

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2026  
*Quarant'anni dopo*

«Teatro e Storia» compie quarant'anni. È stata fondata nel 1986 da Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, insieme a Eugenia Casini Ropa e a Daniele Seragnoli (di cui quest'anno ospitiamo con piacere un saggio). Sono stati la prima redazione della rivista, da loro voluta e pensata come “cosa comune”, luogo per incrociare saggi e idee. Sono stati naturalmente sempre pubblicati anche importanti interventi di esterni, ma la rivista era in primo luogo un laboratorio condiviso, e non per autoreferenzialità: lo sforzo che animava la prima redazione era quello di un rinnovamento, globale fino alla rifondazione, degli studi. E la rivista ne era strumento.

Ed effettivamente li hanno rifondati, ribaltando le modalità di studio della storia del teatro, spaccandone il triangolo di base, quello spettacolo-testi-teorie, allargando i confini della ricerca ad aspetti sociologici e materiali; a relazioni interne alle compagnie; a tecniche recitative; allo spazio scenico, osservato non dal punto di vista architettonico ma sulla base della relazione con chi fa teatro e con chi lo guarda; ristabilendo la centralità dell'attore; ribadendo l'importanza delle storie degli uomini e delle donne rispetto alle visioni astratte, mettendo a fuoco gli elementi di lunga durata del teatro. E poi magari ristudiando, da questa mutata prospettiva, anche spettacoli, testi, teorie.

Il loro insegnamento più importante ha riguardato però quella necessità di una continua tensione tra passato e presente di cui parla Raimondo Guarino nel suo contributo per questo numero. Il loro rapporto con alcune, determinate persone di teatro (le più interessanti per loro, non le più importanti) è stato di fratellanza. Ne hanno condiviso, da parenti, il lavoro e le battaglie. E questo rapporto tanto particolare con il teatro in vita è diventato parte integrante di un nuovo modo di fare ricerca, perché ha sancito un legame di necessità e insieme di insoddisfazione rispetto alla pura storia.

Molte delle idee di questi indiscussi maestri sono ormai diventate patrimonio comune, sono abbondantemente citate in libri e convegni: ricapitarle ancora non avrebbe senso, se non commemorativo. Diverso è riflettere su di loro in quanto prima redazione. Da questo punto di vista va ricordato come la penetrazione e la persistenza delle loro idee debbano molto proprio a quella tenace abitudine alla complicità e discussione reciproca che la creazione di «Teatro e Storia» come “cosa comune” ha tanto agevolato. Attraverso la rivista e le altre pubblicazioni, i fondatori hanno intrecciato percorsi molto distanti e individuali, arrivando a condividere e riutilizzare a più voci alcuni concetti chiave: il più noto esempio in questo senso è quello della microsocietà degli attori, formulato da Taviani, ripreso e articolato da Meldolesi. Ho condiviso con questa prima generazione molti anni e molto lavoro, prima da allieva, poi da amica e collega, dal 2002 come direttrice di «Teatro e Storia».

Quarant'anni dopo la rivista da loro fondata è ancora viva, e in buona salute. Non tutte le persone della nuova redazione vengono dall'insegnamento dei fondatori, neppure per canali indiretti.

Nel corso dei decenni, «Teatro e Storia» ha mantenuto un'identità riconoscibile, eppure si è profondamente trasformata. La sua vita ha attraversato generazioni, cambiamenti nel modo di fare ricerca, di pubblicare. La storia nata dai fondatori non si è esaurita, continua nel lavoro di chi la dirige, della sua redazione, di chi la legge. È però un tipo di impegno e di ottica necessariamente diverso. L'aspetto centripeto implicito nella idea della “cosa comune” è stato sostituito da altro.

Paragoni tra la prima e la seconda redazione sarebbero insensati. Vorrei però rimarcare come anche quest'ultima, pur in modo molto diverso, si configuri come gruppo di ricerca permanente, volto ad esplorare alcune tematiche comuni, ma soprattutto ad aprirsi continuamente a studi esterni congeniali. Ha dunque anch'essa i suoi aspetti connotativi nel modo di studiare il teatro: uno sguardo sottopelle, interessato a mettere a fuoco la pluralità dei suoi livelli; l'attenzione ad aspetti trascurati, come la dimensione intima; un'attenzione agli aspetti collettivi del lavoro teatrale, e a figure anche minori; la volontà di non limitarsi alla più consueta ottica dall'alto, istituzionale o teorica che sia, per perseguirne invece una dal basso; la polarità amatorialità-professionismo; in generale un interesse per le relazioni e le storie sotterranee del teatro. Un altro aspetto caratterizzante è l'amore, l'intensità di un legame con un particolare teatro, del passato come del presente, minore o maggiore, lontano o vicino: quei

gruppi o quei teatranti che per ognuno di noi hanno a un certo punto assunto una dimensione anche privata sono diventati quel teatro che, morto o vivo che sia, ti cambia la vita, non ti lascia uguale. Quell'esperienza da cui non sopravvivi indenne.

I teatranti del passato possono trovare spazio negli studi. Per quelli in vita, abbiamo inventato tipologie di interventi diversi, come i nostri racconti teatrali e come le "lettere". Possono essere scritti da persone di teatro, oppure raccolti da altri, ma sono tutti basati sul riconoscimento del fatto che l'importanza di un teatro, di un attore o attrice, non è soltanto pubblica, è anche privata, potrebbe riguardare perfino un singolo spettatore. Anche in questo numero ne presentiamo un esempio con un racconto teatrale che riguarda una danzatrice indiana grande e famosa, Aloka Panikar, raccolto da una regista e danzatrice, Tiziana Barbiero.

Devo aggiungere all'amore per alcuni teatranti anche quello per i maestri, non sempre coincidenti con i fondatori.

La redazione di oggi è formata da Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Giulia Taddeo. Come lavoro di redazione è senz'altro molto diverso dall'usuale (non migliore o peggiore: diverso). Non ci si limita a sistemare i saggi per la pubblicazione, ma ci si occupa, anno per anno, di ideare e programmare i nuovi numeri attraverso lunghe sessioni di discussione e un sistema di coordinamento a rotazione.

Nei diversi numeri hanno assunto sempre più spazio i nostri Dossier<sup>1</sup>, continuazione sotto altre forme della vocazione a ricerche al plurale. Nella nostra ottica, infatti, un Dossier non è una sfilata di punti di vista individuali intorno a un argomento – per quanto ricchi, belli, interessanti, utili questi punti di vista possano essere –, ma deve invece costituirsi come lavoro laboratoriale, di gruppo, o quanto meno come dibattito, nell'ottica dello scambio e del confronto, per osservare le cose da punti di vista non scontati, per portare alla luce paesaggi diversi da quelli canonici. Alcuni di questi Dossier hanno riguardato argomenti generalmente ritenuti centrali, come quelli su «The Mask», su Strehler, sull'Odin Teatret, sul Butō. Altri si sono concentrati su argomenti trascurati, come quelli sul teatro nel fascismo. Altri ancora su argomenti considerati minori. Quello sul Teatro Valle occupato è stato uno dei rari casi di studio

<sup>1</sup> Sono tutti consultabili nella pagina *Dossier tematici* del sito di «Teatro e Storia».

con strumenti storici su un argomento d'attualità. La maggior parte, non tutti, sono stati guidati da uno o più di noi, ma i contributi esterni sono sempre stati fondamentali e richiesti. In tutti i casi, i Dossier sono sempre stati discussi preventivamente dall'intera redazione.

