

NOTIZIE

Grotowski 2009

Claudio Meldolesi è morto, il 12 settembre 2009. A maggio aveva scritto: «Posso fare un pezzettino per il prossimo numero, se ci riesco, di natura teorica globale? Riguarderebbe la tentazione dei gruppi di sottomettersi a tendenze culturali. Da martedì sarò a casa e andrò all'ospedale per radio e chemioterapia. Dillo anche agli altri». Ha continuato a lavorare fin quasi all'ultimo giorno. Il contributo che aveva proposto non è riuscito a scriverlo, ma ha comunque mandato qualcosa, ad agosto, che adesso è tra le «notizie» di questo numero: la presentazione del libro su Leo de Berardinis che ha curato insieme ad Angela Malfitano e Laura Mariani.

Meldolesi è stato uno dei fondatori di «Teatro e Storia». Era una persona che non solo amava gli attori, e la gente di teatro, come lui stesso scrive, e non solo amava il teatro, ma che sapeva valutarlo dal punto di vista delle sue valenze politiche, esistenziali, psicologiche. Lo sapeva riconoscere come atto di ribellione. Ci sentiamo suoi debitori, fra l'altro, per gli studi su Brecht; per le nuove prospettive che ha aperto alla conoscenza del teatro ottocentesco – e perché ha rifiutato di dimenticare Leo de Berardinis. E gli siamo anche debitori di una spina, di qualcosa da cui ancora non sono state tratte tutte le conseguenze: insieme a Sandro d'Amico è stato l'unico a prendere davvero sul serio la vita delle scene italiane della prima metà del Novecento. In un certo senso Claudio e Sandro erano entrambi figli dell'Accademia e di Silvio d'Amico – figli, e non seguaci. Hanno fatto rinascere un punto interrogativo su anni a prima vista facili da accantonare – gli anni da cui tutti noi veniamo, e che condizionano non solo il modo in cui si è formato il teatro italiano di oggi, ma anche il modo in cui, nel bene e nel male, si sono formati i nostri studi.

Meldolesi parlava di questa rivista come della «cosa comune»: un'espressione che poteva perfino far sorridere. Ma aveva ragione, «Teatro e Storia» non è un semplice contenitore di studi.

Su questo numero appariranno solo poche pagine sue. Nel prossimo, gli sarà dedicato un Dossier.

Non per commemorarlo.

È senz'altro vero, come disse una volta, tanto tempo fa, Antonio Neiwiller, che il prodotto di un ambiente, festival o rivista che sia, non dovrebbe mai commemorare i propri morti, perché altrimenti, quando gli anni passano, rischia di cominciare a somigliare a un cimitero. Ma che importanza ha? Lo scorso numero è stato dedicato a Cristina Wistari e a una ragazza morta in un terremoto. Questo porta dentro di sé il ricordo di Claudio e di Tony D'Urso. Forse, più ancora di una rivista, più ancora che la voce di un ambiente di studi, «Teatro e Storia» è uno di quei luoghi in cui si incrociano molti fili. Tony D'Urso, fotografo, ne faceva parte, pur non avendoci mai scritto una riga.

L'immagine in copertina ritrae una persona di grande importanza per l'ambiente, fatto di gente di teatro e di studio, che si raduna intorno a questa rivista. È Jerzy Grotowski nel '66, giovane, e accuratamente abbigliato di nero. Nel corso del 2009, l'UNESCO ha celebrato il cinquantesimo anniversario dell'inizio del lavoro suo e di Ludwik Flaszen presso il Teatr 13 Rzędów, poi Teatr-Laboratorium 13 Rzędów. Era una celebrazione che veniva a coincidere anche

con il decimo anniversario dalla morte di Grotowski, e che è stata giustamente l'occasione per innumerevoli incontri, volti a cercare di trarre qualche prima conclusione dall'insegnamento di quello che è ormai universalmente riconosciuto come uno dei più grandi maestri teatrali del Novecento. La scelta che è stata fatta, per questo numero di «Teatro e Storia», giunto alla fine di un anno di celebrazioni, è stata quella di dedicargli un Dossier forse un po' anomalo: fatto più di testimonianze che di ripensamenti critici o di conclusioni. Un Dossier che a posteriori mi sembra caratterizzato da domande, esplicite o inesprese. In particolare quelle che ancora si pongono persone, come Ludwik Flaszen, o Eugenio Barba, o Jana Pilátová – ma anche Nando Tavianì o Franco Ruffini – che lo hanno conosciuto fin dagli anni Settanta.

