

SUMMARIES

Alberto Grilli, *The theatre of every day. For the opening of a Theatre House*. Letter 55

«On the 3th November of last year, the Theatre House that was built in L'Aquila after the earthquake was officially inaugurated. This is the speech I gave then, and that you, friends of "Teatro e Storia", asked me for. I went to L'Aquila to speak about the projects that we have started up in my home town, Faenza, with the idea that the most important thing was to demonstrate, especially to myself, that there is still the possibility to build, both places and living relationships. In order to show that we are not completely alone in a besieged trench – on the contrary, that perhaps the war has never really started. Others are not like us from Teatro Due Mondi, searching for friends. Those days in L'Aquila have proved to be very important. And I feel that the speech I read there will be once properly housed within this journal».

«Il 3 novembre dello scorso anno c'è stata, all'Aquila, l'inaugurazione della Casa del Teatro costruita dopo il terremoto. Questo è l'intervento che ho tenuto, e che voi, amici di "Teatro e Storia", mi avete chiesto. Sono andato all'Aquila per raccontare i progetti che abbiamo avviato a Faenza, la mia città, con l'idea che la cosa importante fosse dimostrare, soprattutto a me, che c'è ancora la possibilità di costruire sia luoghi che relazioni vivi. Per dimostrare che non siamo definitivamente soli in una trincea assediata – anzi, forse la guerra non è mai cominciata. Altri ancora sono come noi, Teatro Due Mondi: alla ricerca di amici. Quei giorni all'Aquila sono stati importanti. E sento che le parole che ho letto lì, accolte da questa rivista, saranno ancora una volta a Casa».

Ferdinando Taviani, *Trawler-theatre*

The title refers to a type of fish which is not characterised as belonging to a more or less fine species: small, diverse fish, crustaceans of little value, getting caught in trawls. Humble, low-priced food of the finest quality, joined by nothing intrinsic but circumstances. The paradigm of «trawler-theatre» is here suggested to reflect the theatre during the years of the Great Recession and Indifference: without surrendering to pessimism and without letting oneself be seduced by some of the great conquests of Twentieth-century theatre.

«Teatro e Storia» n.s. 33-2012

Il titolo si riferisce a un tipo di pesce che non si caratterizza per l'appartenenza a una specie più o meno pregiata. Pesci piccoli, disparati, crostacei di poco valore che rimangono impigliati nelle reti della pesca a traino. Un cibo umile, poco costoso, ma di ottima qualità. Accomunato da nulla di intrinseco, ma dalle circostanze. Il paradigma del «teatro di paranza» viene qui indicato per pensare il teatro negli anni della Grande Recessione e dell'Indifferenza: senza cedere al pessimismo e senza lasciarsi sedurre da alcune delle grandi conquiste del teatro del Novecento.

Massimo Fusillo, *Double contagion. The «Bacchae» according to Enzo Moscato*

Between 1989 and 1990 Moscato freely translated Euripides' Bacchae, giving rise to an interesting hybrid between translation and dramaturgical recreation. The work, bearing the title While God sows contagion, still unpublished, became in 2005 the basis for the performance Disturbing a Tragedy, which was staged at the Festival of Benevento. His first relationship with Greek tragedy pushed Moscato to produce lines of noble beauty: «Ma io... io no... io me ne andrò lontano da simile sciagura. / Io no... io non vedrò quell'utero infelice piegarsi su se stesso / in cima alle scale del palazzo». A particular style tinged with pathos by means of repetitions and points of suspension, and ready to be contaminated by dialect. I thank him for having given me a typed version of his still unpublished text, which has given rise to an encounter between an artist that I have always loved, and a series of themes that are dear to me, such as that of Dionysus and of the double.

Fra il 1989 e il 1990 Moscato ha tradotto liberamente *Le Baccanti* di Euripide, dando vita a un interessante ibrido fra traduzione e ricreazione drammaturgica. Il testo, dal bel titolo *Mentre il Dio semina contagio*, ancora inedito, è diventato poi nel 2005 la base dello spettacolo *Disturbing a Tragedy*, andato in scena al Festival di Benevento. Il suo primo rapporto con la tragedia greca ha spinto Moscato verso una bellezza dei versi quasi aulica: «Ma io... io no... io me ne andrò lontano da simile sciagura. / Io no... io non vedrò quell'utero infelice piegarsi su se stesso / in cima alle scale del palazzo». Una cifra stilistica impastata di pathos grazie alle ripetizioni e ai punti di sospensione, e pronta a contaminarsi con il dialetto. Lo ringrazio per avermi dato il suo testo ancora inedito in dattiloscritto, permettendomi così l'incontro fra un artista che amo da sempre e una serie di temi a me cari come Dioniso e il doppio.