«Teatro e Storia» è insomma un ambiente in cui, prima di essere pubblicato, un testo viene letto e rimesso in questione più volte; dove la revisione diventa lavoro collettivo; dove, se qualcosa non funziona, qualcuno trova il tempo, la libertà, la cura di dirlo.

Ultimamente mi è capitato di sentir dire che le persone di una redazione non dovrebbero pubblicare nella loro rivista. Evidentemente è difficile, anche per studiosi maturi, accettare il fatto che è possibile un uso dei *referee* serio per gli interni quanto per gli esterni. Ma questo è il meno. Difendere un simile punto di vista – l'impossibilità per una rivista di alto livello di far pubblicare la redazione – è grave perché vuol dire favorire una volontà di omologazione tra pubblicazioni, una tendenza molto pericolosa, perché appiattente. Il buon senso livellante è letale in un lavoro creativo come è, o può essere, o dovrebbe essere, la costruzione di una pubblicazione a più voci.

Se non difendiamo le nostre differenze, che senso ha la molteplicità di riviste che caratterizza gli studi teatrali?

Passo ora a introdurre il numero 47 (è il quarantasettesimo in quarant'anni perché nei primi anni «Teatro e Storia» era un semestrale).

Per caso, non per intenzione ma forse per serendipità, la maggior parte dei contributi del numero viene a rispondere a domande che da qualche tempo mi assillano sulla natura e sulle variazioni della polimorfica realtà dell'artigianato teatrale. In particolare i due Dossier del numero, concentrati uno su una tipica realtà innovativa di metà Novecento, l'altro sulla quotidianità ottocentesca, mi sembra non solo che girino intorno alla questione, ma che costringano a interrogativi sulla diversità tra le forme di artigianato tipiche del ventesimo secolo e quelle, più difficili da capire e individuare, del diciannovesimo.

Il primo Dossier è una ricognizione su una rivista importante sia in sé che per la sua lunghissima durata, finora poco frequentata dagli studi. I «Cahiers Renaud-Barrault», la longeva rivista della compagnia Renaud-Barrault, hanno attraversato quasi quarant'anni di cultura francese, dal 1953 al 1988. Il Dossier è stato curato da Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, comprende, oltre ai loro, contributi di

Daniele Seragnoli e di Vincenzo Mazza, e si concentra particolarmente su alcuni numeri che trattano di grandi figure teatrali e culturali, di riferimento per Barrault e non solo per lui: Dullin e Artaud, Copeau e Kafka. È giusto, è possibile considerare artigianato teatrale anche il lavoro per una rivista? L'introduzione e i diversi saggi raccontano di come, tra le altre cose, i «Cahiers Renaud-Barrault» fossero per Barrault un modo di riflettere su quel che aveva fatto o che voleva fare, di intessere relazioni vive con i propri avi, oppure con teatri lontani che potevano portare a sperimentazioni nuove. Se una rivista è questo, un modo per costruirsi antenati e punti di riferimento, o anche per crearsi o legarsi un pubblico e per sviluppare idee che non hanno necessariamente a che fare con la creazione dello spettacolo, allora la si può annoverare senz'altro tra gli strumenti dell'artigianato.

In genere si parla di cultura materiale, una bella espressione, che mette in luce la materialità del fare teatrale. È stata al centro di discussioni e battaglie durante le quali è stata ribadita l'importanza di non occuparsi solo del fatto artistico, ma anche di contingenze concrete di vita e lavoro. Ormai sono dati acquisiti. La parola artigianato può far fare un passo avanti rispetto a tutto questo, ponendo un problema nuovo: la mancanza di soluzione di continuità tra contingenze materiali e arte. È questo che la rende interessante.

Certamente non può essere considerato artigianato solo un prodotto manuale, un manufatto, come scene, luci o magari testi. L'artigianato è invece tutto quel che determina lo scheletro dell'arte, ma non ha a che fare direttamente con la creazione. Riguarda tutte le attività che non sono artistiche in senso stretto, ma che pure sono legate all'arte. Ne fanno parte la costruzione di un ambiente intorno a un teatro o a un *ensemble*: apprendistato; addestramento; cultura teatrale e tutte quelle tecniche d'attore che non sono frutto di una visione geniale ma sono assimilate e trasmesse, perfino inconsapevolmente. Anche la nozione di pre-espressivo messa a punto da Eugenio Barba mi sembra far parte di questo insieme, e anche le diverse forme di training quando non limitate a un solo teatro. Una rivista come i «Cahiers», nata dalla mente di un uomo di teatro, creata da collaborazioni tra artisti e studiosi, ne è un tassello essenziale.

Facendo un passo indietro nel tempo, si incontra un intermezzo sul primo Novecento russo: un saggio su Craig a Mosca di Gabriele Sofia, e un altro di Swetlana Lukanitschewa che tratta, all'opposto, di una compagnia sovietica in Europa.

Al centro dell'intervento di Swetlana Lukanitschewa sono le tournée di Tairov in Europa degli anni Venti e Trenta, successi e critiche. Ma il suo tema è soprattutto teatro e politica, per via dell'ingerenza, dietro le quinte, del regime sovietico: Lukanitschewa racconta i risvolti interni al regime che prima permettono e favoriscono i viaggi di Tairov, e poi li interrompono. Parla quindi di una immissione della politica nell'arte diretta, esplicita, spudorata. Quelle che in questo caso il regista e la sua compagnia intessono con la politica non sono relazioni volontarie. E tuttavia: fino a che punto subire è solo un atto passivo, per il capo di un teatro? Per quanto ingiusto sia, anche accettare è un tassello che poi entrerà, volontariamente o involontariamente, a far parte della creazione artistica.

Nel caso dell'apolitico Tairov, le lotte per salvare il suo teatro hanno significato adeguarsi a quello che gli veniva chiesto, fino alla fine. Non aveva molta scelta, ma forse, proprio per la sua apoliticità, ha accettato più ancora di altri, sia pure certamente con grandissima sofferenza. Leggere del suo percorso è un monito terribile. Forse è stato proprio il ricordo di quanto adeguarsi fosse stato inutile a spingerlo negli anni Cinquanta a chiamare a raccolta artisti di teatro di tutto il mondo contro il nucleare, come ci ricorda Lukanitschewa alla fine del saggio.

All'opposto, il saggio di Gabriele Sofia, sulle permanenze a Mosca di Edward Gordon Craig per costruire il suo *Hamlet* al Teatro d'Arte, è un intervento sulle forme di artigianato più evidenti, e più tipicamente novecentesche: le prove. Prove lunghissime e molto complicate. Creazione di bozzetti. Indicazioni del regista. Collaborazione e lotta tra le diverse componenti della messinscena. In ogni caso un lungo lavoro lento, geniale – ma anche artigianale – di costruzione dello spettacolo. Il saggio racconta dell'artigianato come pietra d'inciampo: il lungo confronto con la materia, con circostanze organizzative ed economiche, con le idee dei registi e con i corpi degli attori, il loro modo di pensare, la loro formazione fisica e mentale, le relazioni private e collettive. Mostra in modo particolarmente chiaro ed evidente come a teatro tra idee, concezione, visione da una parte e costruzione dall'altra – tra arte e artigianato – ci siano insieme matrimonio e battaglia.