Intorno a questa zona centrale, si annodano gli altri saggi: saggi informativi come ad esempio quelli su Carmelo Bene, gli ultimi anni di Artaud, il *Kean* di Gustavo Modena. Saggi, come quello di Adelina Suber, che esplorano il romanzo come possibile fonte per lo studio del teatro, ricollegandosi ad altri interventi del genere, come ad esempio quello di Giovanna Cermelli sui romantici tedeschi, pubblicati in numeri precedenti. Oppure saggi, come quello di Stefano Geraci, sui luoghi di Roma come luoghi del teatro e insieme della vita e cultura di una città.

È tradizione ormai da qualche anno che i saggi siano inframmezzati da testimonianze di vita nel teatro, quasi sempre in stile epistolare. Testimonianze di un modo particolare di vedere e vivere il teatro. Sono i nostri «incontri con uomini straordinari»: uomini talvolta famosi, ma molto più spesso poco noti, che ci raccontano gli aspetti più sotterranei e fondanti del teatro. È diventata quasi una cifra di «Teatro e Storia», una rivista che rappresenta una minoranza di ricerca. Che cosa caratterizza questa minoranza? Forse un modo di studiare il teatro stratificato, che mischia storia, antropologia, tecnica ed estetica. Che intreccia sempre, nel proprio sguardo, quella che potremmo chiamare la teatrologia interna, tecnica e scienza del teatro, con la teatrologia esterna, gli sviluppi della storia del teatro e le ramificazioni del teatro nella Storia. È una minoranza che condivide un modo di pensare al teatro che non si identifica con un valore, o più valori particolari, ma che spontaneamente riconosce come affine chi nel teatro cerca un labirinto, e non solo un posto di lavoro o un'opera d'arte.

Forse quel che caratterizza la «cosa comune», l'ambiente di «Teatro e Storia», è semplicemente la consapevolezza che non solo il teatro, ma anche lo studio del teatro possono essere portatori delle più strane rivolte. O eresie, come direbbe Claudio.

Notizie di avvenimenti e di libri che riguardano da vicino l'ambiente di «Teatro e Storia»:

La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da cento testimoni, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2009. Fin dal titolo il volume *La terza vita di Leo* intende porre variabili problemi teatrologici perché davvero l'ultimo de Berardinis agiva da artista altro. Il primo Leo, passato da Foggia a Roma, si era rivelato infine al fianco di Carmelo Bene e di altri maestri del Nuovo teatro instaurando il suo più strategico sodalizio con Perla Peragallo; il secondo Leo aveva istituito una contraddizione con la centralità romana nel teatro nazionale trasferendo la sua operosità a Marigliano, fra Napoli e Salerno, e coinvolgendo giovani refrattari alle buone maniere teatrali.

Comunque, la fase bolognese di Leo, corsa fra il 1983 e il 2001, anno dell'operazione chirurgica causa infine del suo calvario, assunse caratteri riassuntivi fino a manifestare una prospettiva artistica ulteriore: legata a classici elettivi come alla Commedia dell'arte, al superamento del testo come a suoi recuperi sperimentali e alla formazione di una compagnia articolata e sorprendente, dato che ogni attore e ogni tecnico del suo *Ensemble* divenne un originale portatore d'arte. Leo si è ripresentato così da attore autore, a suo modo continuatore di Shakespeare in ogni ambito, con particolare intelligenza dell'oscurità. Non si perda di vista la capacità che ha avuto di donarci un teatro perlustrativo, disposto a singolari scoperte, non immemori dell'hinterland mariglianese e popolari dall'intimo. Questo libro sembra aver così corrisposto a un mandato