Franco Ruffini, *On the rebirth of the Commedia dell'Arte. The case of Stanislavski*

The article by Ruffini deals with the so-called «rebirth of the Commedia dell'Arte» in the twentieth century and in particular with the case of Stanislavski.

*Stanislavski is not usually mentioned as one of the protagonists of the rebirth of the Commedia dell'Arte. However, he was one, in his own pragmatic way that was alien to any proclamation or any form of theoretical rigidity. Ruffini traces Stanislavski's research up to its final result: from the meeting with Gorky in Capri at the beginning of 1911, right up to the First Studio, that was also dedicated to the experimentation of the «Gorky method» on the Commedia dell'Arte. Stanislavski long pondered over the work of the Commedia dell'Arte actor. After having been an implacable censor of the practice of *emploi*, he discovered a new value to it and re-proposed its importance for the work of the actor on the character.*

Il saggio di Ruffini si occupa della cosiddetta «rinascita della Commedia dell'Arte» nel Novecento e in particolare del caso Stanislavskij. Stanislavskij non viene normalmente annoverato tra i protagonisti della rinascita della Commedia dell'Arte. E invece lo fu, alla sua maniera: pragmatica, aliena da proclami e da ogni forma di rigidità teorica. A partire dall'incontro con Gor'kij a Capri all'inizio del 1911, alla fondazione del Primo Studio, dedicato anche alla sperimentazione del «metodo Gor'kij» sulla Commedia dell'Arte, il saggio di Ruffini segue la ricerca di Stanislavskij, fino al suo esito ultimo. Stanislavskij ha riflettuto a lungo sul lavoro dell'attore della Commedia dell'Arte. E dopo esser stato un implacabile censore della pratica dell'*emploi*, ne scopre ora un nuovo valore e ne ripropone l'importanza per il lavoro dell'attore sul personaggio.

Roberto Ciancarelli, *Rome, invisible capital of the theatre of the Seventeenth Century*. Dossier

The Dossier Rome, invisible capital of the theatre of the Seventeenth Century, presents a Campionario (Sample) of inedited documents that have been kept in Roman public and private archives. They are examples, images, fragments of scenic typologies that bring to light the extraordinary phenomenon of a whole city that performs, and show hidden aspects of the spectacular heritage of Carnival and of the material life of the theatre. They provide openings and indications that offer the perception of an underworld of exchange and contamination, a mixture of reflections, echoes and resonances which characterises the whole of the widespread Roman world of spectacle. This world is the birthplace, melting pot and cradle of different theatre phenomena and traditions. The Campionario is accompanied by a general introduction by Roberto Ciancarelli and Luciano Mariti, and by an essay by Roberto Ciancarelli. A second part of the Campionario, edited by Luciano Mariti, will be presented in the next number of «Teatro e Storia».

Il Dossier *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento* presenta in forma di *Campionario* documenti inediti conservati in archivi romani pubblici e privati. Sono esempi, immagini, frammenti di tipologie sceniche che portano alla luce il fenomeno straordinario di un'intera città-che-recita e rivelano aspetti sconosciuti

del patrimonio spettacolare del Carnevale e della vita materiale del teatro. Sono spiragli e indizi che lasciano intravedere il mondo sotterraneo di scambi e contaminazioni, l'intreccio di riflessi, echi e risonanze che caratterizza la disseminata spettacolarità romana che nel suo insieme è luogo di nascita, crogiolo e culla di differenti fenomeni e tradizioni teatrali. Il *Campionario* è corredato da una *Nota introduttiva* di Roberto Ciancarelli e di Luciano Mariti, e da un saggio di Roberto Ciancarelli. Una seconda parte del *Campionario* verrà presentata nel prossimo numero di «Teatro e Storia» e sarà curata da Luciano Mariti.

Beppe Chierichetti. *The two Indias. Travel diary. Letter 56*

«My dear R., it is long since we have spoken. I am sending you a quick update, a little information and two recollections of journeys. Seven years of life without a director, for the Teatro tascabile di Bergamo, have proved as long as seventeen years with a director have been for other groups. We have worked hard: we have kept the old performances going. We have managed to create new ones – in the name of a “collective direction” and of a dead director. We continue to practise Indian dance. We continue to travel. And it is this that I wanted to tell you about, about our study-journey to Kerala in February 2012 and about a journey to Colombia immediately afterwards. Coming just after India, Colombia took on a particular aspect: the Indias beyond the sea. In order to recount them to you, I will start, naturally, from my first India, from Kerala».