Tutt'altra cosa è il mondo ottocentesco, con cui il Novecento ha un rapporto di continuità, e insieme conflittuale. Sono cent'anni in tutto, ma sono uno dei periodi d'oro del teatro, uno dei più impressionanti per qualità, e uno dei più densi per quantità di cambiamenti.

L'artigianato teatrale ottocentesco è – questa volta volutamente ed esplicitamente – al centro di un Dossier che comprende saggi di Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo. L'argomento di partenza sono i contratti teatrali, il tema è il livello intermedio del teatro, quello dell'organizzazione, dell'economia, degli aspetti sociali, quello che unisce e divide il livello lentissimo e profondo della tradizione da quello rapido, vistoso, di superficie degli eventi. Documenti eccellenti, pieni di informazioni, ricchissimi, ovviamente solo se coniugati con una gran mole di altra documentazione, i contratti ci informano su pratiche di ogni tipo: l'assetto delle compagnie, le relazioni tra gli attori, i rapporti con il capocomico, l'organizzazione e i costi delle tournées, le gerarchie, naturalmente i ruoli, perfino il luogo dove una prima donna può pretendere di alloggiare o il modo in cui è indicato come vestirsi, in scena e non solo. Sono tutte attività che possono essere analizzate in sé, da punti di vista “semplicemente” economici, organizzativi, socio-antropologici, oppure per il modo in cui portano alla costruzione di relazioni: tra le persone della compagnia; tra gli attori; con il capocomico; con i diversi mestieri invisibili del teatro, come il trovarobato. Poi con i testi e con i diversi modi sanciti dalla tradizione di affrontarli e di portarli in scena. Poi con gli spettatori. È dato che organizzazione ed economia nascono, nel teatro ottocentesco, per lo più dall'interno della cultura degli attori, sono attività che finiscono per essere un paradossale equivalente di quella lenta costruzione dello spettacolo che diventa diffusa nel Novecento: sono una forma di artigianato diversa, ma ugualmente fondamentale.

Ragionare in termini di artigianato può essere un modo per liquidare il predominio del palcoscenico senza però deprezzare la centralità dello spettacolo, che è il momento collettivo, il punto di incontro con gli spettatori, il fine a cui tutto tende. E senza creare inesistenti cesure tra attività artigianali e l'arte del teatro.

Da questa prospettiva si può perfino immettere nella visione consueta della storia del teatro un altro criterio di valutazione e analisi. Ci sono stati periodi in cui anche tutto quel che non era semplice creazione veniva ampiamente curato e sviluppato. Così è stato in certi periodi per il training dell'attore, per esempio, o per una pedagogia non delegata semplicemente alle scuole più convenzionali. O per i molti tipi di relazione possibili con gli spettatori. O anche per i rapporti, fondamentali,

tra artisti e tra compagnie, o tra compagnie e studiosi, oppure all'interno di uno stesso ensemble.

Quando il teatro non si limita a produrre spettacoli, quando mostra una densità particolare di relazioni, quando si occupa con attenzione anche di quello che non è pura creazione, allora sappiamo che ci troviamo di fronte a un ricco artigianato. Forse il Duemila non è un gran periodo, da questo punto di vista, che non è quello della qualità o del numero di spettacoli, e forse i Dossier di questo numero, che parlano di Otto e Novecento, di artigianati diversissimi, possono aiutare a mettere a fuoco certe mancanze o certe diversità.

La valutazione dell'artigianato permette di pensare in modo diverso. Potrebbe consentire di mettere un po' da parte fattori qualitativi, come "etica", o genialità, nel valutare la forza di certi periodi. Sto pensando soprattutto agli anni Settanta e all'era dei teatri di gruppo, che in fin dei conti sono stati essenzialmente questo: un periodo di pratica e di reinvenzione dell'artigianato, dal training alla densità delle reti di relazioni, fino alla reinvenzione del rapporto con i maestri.

Il racconto autobiografico di Aloka Panikar, raccolto e trascritto da Tiziana Barbiero, il suo apprendistato, il suo coerente spasimo per voler essere la migliore, ci portano anch'essi al centro del groviglio tra apprendistato e arte, alla mancanza di soluzione di continuità tra i due. La cultura in cui la sua storia ci immerge è diversissima dalla nostra, ed è affine. Solo, nella cultura induista il tragico incidente stradale che spezza la carriera della grandissima danzatrice non è una interruzione definitiva, c'è sempre un'altra reincarnazione per continuare la propria strada.

Soltanto Tiziana Barbiero poteva procurare una testimonianza così bella e difficile da reperire, perché è molto raro che un artista asiatico sia disposto a parlare in modo tanto scoperto, in prima persona. Ne conosco solo un altro esempio: il più bel discorso pubblico di un'altra meravigliosa danzatrice Orissi, Sanjukta Panigrahi, quando ha parlato dei cinque incontri fondamentali della sua vita: la madre, il marito, i suoi due maestri, Rukmini Devi e Kelucharan Mohapatra, e infine Eugenio Barba. Anche quella era una autobiografia senza remore, del tipo possibile solo a chi ha scoperto di non dover temere di mostrare la propria vulnerabilità perché sa di star parlando in un contesto sicuro. Come era per lei l'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba.

La storia e la politica tornano, dopo Tairov, proprio nelle pagine di questo maestro. Eugenio Barba e Julia Varley, sollecitati dall'orrore dei nostri giorni, hanno scritto del loro rapporto con la guerra, con persone e teatri in luoghi di guerra. Ma in un certo senso storia e politica tornano anche nel racconto di un teatro povero, quello di Montichiello, che nel passato ha lottato contro i cambiamenti del mondo e l'abbandono delle campagne, poi contro la moda e, recentemente, anche contro un incendio che ha distrutto, insieme a costumi e scenografie, parte della memoria dei suoi spettacoli.

Apri il numero l'intervento di Raimondo Guarino, *"Pensare il teatro"*. *Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*. È, tra le altre cose, anche un modo per ricordare i fondatori di questa rivista nell'anno in cui compie quarant'anni. Ne sono direttrice ormai da troppi anni per non sperare con tutto il cuore che saranno ricordati come i primi.

Anche questo numero, come il precedente, allega un supplemento che raccoglie esiti della ricerca del PRIN *Donne, teatro, fascismo*: quest'anno è dedicato ai progetti di rinnovamento teatrale immaginati e proposti durante il regime. Può essere letto e scaricato nel nostro sito (<https://www.teatroestoria.it/>) sia dalla zona che pubblica i contributi di questo «Teatro e Storia» n. 47, sia da quella relativa al PRIN.