organico, tanto che Leo potrà quindi rimanifestarsi al centro del Nuovo teatro italiano da impareggiabile artista pedagogo, come tale incondizionabile, e da portatore di istanze rigeneratrici volte all'unificazione dei teatri. Già la strutturazione aperta di questo lavoro dichiara la possibilità di un vastissimo incontro di coinvolgimenti e competenze. Dopo che gli «orientamenti introduttivi» hanno dato la parola a artisti e uomini di cultura – da Pozzati a Guglielmi, da Sanguineti a Taviani – qui è proposta una doppia scansione. Come «maestro della scena» Leo viene rapidamente seguito nei due primi itinerari per poi rivelare la complessità d'investimenti realizzati da subito nell'incontro con Bologna. Ne testimoniano ventitré suoi attori – in primis Francesca Mazza, Elena Bucci, Marco Sgrosso, Gino Paccagnella, Antonio Alveario, Marco Manchisi, Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Fabrizia Sacchi, Valentina Capone –, suoi collaboratori storici – come il poeta delle luci Maurizio Viani e il promotore Paolo Ambrosino – e altri specialisti che hanno contribuito all'articolazione del suo linguaggio, come Stefano Rocco di Meduna. La seconda scansione, dal canto suo, mostra Leo come «artefice globale» in rapporto con successivi protagonisti del teatro italiano – da Mario Martone e Toni Servillo, a Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, da Alfonso Santagata a Marco Martinelli –, e con numerosi critici e intellettuali. Infine viene valorizzato il rapporto di Leo con le altre arti, facendo centro sul *Don Giovanni* di Mozart. Riproposto con il maestro Soldatini. Mentre questo richiamo in generale può essere bene esemplificato dall'apparato iconografico in gran parte inedito, realizzato soprattutto da alcuni fotografi artisti, interni alla ricerca, di area napoletana e padana. Tanto da rendere priva di soluzioni di continuità la successione scena-fuori scena [Claudio Meldolesi].

«L'Aquila-Roma Tre. Cultura come pratica della resistenza», DAMS di Roma Tre, 25-26-27 maggio 2009. Il 6 aprile 2009 un terremoto di forte intensità ha colpito L'Aquila e i paesi vicini. Ha di fatto raso al suolo il centro storico del capoluogo e gravemente danneggiato le sedi della locale Università, in particolare quelle della Facoltà di Lettere e Filosofia. Nell'«Auletta Sanjukta Panigrahi» – si chiama così – in cui Mirella Schino e Ferdinando Taviani avevano i loro incontri con gli studenti, non è stato più possibile entrare. Tra le mura pericolanti si trovano ancora le copie dell'Annale 29, 2008, di «Teatro e Storia», che Mirella Schino si apprestava a imbustare per le spedizioni di rito. L'editore Bulzoni si è offerto di ristamparle a un prezzo stracciato. Alla spesa hanno contribuito la «Consulta Universitaria di Teatro» (CUT) ed Eugenio Barba, a nome dell'Odin Teatret e dell'ISTA. Pochi giorni dopo il disastro, ho partecipato a una piccola cerimonia in memoria di Noemi Tiberio, giovane dottore di ricerca aquilana, che negli studi e nella pratica di teatro aveva appena trovato la strada felice di una vita non felice. Nello stesso giorno, c'è stato un Consiglio di Facoltà aperto. Ero tra gli auditori. S'è svolto in uno spiazzo, vicino a una tenda in caso di pioggia. I colleghi, la maggior parte dei quali non conoscevo, sono intervenuti per parlare di studenti, di cultura e di sopravvivenza. La vicenda di «Teatro e Storia» con la solidarietà che ha messo in moto, la morte assassina di Noemi, l'incontro coi suoi compagni e parenti, quel Consiglio di Facoltà senza i soliti discorsi tra burocrazia e carriere: tutt'insieme, per la prima volta, ho sentito l'Università come un ambiente e la cultura come la spina dorsale che gli consente di non sbriciolarsi. Al di là di finanziarie e ministri e settori scientifico-disciplinari: terremoto o non terremoto. Ho deciso di chiedere ai colleghi Simone Gozzano, Massimo Fusillo, Mirella Schino e Ferdinando Taviani di essere loro i protagonisti dei miei ultimi tre giorni di corso, per ragionare insieme sulla Cultura come pratica della resistenza. A viva voce, di fronte ai numerosi studenti frequentanti, quasi tutti matricole, con diritto-dovere di interrompere e divagare: per non perdere il tema, a prescindere dall'argomento che in quel momento teneva banco. Hanno accettato tutti e quattro, ed è andata proprio com'era nell'intenzione. Nella locandina dell'iniziativa figura questa presentazione: «Cosa distingue l'impotenza dall'utopia? Due anni fa abbiamo ospitato Eugenio Barba tra i libri della nostra Biblioteca. Per la sua lezione aveva scelto un titolo che ci aveva deluso: “La sopravvivenza del teatro”. Sopravvivenza è quasi come morte. Ma Barba ha cominciato rovesciando il titolo con la leva d'un trattino: sopra-vivenza, capacità di vivere sopra. Ora, due anni dopo, ci domandiamo: “Come si rovescia un terremoto?”» [Franco Ruffini].