«Mio caro R., è tanto che non parliamo. Ti mando un rapido aggiornamento, poche informazioni, e due ricordi di viaggio. Sette anni di vita senza regista, per il Teatro tascabile di Bergamo, sono stati lunghi quanto per altri gruppi lo sono diciassette anni con regista. Abbiamo lavorato: abbiamo mantenuto in vita i vecchi spettacoli. Siamo riusciti a farne di nuovi – in nome di una “regia collettiva” e di un regista morto. Continuiamo sempre a praticare danza indiana. Continuiamo a viaggiare. Ed è di questo che ti volevo raccontare, di due viaggi: un viaggio-studio in Kerala, nel febbraio 2012. E un viaggio in Colombia, subito dopo. Vista a ridosso dell'India, la Colombia ha preso una coloritura particolare: le Indie al di là del mare. Per raccontarteli partirò, naturalmente, dalla mia prima India, dal Kerala».

Mara Nerbano, *Border routes: the theatre of ecstasy. Work on oneself and performance in the «Vitae» of «bizzoche»*

This article analyses the devotional practices of the Italian bizzoche (penitent women) with particular reference to the chronological and geographical environment of central Italy at the end of the thirteenth and the beginning of the fourteenth centuries. At that time lay piety was expressed in forms that were particularly creative, both in the context of the female religious movement, and

within the framework of other experiences, such as the beginnings of the association of disciplined groups. The oldest testimony concerning a public representatio of the Passion staged by a confraternity dates to 1327. The phenomena discussed here (physical action, song, ritual performance, the identification processes of ecstasy) anticipate what came decades later: the establishment of the first dramatic ceremonies based on literary repertoires. It is not so much a question of establishing chronological priorities, as that of analysing two areas of religious experience, one more visible, the other more hidden, that both contributed to giving shape to a performative culture which can be traced up to at least the beginning of the sixteenth century.

Il saggio analizza le pratiche devozionali delle bizzoche italiane, con particolare riferimento a un ambito cronologico e geografico – quello dell'Italia centrale della fine del sec. XIII e del principio del sec. XIV – in cui la pietà laicale si esprime in forme particolarmente creative, sia nel contesto del movimento religioso femminile, sia nel quadro di altre esperienze, quale quella, incipiente, dell'associazionismo dei gruppi disciplinati. La più antica testimonianza relativa a una pubblica *representatio* della Passione promossa da una confraternita è del 1327. I fenomeni qui indagati (le azioni fisiche, il canto, la performance rituale, i processi immedesimativi dell'estasi) anticipano, talora di vari decenni, l'affermazione delle prime cerimonie drammatiche basate su repertori letterari. Non si tratta tanto di stabilire priorità cronologiche, quanto di richiamare in vita due campi dell'esperienza religiosa, uno più visibile, l'altro più sommerso, che contribuirono entrambi a dare forma a una cultura della rappresentazione di cui è possibile seguire gli esiti almeno fino al principio del XVI secolo.

Eugenio Barba, José Luis Gómez, *Encuentro con el Odin*

On the 19th May 2012, Odin Teatret went to Madrid with its latest performance, A Chronic Life. The «José Luis Alonso» hall of the Teatro de La Abadía, was also the stage for the encounter between the great actor and director, José Luis Gómez, who runs the theatre La Abadía, and Eugenio Barba and the whole of Odin Teatret. Together, they discussed techniques, vocations, ties. José Luis Gómez presented his views of Odin: a theatre that represents «the missing chain» between twentieth-century theatre and the theatre of the future.

Il 19 maggio del 2012, l'Odin Teatret si è recato a Madrid con il suo ultimo spettacolo, *La vita cronica*. A Madrid, nella sala «José Luis Alonso» del Teatro de La Abadía, si è svolto anche un incontro tra il grande attore e regista, direttore di quel teatro, José Luis Gómez, Eugenio Barba e l'intero Odin Teatret. Insieme hanno parlato di tecniche, di vocazione e di legami. José Luis Gómez ha esposto il suo modo di vedere l'Odin: un teatro che rappresenta l'«anello mancante» fra il teatro del Novecento e il teatro del futuro.

Samantha Marenzi, *Letters for an apprenticeship. Colette Gibert Thomas and Louis Jouvet. 1938-1940. Dossier*

Colette Thomas was Artaud's chosen pupil. We know very little about her and about her training previous to Artaud, except for the names of her teachers, Charles Dullin and Louis Jouvet. Colette, whose surname at the time was Gibert, had kept up a short but intense correspondence with Jouvet between 1938 and 1940. One insignificant episode, an unsuccessful apprenticeship, two years of life for a (failed) aspiring actress. The correspondence, however, allows us to observe Jouvet at work with a pupil, and to examine more closely the particular cultural environment of Paris at the end of the thirties, the new ways of thinking and living theatre, and not just theatre. The Dossier, edited by Samantha Marenzi, is made up of an article presenting the material and a wide selection of the most significant letters of the correspondence.