### *Notizie*

«**Acting Archives Review**», n. 30, novembre 2025. In occasione dei cento anni che Julian Beck avrebbe compiuto nel 2025, la rivista propone una serie di interventi. È una iniziativa da segnalare, tanto più che i saggi si concentrano su due periodi non particolarmente battuti dagli studi, quelli iniziali e quelli finali. Per gli anni giovanili, quelli di Beck pittore e artista profondamente interessato all'arte moderna, anche letteraria, Cristina Valenti presenta e commenta i diari giovanili di Beck, basandosi sulla selezione fatta da Tom Walker. Gli anni di cui si occupa vanno dal 1952 al '58, anno in cui l'artista decide di abbandonare la pittura per il teatro. All'intervento della Valenti si aggiunge un saggio di Stefania Zuliani su Beck pittore. Lorenzo Mango, all'opposto, si concentra sugli ultimi anni, che vanno per lui dal 1978, data in cui si chiude il periodo del teatro di

strada come esperienza primaria, e inizia invece un ritorno al teatro, fino alla morte, nel 1985. Segnalo, oltre al numero della rivista, anche la mostra curata da Lorenzo Mango di quadri di Julian Beck a Roma, presso la sede dell'Accademia di San Luca, con il grande fondale dipinto da Beck per *Matusalemme giallo* nel 1982. La mostra è stata inaugurata il 9 luglio ed è rimasta aperta fino al 14 novembre 2026. (*Mirella Schino*)

**Stefan Aquilina, *Stanislavsky's Use of Improvisation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2025.** Il volume di Stefan Aquilina, tra i più prolifici studiosi contemporanei di Stanislavskij, affronta il tema delle pratiche d'improvvisazione nel lavoro del maestro russo. Si tratta di una linea di ricerca che Franco Ruffini aveva già affrontato nel saggio *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*, pubblicato su questa rivista nel 2012, ma che Aquilina adotta ripercorrendo gran parte dell'itinerario artistico di Stanislavskij. L'impostazione del volume è particolarmente interessante perché concentra l'attenzione della prassi storiografica sulla dimensione concreta della pratica teatrale, mostrando come essa metta spesso in discussione alcune delle interpretazioni più consolidate della tecnica dell'attore e della pedagogia stanislavskijana. Uno dei principali meriti del libro consiste inoltre nel mettere in evidenza l'ampiezza di significati che il concetto di improvvisazione assume nella pratica del Teatro d'Arte. Come osserva Aquilina, esso comprende «dalla capacità di trasformare un imprevisto o un “errore” verificatosi in scena» fino «allo sviluppo di uno stato interiore di improvvisazione, diverso e irripetibile in ogni rappresentazione» (p. 70). La struttura del volume consente infine di rivolgersi non soltanto agli studiosi, ma anche agli artisti della scena, che vi troveranno numerosi esempi di applicazione pratica dei principi analizzati. (*Gabriele Sofia*)

**Antonin Artaud, *Questo corpo è un uomo. Quaderni 1945-1948*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2024.** Si deve a Lucia Amara questa traduzione «ispirata», come la definisce Évelyne Grossman nella prefazione al volume, di una selezione di quaderni del manicomio di Artaud. Apparsi con diversi criteri in francese (in parte inclusi nelle *Œuvres Complètes* dove appaiono ricostruiti in termini sintattici e cronologici, in parte pubblicati in una edizione fedele alla frammentarietà degli originali), scritti in una lingua che, come tutto in Artaud, è passata attraverso l'esperienza della perdita e del rifacimento, i quaderni vengono qui selezionati

attraverso l'individuazione di alcune aree tematiche rappresentative di tutta la sua opera. «Corpo», «Dio», «Soffio», «Nome», e un'appendice, «Teatro». In particolare il corpo costituisce la materia principale di una scrittura che si fa atto di riappropriazione della vita stessa. Lucia Amara entra in questo tessuto sensibile fornendo al lettore italiano coordinate chiare sui criteri di selezione e traduzione e condividendo con lui l'intensità di una esperienza che travalica i confini della letteratura. «È dall'atteggiamento del lettore – scrive – che i *Cahiers* come opera possono manifestarsi ed è per questo necessario abbandonare le armi dell'interpretazione in favore di un patto del linguaggio che non segue le modalità consuete di produzione di senso». Per la stessa ragione la sua è, a detta dell'autrice, solo una delle tante possibili traduzioni dei quaderni selezionati. (*Samantha Marenzi*)

**Giulia Bravi, *Comico al femminile. Protagoniste, processi e trasformazioni (1815-1915)*, Roma, tab edizioni, 2025.** Il volume indaga le trasformazioni dei ruoli comici femminili nell'arco di un intero secolo e il contributo delle attrici alla ridefinizione degli assetti artistici e professionali del teatro italiano. Prima che il regista divenisse il principale mediatore tra il testo drammatico e la sua resa scenica, la produzione degli spettacoli dipendeva infatti dalla sapienza interpretativa degli attori e dall'organizzazione delle compagnie secondo il sistema dei ruoli, che regolava la distribuzione delle parti, le scritture contrattuali, i compensi, le gerarchie e le scelte di repertorio. Solo in apparenza rigido, questo sistema seppe adattarsi ai mutamenti del mercato teatrale e del gusto del pubblico, assorbendo l'emergere di individualità attoriche sempre più forti. Muovendo dalla domanda se sia possibile parlare di una specifica comicità femminile nel teatro di prosa dell'Ottocento – il secolo del “serio”, della tragedia patriottica e del dramma storico –, Bravi ricostruisce una genealogia non lineare delle attrici specializzate nei ruoli comici, gravate dalle aspettative di decoro e rispettabilità che accompagnavano la presenza femminile sulla scena. Attraverso cronache e critiche teatrali, repertori, contratti, memorie e frammenti biografici, il volume ripercorre le carriere di interpreti celebri o dimenticate, da Rosa Romagnoli a Pia Marchi e Pierina Giagnoni, da Virginia Reiter a Teresa Mariani, fino a Dina Galli. Eredi delle servette goldoniane e depositarie di brio, trasformismo, agilità linguistica e capacità di stabilire una relazione diretta con il pubblico, queste attrici seppero intercettare, assecondare e talvolta orientare il giudizio

della critica, compiendo scelte artistiche e professionali che favorirono la rifunzionalizzazione delle loro competenze in ruoli nuovi e progressivamente più apicali: dalla seconda donna brillante alla prima attrice comica, fino alla soubrette novecentesca. *Comico al femminile* ridisegna così la storia dell'Ottocento teatrale non soltanto come storia della legittimazione della comicità femminile, ma soprattutto come storia dei processi di autoaffermazione delle attrici comiche, sulla scena in quanto artiste e nel mercato teatrale in quanto professioniste. (Aldo Roma)

*Che cosa significa lavorare per oltre vent'anni nello stesso luogo? Il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa non offre risposte semplici. Luogo di sepoltura di 30.683 soldati tedeschi caduti prevalentemente lungo la Linea Gotica, nato dall'accordo diplomatico tra Italia e Repubblica Federale Tedesca del 1955, continua a opporre resistenza a ogni tentativo di normalizzazione della memoria. È proprio su questa resistenza che Archivio Zeta lavora dal 2003. La compagnia bolognese, fondata nel 1999 da Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni, ha costruito qui un percorso artistico di rara coerenza, evitando costantemente di neutralizzare il peso storico del luogo e facendone, piuttosto, il presupposto stesso della creazione scenica. Non si tratta di un'esperienza isolata: la compagnia ha più volte scelto di confrontarsi con altri luoghi della memoria difficile, dalla Risiera di San Sabba a Monte Sole, sviluppando un teatro che interroga la relazione tra testo, spazio e storia. Nel corso degli anni questo dialogo si è misurato con opere anche molto diverse fra loro – da Eschilo a Gli ultimi giorni dell'umanità di Karl Kraus, da Macbeth di Shakespeare a La montagna incantata di Thomas Mann. L'edizione 2026 ha concluso il dittico dedicato a Il Processo di Franz Kafka. Il pubblico ha attraversato il cimitero seguendo Josef K., affidato di volta in volta a tre attori diversi, in uno spettacolo capace di alternare un'ironia inattesa a momenti di autentico perturbante. Il percorso fra le tombe ha così sottoposto il testo di Kafka, e tutti noi, a un confronto costante con il luogo che ci ha accolti, lasciando che fosse la sua densità storica a ridefinirne, passo dopo passo, il senso.*