Libro di Franco

È morto Augusto Boal, drammaturgo e teorico del teatro, in maggio, a settantotto anni. È morto a Rio de Janeiro, dove era nato nel 1931, e dove era tornato dopo molti anni di esilio. Era stato fondatore e

direttore del Teatro de Arena di San Paolo. È stato l'inventore del «teatro degli oppressi», uno strumento maieutico e politico, un modo di pensare al teatro che recupera la cultura oppressa e contadina, rompe la divisione attore-spettatore, insegna a pensare col corpo. Un teatro politico, ma non didattico, un mezzo di conoscenza e di trasformazione della realtà, anche della propria. È stato un punto di riferimento molto amato, importante per molta gente, non solo di teatro. All'inizio degli anni Settanta, Boal era stato arrestato dal regime militare brasiliano e torturato. Era emigrato in Argentina, in Perù e poi in Francia, e dappertutto aveva continuato a fondare Centri per un teatro degli oppressi. Aveva anche fondato e diretto il primo Festival del teatro degli oppressi. Tornato in Brasile, dopo la fine del regime militare, ha continuato anche lì la sua azione teatrale e politica. Ha addestrato generazioni di teatranti, sia «attori» che «spettatori», a lavorare col corpo, in modo da attivare un pensiero diverso, per immagini. I due libri che più hanno saputo diffondere le sue teorie di teatro sono stati Teatro do Oprimido, del 1973, tradotto e pubblicato in tutto il mondo, e Games for Actors and Non-Actors, London, Routledge, 1982.

Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009. È stato pubblicato nella tarda primavera del 2009 il libro di Eugenio Barba: *Bruciare la casa. Origini di un regista*. Diremo subito che di questo libro non è facile parlare. Si rischia di fare come il cartografo cinese di Borges: una carta geografica della Cina che posata sulla Cina coincide con la Cina. Per non parlarne ci sono ragioni oggettive. Infatti come si fa a riassumere una biografia lunga, intessuta di realtà, visioni, miraggi e opere? Come si fa a riepilogare un'opera che ha richiesto una dura gestazione – dalle patate all'acquavite, come si dice a un certo punto –, che ha generato tanti capitoli che ciascuno potrebbe essere un libretto sapienziale, uno studio penetrante, un saggio o un romanzo i cui personaggi, per di più, potrebbero essere, diventano, sono gli autori che spodestano l'autore e i pensieri sono sciabolate che espropriano il lettore dalle sue certezze? E, soprattutto, come si fa a compendiare il tessuto delle esperienze e delle conoscenze specifiche che la professione teatrale ha inchiodato nello spirito-corpo di Barba? Sottinteso: senza banalizzare. Perciò non bisogna mettersi l'anima in pace – chi ce l'ha, gli altri aprano gli occhi – e leggere il libro senza intermediari, senza tentare di mettere ordine in questo rituale del Disordine (è uno dei titoli scartati). Si deve e basta. Prometto un grande piacere, una commozione profonda e una vera soddisfazione rispettivamente per il modo in cui è scritto (a questo Barba ci aveva dato quasi l'abitudine ma qui si sovrasta), per uno spleen pervaso di humour e di dolcezza, in altre parole lancinante. Alla fine abbiamo partecipato a una vita, vissuto con essa, e ne usciamo paghi e tormentati proprio come dagli spettacoli dell'Odin. Il regista, infatti, è lo stesso. Abbiamo imparato nozioni e modi di fare straordinari che non potremo mai usare se non scimmiottandoli. Per contrasto, speriamo solo di imparare a balbettare. Almeno il balbettio sarà nostro, come la vita che riusciremo a costruirci, resistendo e bruciando. Non è poco. Questo la lettura del libro ci suggerisce. Qui perciò mi fermo. Non senza una considerazione finale a partire da questa fiammeggiante biografia di ossimori in marcia. Una considerazione sulla storia del teatro. Non dovrebbe esistere storia del teatro che non abbia in conto le tecniche degli attori e dei registi, cioè la loro biografia, il tessuto delle loro piccole e grandi esperienze nel paese del teatro. Che sarebbe una storia della poesia senza la biografia di Rimbaud? Un esangue trattatello di metrica e retorica. Ma se la metrica e la retorica facessero parte, come fecero parte, del commercio del caffè, dell'oro e delle chincaglierie, sarebbe tutta un'altra storia. Per il teatro ancora da scarabocchiare [*Nicola Savarese*].

