, organizzate cronologicamente, ne coprono l'intera carriera, dalla fondazione del

Teatro d'Arte di Mosca fino agli ultimissimi anni di attività e offrono uno sguardo nuovo su alcune collaborazioni di primaria importanza, come quella – non sempre facile – con Nemirovič-Dančenko, co-direttore del teatro, oppure con varie personalità del calibro di Vsevolod Mejerchol'd, Gordon Craig, Jacques Copeau, o Isadora Duncan. Nell'insieme, le lettere restituiscono un'immagine per certi versi nuova di Stanislavskij, colto anche nei suoi momenti di paura e di preoccupazione, sebbene perennemente inflessibile nella sua dedizione al teatro e alla pedagogia. (Gabriele Sofia)

*Il 20 settembre è morta Velda Noli. Collaborava, come costumista, con Arhat Teatro. Ma se ne do qui notizia è soprattutto perché la sua è la morte di una spettatrice abnorme, di una spettatrice davvero particolare. Gli spettatori appassionati fanno parte della storia del teatro. Gli spettatori "abnormi", secondo una definizione di Nando Tavian, sono diversi, sono quel tipo raro di spettatori per cui non uno spettacolo, o un attore, ma proprio un teatro diventa una ossessione, una ragione di vita. Sono un fenomeno fin dagli inizi molto legato al cosiddetto "Terzo Teatro". Chiunque abbia visto uno spettacolo dell'Odin in Italia ha conosciuto anche Velda: era sempre lì, ad aiutare. Era sempre presente. La ricordo attraverso le parole di Eugenio Barba: sono quello che le avrebbe fatto più piacere. "Cara Velda, non ricordo quando entrasti nella nostra vita, ma ogni volta che vado indietro nella memoria ti vedo tra i nostri spettatori in Italia, in Danimarca, in tanti altri paesi d'Europa. Oppure indaffarata ad aiutarci, spesso dietro il banchetto dei nostri programmi e pubblicazioni. Di fronte alla vasta scelta di titoli le persone erano in dubbio. E tu li consigliavi, da esperta: quale libro per la signora un po' intellettuale, quale per il regista occhialuto e quale per il giovane volenteroso di espugnare il teatro. Era innegabile: con te come imbonitrice le vendite erano più sostanziose. Possedevi il dono della gentilezza e dell'umiltà. Ma la tua mitezza non era docilità: sapevi indignarti. Vivrai nei nostri cuori fino al loro ultimo battito. Poi, dietro la curva della strada, ti rincontreremo - Eugenio".*