*Un confronto che assume oggi un significato ulteriore: dopo ventitré anni di lavoro alla Futa, il Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, responsabile della gestione del cimitero, ha comunicato ad Archivio Zeta che dal 2027 non saranno più autorizzati spettacoli al suo interno. Una decisione tanto grave quanto difficile da comprendere, soprattutto alla luce*

*di una pratica teatrale che in tutti questi anni ha saputo misurarsi con la natura e con la storia di quel luogo senza mai eluderne la complessità. La decisione non sembra, tuttavia, definitiva: intorno alla vicenda si è aperto un confronto che coinvolge istituzioni italiane e tedesche. L'auspicio è che ventitré anni di lavoro alla Futa non si interrompano qui.* (Doriana Legge)

**Silvana De Vidovich, Aleksandr Tairov: il teatro delle emozioni, Imola, Cue press, 2025.** Aleksandr Tairov è una delle personalità più affascinanti del teatro russo del Novecento, sebbene la storiografia teatrale abbia spesso giudicato il suo teatro poco incisivo sul piano culturale rispetto ad altre personalità coeve del teatro sovietico. In un contesto storico in cui molti artisti concepivano il teatro come uno strumento per forgiare l'essere umano del futuro, Tairov perseguì invece una ricerca orientata alla bellezza formale e alla rappresentazione della dimensione extraterrena dell'individuo. Come osserva opportunamente Silvana De Vidovich, la sua produzione teatrale «più che incidere sulla realtà, mostrava piuttosto di volerla eludere». Il volume ha il merito di restituire tutta la complessità della vicenda personale, artistica e politica di un regista che cercò costantemente di portare avanti un progetto teatrale rigoroso e autonomo, nonostante le crescenti pressioni e i compromessi imposti da un regime che, soprattutto dopo l'ascesa di Stalin, ridusse progressivamente gli spazi di sperimentazione e di ricerca.

La ricostruzione biografica proposta da De Vidovich suggerisce inoltre nuove piste di ricerca, fra cui quella relativa alla possibile influenza delle pratiche gurdjieffiane, intese come «percorsi carsici di tutta la sua attività», forse avvalorata dalla breve collaborazione con Alexander Salzmann. Il volume offre inoltre una rilettura più articolata dell'intero panorama teatrale russo precedente e successivo alla Rivoluzione, con approfondimenti dedicati alle scuole teatrali del Kamernyj e alla figura di Alisa Koonen, attrice principale della compagnia, compagna di Tairov e protagonista di primo piano della cultura sovietica. Può essere interessante paragonare a questo volume il saggio di Swetlana Lukanitschewa sulle tournée europee di Tairov che presentiamo in questo numero. (Gabriele Sofia)

***The Oxford Handbook of dance and memory*, a cura di Susanne Franco – Marina Nordera, Oxford University Press, 2026.** Il volume tratteggia le genealogie e i volti di una possibile “memoriografia della danza”, campo di ricerca interdisciplinare animato dalla volontà

di ridiscutere i confini fra storia e memoria. La corposa introduzione, firmata dalle due curatrici, muove dal concetto di “storia mnemonica” di Jan Assmann, utile a comprendere come il passato possa essere costantemente modellato, decostruito e performato nel presente, e traccia l’evoluzione dei *memory studies*. Articolato in sette parti, il volume propone ventisei casi di studio: la prima sezione indaga il corpo come archivio vivente e le tecniche usate dai danzatori per ricordare o dimenticare (Thurner, Bläsing, Nordera); la seconda è dedicata alla decifrazione e alla scomparsa delle tracce della danza, grafiche e digitali (Jeschke, deLahunta, Friedman); la terza riguarda i meccanismi di rimozione connessi ai regimi totalitari (Veroli, Klimczyk) o nei contesti di trauma e trasmissione della danza (Nicifero, Launay); la quarta affronta le dinamiche di riattivazione della *early dance* (Pontremoli) o dei *reenactments* (Ruprecht, Hardt, Greiner). Le ultime tre sezioni toccano i temi dell’empatia cinestetica, delle neuroscienze e del rapporto tra percezione visiva e memoria (Calvo-Merino, Ligore, Després, Pitozzi), i processi di incorporazione all’interno delle comunità diasporiche (Shay, Wesolowski, Foster, Giersdorf), il problema della violenza storica legata al canone e le nuove narrazioni transculturali e di protesta (De Laet, Franco, Franko, DeFrantz). (Giulia Taddeo)

**Ester Fuoco, *Deviations in Contemporary Theatrical Anthropology New Myths and Performative Rituals between XR, Robots and AI*, London and New York, Routledge, 2025.** L’intreccio tra tecnologia e teatro è sempre più evidente e rappresentato sulle scene contemporanee. Il rapporto del teatro con la tecnologia non è certamente nuovo, ma lo sviluppo di alcune tecnologie – tra queste l’intelligenza artificiale, la realtà estesa, la robotica e il metaverso – offre agli artisti della scena nuovi orizzonti di sperimentazione e temi di riflessione di enorme stimolo. Sulla scorta di tale tendenza un analogo fenomeno si osserva negli studi, nel cui ambito le pubblicazioni e gli approfondimenti sul tema si segnalano sempre più numerose e pregnanti. In questo solco si inserisce il breve, ma interessante, volume di Ester Fuoco. Attraverso una serie di casi studio, dipanati nei quattro capitoli di cui è composto il libro – *Anthropological and Performative Paradoxes on the Contemporary Stage*; *Performative Migrations: Between Dissolution and Metamorphosis*; *Artistic Experimentation and the Role of Performing Robots*; *Rethinking Linear Perspective in Contemporary Theatrical Studies* – l’autrice offre

un'analisi delle trasformazioni nelle arti performative contemporanee, focalizzandosi sull'interazione tra esseri umani, robot e intelligenza artificiale.

Coniugando prospettive antropologiche ed estetiche, Ester Fuoco analizza casi studio emblematici per mettere in luce il fenomeno delle “sinfonie performative”: esperienze in cui la creatività mediata dall'intelligenza artificiale e le nuove dinamiche relazionali tra uomo e robot (HRI) sollevano questioni di natura filosofica legate al significato dell'arte, all'idea di intelligenza e ai confini della creatività. A proposito di collaborazione tra uomo e macchina, il volume usa il concetto di “Nuovo Umanesimo” per guardare alle forme di co-creazione agibili anche oltre i confini materiali e temporali offerti dalla realtà estesa. (*Matteo Casari*)

**Stefano Geraci, «Chissà perché». Un itinerario nella drammaturgia di Čechov, Roma, Bulzoni, 2026.** «Vorrei scrivere un romanzo, ho un soggetto meraviglioso, ogni tanto mi prende una voglia matta di sedere a tavolino e di mettermici, ma si vede che non mi bastano le forze», aveva confidato Čechov nel 1888 al critico e scrittore Dmitrij Vasil'evič Grigorovič. Non ci sarà un romanzo di Čechov, ma il libro esplora i suoi capolavori teatrali come un grande romanzo silenzioso dove fervono quei grumi di vita che, attraverso i capillari sottili delle sue parole, donano il sangue ai suoi personaggi teatrali consegnandoci il compito di badare a quella quantità di vita che non si esaurisce con la fine delle loro storie.