L'eredità di Grotowski: i diritti di «Per un teatro povero». Il 17 giugno 2009, Eugenio Barba ha consegnato nelle mani di Jarek Fret, direttore del The Grotowski Institute di Wrocław, in Polonia, i diritti del libro di Grotowski *Per un teatro povero*, che si è imposto, con gli anni, come la più influente visione teatrale del secondo Novecento. Il libro fu pubblicato originalmente in lingua inglese, nel 1968, dalla casa editrice dell'Odin Teatret, quando Grotowski doveva tenere al riparo sé e le proprie attività dai pregiudizi ideologici del regime filosovietico polacco. Fu immediatamente tradotto in molte lingue e paesi, ma solo nel 2007 questo classico del teatro è stato pubblicato in Polonia. *Per un teatro povero* era stato curato da Eugenio Barba, che in stretta intesa con Jerzy Grotowski aveva riunito scritti tecnici e teorici, visioni profetiche e interviste legate alle attività del momento. Il libro includeva anche scritti di Ludwik Flaszen (il cofondatore, assieme a Grotowski, del Teatr-Laboratorium nel 1959) e di Eugenio Barba. Negli anni

seguenti, Jerzy Grotowski pensò più volte di pubblicare una seconda edizione aggiornata del suo libro, ma non realizzò mai questo progetto. Stabili, anzi, che le future edizioni e traduzioni di *Per un teatro povero* avrebbero dovuto rispettare l'edizione originale senza aggiungere altri testi, foto o commenti. Anche per questo, l'edizione polacca fornisce le notizie bibliografiche degli scritti di Grotowski in un volumetto a parte curato da Leszek Kolankiewicz, che non muta in nulla il profilo dell'originale. *Per un teatro povero* continua a girare il mondo così come uscì nel 1968 a Holstebro, in Danimarca, dove l'Odin Teatret ha la sua sede. I diritti di *Per un teatro povero* erano proprietà dell'Odin Teatret. Dopo la caduta del Muro e dopo la morte nel 1999 dell'apolide Jerzy Grotowski a Pontedera, nel 2009 – l'anno che l'UNESCO ha dedicato alla figura del grande artista polacco – Eugenio Barba si è recato a Wroclaw con tutto il suo teatro. Nel corso d'una cerimonia intitolata «La prima pietra», conclusa dallo spettacolo brechtiano dell'Odin *Le grandi città sotto la luna*, ha ceduto i diritti del classico grotowskiano al Grotowski Institute, firmando pubblicamente assieme al suo direttore Jarek Fret un regolare contratto di vendita che include tutti i diritti passati e futuri del libro in tutto il mondo. «Il valore di questo libro è incalcolabile – ha detto Eugenio Barba –, così abbiamo stabilito il suo prezzo in un euro» [Nando Taviani].