**Kepler-452, *A Place of Safety. Viaggio nel Mediterraneo centrale. Testo, contesto e materiali di lavoro di un incontro con il “Search and Rescue”, a cura di Lorenzo Donati, Roma, Luca Sossella Editore, 2025.*** Nel 2025 *A place of Safety* è stato insignito del Premio Ubu come “Miglior spettacolo di teatro” ma, in realtà, la forma spettacolo è solo il precipitato di un groviglio di esperienze che i membri della compagnia Kepler-452 hanno avviato nel luglio 2024 imbarcandosi a bordo della nave Sea-Watch 5. Il diario dei giorni passati in mare è diventato una trama drammaturgica in cui le esperienze vissute e le persone incontrate (volontari, medici, rescue swimmers) non sono semplicemente evocate, ma sono fisicamente presenti sulla scena, allo stesso tempo testimoni e protagonisti del racconto. Nella curatela del volume, Lorenzo Donati prova a restituire questa compenetrazione di esperienze accompagnando il testo dello spettacolo con interviste ai fondatori della compagnia, Nicola

Borghesi ed Enrico Baraldi, e agli altri membri dell'equipaggio, tra cui il capo missione Miguel Duarte, la giurista e portavoce di Sea Watch Giorgia Linardi, l'infermiera Floriana Pati e l'elettricista José Ricardo Peña. Un'operazione artistica ed editoriale che alimenta quell'idea di lavoro teatrale vissuto come avventura, come spinta per forzare i confini, geografici, personali, giuridici, dove regna il paradosso e il soccorso umanitario rischia di essere additato come crimine. (*Gabriele Sofia*)

**Roberto Latini, *Canità del cane. Un manuale per l'attore*, Venezia, Marsilio, 2025.** Un attore scrive un manuale quando ha alle spalle abbastanza scena da poter riflettere sul proprio mestiere. Roberto Latini, formatosi con Perla Peragallo al Mulino di Fiora, fondatore di Fortebraccio Teatro, arriva a questo «decalogo» – la parola è sua – dopo anni di laboratori, seminari, incontri con chi il mestiere lo sta ancora imparando. Le dieci regole non compongono un metodo di recitazione, ma una riflessione sul lavoro dell'attore. Così, fidarsi dello spettatore significa riconoscergli la capacità di vedere, scegliere e immaginare oltre le intenzioni di chi è in scena; allo stesso modo, l'invito a recitare “in stampatello” diventa un'immagine della leggibilità dell'attore, della sua capacità di rendere il proprio lavoro (troppo spesso *corsivo*) accessibile alla platea. Non è un trattato, Latini parla piuttosto della trasmissione di un sapere in “forma confidenziale”. Lo dichiara fino in fondo, lasciando bianca l'ultima pagina perché chi legge possa aggiungere le sue regole. Nessun manuale è mai l'unico. Ogni metodo arriva da un insegnamento ricevuto altrove, e nel diventare libro si espone a essere ripreso, contraddetto, riscritto da chi verrà dopo. (*Doriana Legge*)

**Бездна: антология современной итальянской драматургии (*L'abisso. Antologia della drammaturgia italiana contemporanea*), a cura di Doriana Legge – Gabriele Sofia, Mosca, Nosorog, 2025.** Una parte significativa della drammaturgia italiana contemporanea nasce sulla scena prima ancora che sulla pagina. È da questa premessa che prende forma *Бездна*, un'antologia della drammaturgia italiana contemporanea che propone al pubblico russo cinque testi – *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini, *Noccioline* di Fausto Paravidino, *La Merda* di Cristian Ceresoli, *La vita ferma* di Lucia Calamaro, *L'Abisso* di Davide Enia – accompagnati da un'introduzione storico-critica che ne ricostruisce i contesti produttivi, le genealogie artistiche e le pratiche performative.

L'attenzione si sposta così dalla pagina ai «territori del teatro»: gli spazi della controcultura, le esperienze di autogestione, la centralità della creazione attoriale, il rapporto fra scrittura e scena. Ne emerge un percorso di orientamento in una realtà teatrale difficilmente leggibile a partire dal solo testo drammatico. Il progetto nasce da un'idea di Daniela Rizzi, già responsabile dell'Istituto Italiano di Cultura di Mosca, che durante il suo mandato constatò come fossero disponibili pochi volumi sulla drammaturgia italiana accessibili a un pubblico russofono, nonostante il forte interesse per questo ambito. La scelta delle opere, dunque, risponde a questa esigenza: testi nati dalla scena, capaci di conservare sulla pagina la memoria del processo performativo da cui sono nati. Il volume non è solo un'operazione di traduzione, ma un lavoro di mediazione storiografica che trasferisce in lingua russa, insieme ai cinque testi, le coordinate storiche e culturali necessarie per contestualizzarli.

**Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1639-2009)*, Roma, Piretti, 2025.** Il volume di Concetta Lo Iacono è un libro straordinario, nel senso letterale della parola. Fuori dell'ordinario, per cominciare, è la quantità: 627 pagine fitte, più di 1000 nomi nell'indice dedicato, una copertura di 370 anni, ripercorsi non per decenni e multipli ma quasi anno per anno, come si fa con una storia vissuta e non solo riesumata dai fondi d'archivio. Fuori dell'ordinario è l'architettura interna, che compone il tessuto verbale con immagini della più diversa e suggestiva provenienza, oltre che con note promosse a riquadri in corpo pagina, autonomi per discorso e relative illustrazioni. Fuori dell'ordinario è però soprattutto la qualità: la rilevanza per gli studi nella disciplina in cui il libro si colloca, l'ampiezza e la composizione delle fonti documentarie, e infine la costruzione del rapporto con il lettore, a prescindere dalla sua competenza specifica. *Il volo di Tersicore* è un libro fondamentale, proprio alle fondamenta degli studi sulla danza e, in particolare, sul balletto; le fonti documentarie sono quelle che ci si può attendere – ma anche altro – da una studiosa come Lo Iacono, che nella Russia riconosce una seconda patria, professionale, culturale e persino spirituale. Quanto al rapporto con il lettore virtuale, quello che ogni autore immagina intento a criticarne i pensieri prima che siano riversati sulla pagina, Concetta Lo Iacono ha vinto la sfida più impegnativa: trasformare il peso dell'erudizione che supporta il suo libro nel veicolo leggero d'un racconto che affascina. Specie quando, approdato ai nostri due secoli

Novecento e Duemila, diventa un racconto attraverso il balletto ben più che sul balletto, un racconto attraverso quell'Eurasia che è l'idea della Russia ben più che sulla Russia nella realtà della geografia europea. E un tale racconto offre stimoli inquietanti di riflessione anche a chi, come me che scrivo, non è propriamente un addetto ai lavori. (*Franco Ruffini*)

***Vito Pandolfi e la nascita del Teatro di Roma.*** Il 20 aprile 2026, la Sala Squarzina della Fondazione Teatro di Roma ha ospitato il primo appuntamento di un nuovo ciclo di incontri dal titolo “Le stagioni del Teatro di Roma. Volti, memorie e visioni”, un percorso che rievoca la storia dell’istituzione dalla nascita dello Stabile nel 1965, partendo da un approfondimento sul suo primo direttore, Vito Pandolfi (1917-1974).

In un dialogo moderato dal critico Antonio Audino con Raffaella Di Tizio, che ha studiato a fondo Pandolfi e la sua importanza nella ricezione italiana di Brecht, e Antonio Calenda, regista della “Compagnia dei 101” che con Pandolfi ha collaborato nelle prime stagioni del Teatro Stabile di Roma, è stata ricordata la sua idea di teatro militante, segnata dal suo vissuto da partigiano e che – sebbene misconosciuta – ha inciso in maniera profonda sul teatro italiano. Attraverso le proiezioni di materiale d’archivio, quali foto rese disponibili dal figlio Libero Pandolfi e dal Museo Biblioteca dell’Attore di Genova, e di filmati storici registrati nei giorni dell’inaugurazione dello Stabile, è stato ricordato il percorso personale di Vito Pandolfi, nonché il suo modo di intendere la direzione artistica di uno stabile, attento alla pluralità delle voci e mosso dal desiderio di un teatro che contestasse la superficialità. L’incontro è stato intervallato dalla lettura di estratti da suoi scritti, testi da cui emerge la figura di un intellettuale votato al rinnovamento, attento a cogliere le mutazioni politiche e sociali del suo tempo. Ne è nato un fitto intreccio di racconti che ha permesso di comprendere meglio l’importanza di Pandolfi (come regista, organizzatore culturale, studioso e artista) e di riconoscerne e tramandarne il decisivo contributo dato alla crescita culturale e al progresso delle scene a Roma e non solo. (Regina Mariavittoria Rumolo Iunco)

***A Companion to Nō and Kyōgen Theatre*, a cura di Yamanaka Reiko – Monica Bethe – Eike Grossmann – Tom Hare – Diego Pellecchia – Michael Watson, 2 voll., Leiden and Boston, Brill, 2024.** Un gruppo di studiosi, tra i più accreditati a livello internazionale sui

diversi aspetti che riguardano il *nōgaku* – con questo termine, dalla metà del XIX secolo, si indica il connubio scenico di teatro *nō* e *kyōgen* – ha dato alle stampe un'opera monumentale in due volumi che resterà a lungo un punto di riferimento per quanti vogliano accostarsi o approfondire *nō* e *kyōgen*, generi teatrali giapponesi originati tra XIV e XV secolo e giunti come tradizioni viventi sino ad oggi.

Il primo volume si concentra sulle basi storiche, performative e drammaturgiche del *nō*, ricostruendone lo sviluppo dalle origini fino all'epoca moderna. Approfondisce gli aspetti formali della performance – dal movimento scenico alla musica, dall'uso delle maschere alla costruzione dello spazio teatrale – e analizza le modalità di trasmissione dei saperi attoriali, sia nei contesti familiari sia in quelli amatoriali. Ampio spazio è dedicato alla struttura delle opere, ai loro temi religiosi e poetici, e agli autori che ne hanno fondato il repertorio, in particolare Zeami Motokiyo, Kanze Motomasa e Konparu Zenchiku.

Il secondo volume affronta invece i trattati teorici e la critica sul *nō*, esaminando le fonti classiche e le interpretazioni moderne. Si sofferma sulla cultura materiale del *nō* e del *kyōgen* – costumi, maschere, strumenti – e sulla ricezione di queste forme teatrali in epoca contemporanea, anche fuori dal Giappone. Una sezione monografica è opportunamente dedicata al *kyōgen* – questo genere comico, pur essenziale e ragguardevole sotto il profilo estetico e tecnico, si è sempre visto assegnare un ruolo ancillare rispetto al raffinato e colto *nō* – analizzato nella sua specificità drammaturgica e scenica. Il volume si chiude con appendici utili, tra cui glossari e riassunti di opere.

Yamanaka Reiko, Monica Bethe, Eike Grossmann, Tom Hare, Diego Pellicchia e Michael Watson firmano un'opera editoriale che ha visto il coinvolgimento di ulteriori autori, che sistematizza il sapere consolidato su *nō* e *kyōgen* arricchendolo di molti contenuti originali e aggiornandolo alle più recenti acquisizioni. (*Matteo Casari*)

**Aldo Roma, *Teatro, amatorialità, fascismo. Storie e problemi 1925-1940*, Roma, Bulzoni, 2026.** Il volume esplora alcune delle configurazioni assunte dalla pratica amatoriale del teatro negli anni centrali del regime fascista, interrogandone il ruolo tanto nella storia dello spettacolo quanto nella storia sociale e culturale dell'Italia tra le due guerre. L'indagine muove dall'azione dell'Opera nazionale dopolavoro, l'istituzione attraverso cui il fascismo tentò di disciplinare il tempo

libero delle italiane e degli italiani e, con esso, il movimento filodrammatico. Al di là dell'immagine uniforme restituita dalle fonti ufficiali e propagandistiche, emerge tuttavia una stratificazione di culture teatrali, ambienti e pratiche anche profondamente differenti. Accanto ai circoli dopolavoristici, che rappresentarono la dimensione istituzionalizzata dell'attività filodrammatica, il libro ricostruisce infatti configurazioni più fluide e frastagliate dell'amatorialità, sviluppatesi nei salotti culturali, nelle associazioni filantropiche e attorno alle riviste di informazione e cultura. Alimentate da specifiche forme di socialità radicate nei contesti urbani, queste esperienze declinarono il teatro secondo paradigmi talvolta inediti, aprendolo alla sperimentazione e all'ibridazione delle forme sceniche. Su un versante distinto si colloca invece l'amatorialità del mondo cattolico, sostenuta da una fitta rete associativa e da un arcipelago di periodici specializzati, che non si limitarono a documentare le attività delle filodrammatiche d'oratorio, ma concorsero a legittimarla e a riformularne le finalità all'insegna di un'alterità radicale, costruendo un lessico e un orizzonte di senso alternativi a quelli imposti nel contesto dopolavoristico. Attraverso un'indagine condotta per casi, episodi e tracce biografiche – storie anche minute, ma capaci di sollevare questioni generali –, il volume propone dunque un ripensamento della funzione dell'amatorialità nella storia del teatro italiano, mostrando come una piena comprensione del teatro nel suo tempo non possa prescindere dallo studio delle sue forme non professionistiche.

**Mirella Schino, *The Mystery of Eleonora Duse. Techniques, Strategies, Magic*, Brill, 2026.** Non proprio la traduzione della monografia del 2023 (*Eleonora Duse. Storie e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci) ma una sua trasposizione per un pubblico non italiano, non così familiare alla situazione teatrale italiana ottocentesca. Un'altra differenza rispetto alla edizione italiana e alla sua traduzione in russo dello scorso anno è una parte nuova, relativa al ruolo che la Duse ha avuto nella pedagogia innovativa teatrale del Novecento, per figure come quelle di Stanislavskij e di Mejerchol'd, ma soprattutto Lee Strasberg.