Mirella Schino, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus, 2009 - Alchimisti della scena. Teatri laboratorio nel Novecento europeo, Roma-Bari, Laterza, 2009.* Esiste un tipo di teatro che non si rassegna a nulla, né ai tempi e ai modi della normale produzione di spettacolo, né al senso comune, né all'utopia. Un teatro che vorrebbe cambiare dalle fondamenta sia l'attore che lo spettatore e che non si rassegna neppure a essere nient'altro che arte. Del palcoscenico fa un laboratorio, e del laboratorio fa spettacolo. È stato paragonato al laboratorio degli artigiani alchimisti, che non lavoravano sui materiali ma sulle sostanze. Gli «alchimisti della scena» non lavorano solo sulle forme e gli stili, ma anche sui primi elementi del teatro, la sua chimica e le sue molecole. Questo teatro non è mai stato al centro delle cronache d'attualità. A volte sotterraneo, a volte famoso, nel complesso ha fatto storia: senza di esso, l'idea stessa di teatro, così com'è mutata nel corso del Novecento, sarebbe diversa. Su tutto questo discute un gruppo di persone, artisti e studiosi di differenti paesi: una discussione durata quattro anni, intermittente. Una discussione nata all'improvviso, quando Eugenio Barba, fondatore e direttore d'uno dei più famosi teatri-laboratorio del Novecento, dopo quarant'anni d'esperienza, come se fosse un debuttante cominciò a chiedersi e a chiedere intorno: «Ma un teatro-laboratorio che cos'è? Chi ne sa qualcosa? Perché “teatro laboratorio”?».

Icarus Publishing Enterprise. Considerando che il 50% dei libri tradotti in tutto il mondo sono dall'inglese e solo il 6% sono tradotti in inglese, Odin Teatret, The Grotowski Institute e Theatre Arts Researching the Foundations (TARF) hanno fondato Icarus Publishing Enterprise, che vuole traghettare in una dimensione internazionale libri di artisti e studiosi di teatro che malgrado il loro valore rischiano, per la lingua in cui sono scritti, di avere una circolazione limitata. Sappiamo per esperienza che gli studi di teatro hanno una reale efficacia quando da un lato riescono a forare gli involucri dei luoghi comuni, e dall'altro sanno ispirare i giovani che desiderano far teatro. Nei libri che traduciamo e pubblichiamo, accanto alla conoscenza del passato, si nascondono, più o meno dissimulati, semi di cose future. Alcuni pensano che il teatro non abbia futuro. Può darsi. Ma una cosa è certa: nel futuro ci sarà sicuramente qualcosa che non immaginiamo, e che verrà chiamata teatro [Eugenio Barba].

Programma di pubblicazione per il 2009: Mirella Schino, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, già pubblicato, e presentato a Wroclaw il 15 giugno. Include alcuni degli interventi al Simposio Internazionale «Perché un teatro laboratorio?», organizzato nell'ottobre 2004 ad Århus dall'Università di Århus, il Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) e l'Odin Teatret; Ludwik Flaszen, Grotowski and Company. Ludwik Flaszen è stato il creatore, insieme a Jerzy Grotowski, del Teatr-Laboratorium e della visione del «teatro povero» che ha profondamente influenzato il modo di pensare e di fare il teatro dopo il 1966. Nel suo volume, Flaszen descrive la sua esperienza e collaborazione con Grotowski per più di trent'anni; Nicola Savarese, *Drama and Performance between East and West. Theatrical Exchanges from Classical Antiquity to Our Days.*

Stanislavskij, *La mia vita nell'arte.*

L'inaugurazione del Fondo d'Amico a Roma Tre. Nel 2008 Alessandro d'Amico ha donato alla biblioteca «Lino Micciché» dell'Università di Roma Tre una consistente parte della sua collezione bibliografica. Il fondo, di circa 2.000 volumi, è stato inaugurato 27 ottobre. Intorno a Sandro, amici e docenti di teatro di Roma Tre hanno ascoltato la sua presentazione. Tra le altre cose, ci ha parlato di Ugo Spirito alle prese con i giovani redattori dell'Enciclopedia dello Spettacolo, ospitati in alcune stanze dell'impresa gentiliana. Ha ricordato come fosse sorpreso e un po' riluttante nel riconoscere in quel gruppo così poco accademico, giocoso a tratti, quasi cameratesco, un ambiente di studi. Come sempre, apologhi e aneddoti servono a Sandro per far circolare un'aria sottile e allegra tra libro e libro, quella stessa che ci ha accompagnato durante il lungo periodo che ha preceduto la donazione. Per quest'occasione ha fatto realizzare un ex libris molto elegante, ha curato la rilegatura di quelli appena sciupati. Ma non si trattava solo di rilegature: «Un libro è qualcosa che deve vivere ma può anche morire se non è amato, se non è curato. Bisogna vedere chi lo cura perché a volte fanno dei massacri: per esempio rilegare un libro significa cambiargli la faccia». Su qualcuno dei libri, durante la cernita, ci siamo soffermati – occasioni per quella storia orale del teatro, unica e straordinaria tra le «imprese» di Sandro. Dopo la festa d'inaugurazione, due ex studentesse, Liliana De Cola e Micaela Rovecchio, che hanno collaborato con lui per delle ricerche bibliografiche, l'hanno intervistato per una pubblicazione che la biblioteca gli dedicherà. Gli hanno chiesto se ora sentiva la mancanza dei suoi libri: «Sì, moltissimo. Mi mancano anche adesso, però penso di aver fatto la cosa giusta perché questo tentativo di far nascere a Roma un nuovo centro di studi teatrali, una nuova biblioteca teatrale, secondo me è importante. Quindi sono contento. Spero che ci sia lì un terreno dove questa attecchisca, faccia radici. Spero che succeda qualche cosa». Speriamo, caro Sandro [Stefano Geraci].

«Per amore o per forza». Si è svolta tra il 15 maggio e il 5 giugno 2009, a Bergamo, la IV edizione del Festival Internazionale di Teatro, Musica e Danza «Il centro e la circonferenza», dedicato a Renzo Vescovi. L'hanno organizzata gli attori – le persone – del Teatro Tascabile di Bergamo, curando e seguendo i vari avvenimenti con la stessa attenzione, cortesia e fermezza che erano caratteristiche del loro regista scomparso. In una parola: con lo stesso amore. Per il proprio lavoro, per il teatro, e per qualcosa che è oltre. Futuro, o destino, o vocazione. Non altrimenti si può capire lo straordinario entusiasmo e concorso di pubblico di «Per amore o per forza». Una rassegna dentro il festival, dedicata ai gruppi locali e no più giovani, inquieti e indifesi, tutta concentrata in una maratona non stop di 18 spettacoli, dalle 15.00 del 30 maggio alle 6.00 della mattina dopo. Per definire l'organizzazione di spazi, tempi e spostamenti non c'è che una parola: perfetta. Ordinata senza nessuna puzza di caserma, all'insegna di attenzione, cortesia e fermezza. Amore. L'ho seguita per intero, e la temperatura – che è altro e più della qualità – di ciò a cui assistevo ha messo a tacere ogni protesta di nervi sciatici e cervicali. Il 31, alle 15.00, quasi tutti i gruppi partecipanti sono venuti a parlarmi. Con umiltà e orgoglio, affamati di confronto oltre ogni birignao di complimenti di maniera. Un professore, in fondo, è solo uno che ha visto di più, ha letto di più e, nel migliore dei casi, ha pensato di più. Non foss'altro per ragioni d'anagrafe. Tante volte mi sono chiesto come si possa essere professore senza fare il professore. La nottata di «Per amore o per forza» e i colloqui del pomeriggio dopo mi hanno insegnato molto in proposito [Franco Ruffini].

Dialoghi tra teatro e neuroscienze, a cura di Gabriele Sofia, Roma, Edizioni Alegre, 2009. Da quando gli studi relativi al teatro hanno riconosciuto la particolarità dell'evento teatrale nella relazione tra esseri umani (l'attore e lo spettatore), è aumentato vertiginosamente l'interesse verso le discipline scientifiche che su questa relazione possono offrire preziosi suggerimenti. Recentemente, proprio le neuroscienze hanno fornito agli studi teatrali degli strumenti di analisi potenzialmente decisivi, si pensi, ad esempio, alla scoperta dei *neuroni specchio*. A loro volta i neuroscienziati hanno iniziato a individuare nel lavoro teatrale un luogo particolare di studio dell'essere umano e delle sue capacità di stabilire relazioni. Questo volume raccoglie gli Atti di un convegno tenutosi alla Sapienza Università di Roma nei mesi di febbraio e marzo 2009 in cui studiosi di teatro e di arti visive, registi, performer, neuroscienziati e psicofisiologi si sono confrontati per esplorare la possibilità di un nuovo ambito di studio interdisciplinare. Una seconda edizione del convegno è prevista per il mese di marzo 2010. Il volume raccoglie interventi di: Roberto Nicolai (preside della Facoltà di Scienze Umanistiche, Sapienza Università di Roma); Clelia Falletti (storica del teatro, Sapienza Università di Roma); Luciano Mariti (storico del teatro, Sapienza Università di Roma); John J. Schranz (regista-pedagogo e storico del teatro, Università di

Malta); Sergio Paradiso (neuroscienziato, Università dell'Iowa); Vezio Ruggieri (psicofisiologo, Sapienza Università di Roma); Carla Subrizi (storica e critica d'arte, Sapienza Università di Roma); Gabriele Sofia (dottorando Sapienza Università di Roma); Victor Jacono (dottorando Sapienza Università di Roma) [*Clelia Falletti*].