**Gabriele Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, prefazione di Mirella Schino, Roma, Carocci, 2025.** Edward Gordon Craig è stato uno dei più influenti artisti di teatro del XX secolo, nonché uno dei più studiati. Il volume, però,

non presenta una nuova analisi delle sue teorie o pratiche. È piuttosto un'indagine che prende le mosse dalla corrispondenza e dai suoi appunti personali per sondare il periodo compreso tra lo scoppio della Grande Guerra e l'affermazione dei regimi totalitari. Attraverso questo approccio si accede a una dimensione meno esplorata, eppure decisiva, della storia del teatro: una storia "intima", capace di rivelare le motivazioni e i rapporti di forza che hanno determinato alcune scelte artistiche, ma anche gli slanci utopici, le ambizioni deluse, i progetti irrealizzabili. Al centro del libro campeggiano i legami di Craig con alcune personalità politiche e culturali dell'epoca, in particolare con Dorothy Nevile Lees, la sua stretta quanto poco riconosciuta collaboratrice; con Yvette Guilbert, celebre cantante e attrice; con i giovani attori della sua scuola inviati improvvisamente al fronte. Questa prospettiva, in apparenza privata, consente di osservare il modo in cui gli artisti della scena novecentesca hanno abitato un'epoca di rivoluzioni e cataclismi, proponendo il teatro come spazio di sperimentazione per una realtà alternativa e brandendo il sipario come una bandiera.

*Il 10 giugno 2026 è morto a Modena **Stefano Vercelli**, attore. Con lui scompare un altro compagno di un mondo sommerso ma fondamentale, vivo quanto spesso poco riconosciuto. A vent'anni, negli anni Settanta, Vercelli aveva frequentato un lungo seminario all'Odin Teatret, la "Brigata internazionale", poi aveva incontrato Jerzy Grotowski. Aveva fondato il Teatro Arcoiris, insieme a Nicola Savarese e ad altri, era andato in India a studiare Kathakali, e aveva poi collaborato per due anni a progetti del Teatr Laboratorium, in particolare al Teatro delle sorgenti. Nel 1981 era stato cofondatore a Volterra del Gruppo Internazionale L'avventura, e de Il Porto - Centro di Cultura Attiva, insieme a Fausto Pluchinotta, Laura Colombo, Annette Henneman, François Kahn, Armando Punzo: una situazione estrema di sperimentazioni sulla percezione, condotta in condizioni di grande difficoltà, anche economica. Il Centro è durato un numero relativamente piccolo di anni, ma ha lasciato un ricordo indelebile in chiunque l'abbia frequentato. Poi Vercelli è tornato al suo lavoro di attore, con Thierry Salmon; con Roberto Bacci per la Trilogia, spettacolo-azione itinerante, grande esperienza per i suoi spettatori, non più di sei per volta. Con Bacci è stato attore per molti anni e per molti spettacoli. Nel '92, dopo una collaborazione con Raul Ruiz, è stato cofondatore dell'Associazione*

*Artisti Drama, con Magda Siti. Ha condotto seminari e laboratori come pedagogo, e dal 2000 al 2005 è stato docente nei corsi di Formazione Superiore per attori di prosa della scuola dell'ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione, al termine dei quali ha realizzato con gli allievi, come regista: Don Chisciotte, Romeo e Giulietta e Ubu roi. Era un attore straordinario, e un amico. Non posso non ricordare l'ultimo suo lavoro, Étoile, per la regia di Rita Frongia. Era uno spettacolo straordinario, di cui faccio fatica a parlare al passato, uno dei più toccanti lavori d'attore che abbia mai visto. Stefano non era più né uomo né donna, ma un corpo di espressività eccezionale, vera immagine del fiore della vecchiaia. La regia, intelligente, raffinata, aveva la qualità che può venire solo da una lunga e stretta collaborazione, avevano fatto insieme altri due spettacoli. Credo che Stefano sapesse fino a che punto Étoile fosse bello, e una vera autobiografia d'attore, come tutti i lavori teatrali di grande qualità. È morto cercando di immaginare come avrebbe potuto riportarlo in scena pur nelle condizioni di un corpo martoriato e ormai fragilissimo. (Mirella Schino)*

**Tommaso Zaccheo, *Roger Planchon et ses théâtres (1949–1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*, Bari, Edizioni di Pagina, 2025.** Il volume di Tommaso Zaccheo affronta la figura complessa e ancora poco studiata di Roger Planchon, regista, autore e direttore di alcune importanti istituzioni teatrali francesi. L'analisi si sviluppa su più livelli: accanto allo studio degli spettacoli e dell'approccio, spesso originale, con cui il regista affronta alcuni grandi testi della drammaturgia (in particolare quelli di Brecht), Planchon viene studiato come personalità storica, collocandone l'attività nel contesto della seconda metà del Novecento, segnato da profonde trasformazioni: la Guerra fredda, il Maggio '68, le politiche di decentramento culturale ecc. La riflessione sulle pratiche artistiche si intreccia così all'analisi delle dinamiche istituzionali e politiche, attraverso uno sguardo storiografico ampio, capace di coniugare gli strumenti della storiografia teatrale con quelli della ricerca storica e microstorica, con l'obiettivo di esplorare «la relazione tra la pratica di un uomo di teatro e l'affermazione scenica e istituzionale della regia moderna come fulcro della creazione teatrale».

Fra le numerose ipotesi storiografiche avanzate nel volume, una delle più stimolanti è forse quella che individua nella rete transnazionale di registi e artisti sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta uno dei

contesti di elaborazione dell'identità culturale unitaria europea. Si tratta di una proposta interpretativa convincente, pur bisognosa di ulteriori approfondimenti, che mostra efficacemente come il volume utilizzi la figura di Planchon per affrontare questioni di portata ben più ampia. (Gabriele Sofia)

*«Teatro e Storia» non ha una rubrica per i necrologi. Prendiamo però a volte lo spazio necessario per salutare e ringraziare artisti e studiosi di teatro le cui strade si sono incrociate, in diversi modi, con uno o più membri della redazione. **Carla Tatò** ha lasciato un vuoto grande quest'anno sulla scena del teatro e **Delia Gambelli** su quella della sua storiografia. **Gianfranco Pedullà**, morto per le conseguenze di un terribile incidente d'auto, apparteneva a entrambi i mondi. Altri scriveranno del suo impegno nel teatro in carcere e delle ricche attività del suo Teatro Popolare d'Arte (nato già nel 1980 con il nome di Mascarà Teatro): a tutti coloro che ne proseguono il lavoro, ora diretto da Francesco Giorgi, vanno la nostra vicinanza e l'augurio di continuare a costruire su quella strada. Noi lo ricordiamo soprattutto per i suoi fondamentali studi su Craig, e sul teatro nel fascismo e su Silvio d'Amico, incontrati fin dalle prime attività dei gruppi di ricerca sulla scena della prima metà del Novecento raccolti da Mirella Schino intorno a questa rivista, testi che continueranno a dialogare con le ricerche di generazioni di studiosi. (Raffaella Di Tizio)*