«Teatro e Storia», n. 29, Annale 2008. Il n. 29 di «Teatro e Storia», andato quasi completamente perduto a causa del terremoto del 6 aprile 2009, è stato ristampato e ripubblicato nel maggio successivo. La ristampa è stata finanziata dalla CUT (Consulta Universitaria del Teatro) e dall'Odin Teatret. Ancora una volta li ringraziamo. La ristampa è stata dedicata a uno dei più giovani autori del numero 29, Noemi Tiberio, dottore di ricerca all'Aquila, morta a trentaquattro anni nel terremoto dell'Aquila.

Il sito della rivista. Sempre a causa del terremoto, uno dei due siti in cui sono pubblicati gli Indici e gli *abstracts* di «Teatro e Storia», in italiano e in inglese, è stato temporaneamente sospeso. Adesso sono entrambi nuovamente in funzione (www.univaq.it/culturateatrale e www.teatroestoria.web). Tutti i saggi di «Teatro e Storia» potranno tra poco essere letti on-line e scaricati, a cura dell'editore Bulzoni (**sito**).

Peer review. «Teatro e Storia» è una «peer review», una rivista che funziona sulla base di un sistema di «referee» tanto esterni quanto interni. Il sistema adottato dalla nostra rivista è quello comunemente definito «double blind»: tutti gli articoli proposti da persone esterne al comitato vengono spediti, senza il nome dell'autore, a due persone, una interna al comitato di direzione, una esterna. I pareri (*referees*) così ottenuti sono mandati, anch'essi anonimi, all'autore del saggio, e sono conservati dalla direzione della rivista, in modo da poter essere, se necessario, esibiti. Nel caso di decisioni molto controverse, il voto negativo di almeno tre membri del consiglio direttivo è sufficiente per rinviare la pubblicazione di un saggio. Poiché «Teatro e Storia» è un Annale, l'elenco delle persone esterne al comitato di direzione che hanno collaborato per i *referees* sarà pubblicato una volta ogni tre anni (il primo elenco apparirà nel prossimo numero, il n. 31). Il sistema «peer review» riguarda naturalmente solo i saggi critici, e non quelle testimonianze in prima persona da noi pubblicate generalmente con il nome di «Lettere». Fra gli autori dei saggi presenti in questo numero, hanno potuto usufruire dei *referees* Jana Pilátová, Carla Di Donato, Elisa Ragni, Ashish Mohan Khokar, Samantha Marenzi, Adelina Suber, Emanuela Bauco.

Hanno collaborato a questo numero: Claudio Meldolesi, studioso di teatro; Ludwik Flaszen, critico e drammaturgo; Jana Pilátová, studiosa di teatro e di psicologia; Ferdinando Taviani, studioso di teatro; Eugenio Barba, regista; Franco Ruffini, studioso di teatro; Carla di Donato, dottore di ricerca; Mirella Schino, studiosa di teatro; Gabriele Vacis, regista; Elisa Ragni, dottore di ricerca; Pippo Delbono, attore e regista; Ashish Mohan Khokar, critico e studioso di danza; Luigia Calcaterra, attrice; Stefano Geraci, studioso di teatro; Annet Henneman, attrice e regista; Samantha Marenzi, dottoranda di ricerca; Anna Tellini, studiosa di letteratura russa; Adelina Suber, studiosa di teatro; Stefania Arancio, Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo; Gigi Bertoni, drammaturgo; Emanuela Bauco, organizzatrice e direttrice di tournée; Nicola Savarese, studioso di teatro; Clelia Falletti, studiosa di teatro; Carla Arduini, dottore di ricerca; Vicki Cremona, studiosa di teatro.