Colette Thomas è stata l'allieva d'elezione di Artaud. Su di lei, sulla sua formazione precedente sappiamo poco più che i nomi dei suoi maestri: Charles Dullin e Louis Jouvet. Con quest'ultimo Colette, al tempo Gibert, aveva intrattenuto una corrispondenza, breve, ma molto intensa, tra il 1938 e il 1940. Un episodio insignificante, un tentativo di apprendistato non riuscito, due anni di vita di una (fallita) aspirante attrice. Però questo carteggio ci permette di osservare Jouvet al lavoro con un'allieva, e ci consente uno sguardo ravvicinato su un ambiente culturale particolare, come quello della Parigi della fine degli anni Trenta, su modi nuovi di pensare e vivere il teatro, e non solo il teatro. Il Dossier, curato da Samantha Marenzi, è composto da un saggio di presentazione e da un'ampia scelta delle lettere più significative del carteggio.

Commemoration of Romeo Donati

The 21st August 2012 marked the passing away of Romeo Donati, the «Mayor of the Festival», the mayor of Santarcangelo who transformed a summer festival into an essential meeting point for research theatre. «Teatro e Storia» commemorates him with a picture and a few lines.

Il 21 agosto 2012 è morto Romeo Donati, il «sindaco del Festival», il sindaco di Santarcangelo che ha trasformato una rassegna estiva in un appuntamento essenziale per il teatro di ricerca. «Teatro e Storia» lo ricorda con un'immagine e qualche riga.

Stefano Geraci, Modes of production and dismayed actors

These lines are dedicated to the encounter between Beckett's theatre and the art and practices of the actor. The author tries to observe how the confluence of

two different theatre tempos takes place. That of Beckett, who as a writer adopted the theatre to persist in not giving in to the superficiality of the performances of his time, and that of the actors, who were invited by the playwright to pause on the threshold of their professional abilities, in order to bring back distant resources, situated on the edge between individual and artisan.

Queste postille sono dedicate all'incontro del teatro di Beckett con l'arte e le pratiche dell'attore. L'autore cerca di osservare come agisca la confluenza di due tempi teatrali diversi. Quello di Beckett, che da scrittore adottò il teatro per continuare a non arrendersi alla superficie degli spettacoli del suo tempo, quali che fossero, e quello degli attori, invitati dal drammaturgo a soffermarsi sulla soglia delle abilità professionali, a richiamare risorse lontane, sul crinale tra l'individuo e l'artigianato.

Gianandrea Piccioli, *On the concept of liberty in the defenders of the son of God. Letter 57*

«That the Pontifical Court and its episcopal manifestations are in a state of total confusion has been obvious for years, especially in Italy, where the clerical display is more picturesque than elsewhere. One of the most colourful examples of recent months is the censorious thrill concerning the performance by Raffaello Sanzio, Sul concetto di volto nel figlio di Dio [On the concept of face in the son of God]. The incident is well known and the uproar it raised was huge... But what I would like to underline here is that in these unhappy years, besides democracy, what has gone down, or has once again become the tormented privilege of a sparse few, is the passion for all that is different or that deviates from commonplace or dominating ideas».

«Che la Corte pontificia e le sue emanazioni episcopali siano in stato confusionale è ormai evidente da anni, soprattutto in Italia, dove la kermesse clericale è più pittoresca che altrove. Uno degli episodi più folkloristici degli ultimi mesi è stato il brivido censorio per lo spettacolo della Raffaello Sanzio *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. La vicenda è nota e denso il polverone sollevato... Ma quel che più mi preme sottolineare è che in questi anni infelici insieme con la democrazia è tramontata, o tornata sofferto privilegio di pochi irregolari, anche la passione per tutto ciò che è diverso e deraglia dal luogo comune o dal pensiero dominante».

Doriana Legge, *Tatiana Pavlova in Italy. An unrevisited recollection*

The encounter between Tatiana Pavlova and Italy in the 1930s was rich, also in contradictions. At the beginning, the contribution of the artist and director, upheld by the collaboration first with Sharoff and then with Danchenko, received

unduly high consideration. Italian critics seem to agree in wanting to underscore the aspects of Pavlova's «italian-ness». Little by little, however, a fracture appears between Russian and Italian identity that reveals sudden fissures. They are perhaps obvious, given the political climate, the weight of fascism, and Pavlova's peculiarities, which were not always easy to deal with. What surprises, however, is the way in which, ninety years later, these fissures still weigh heavily, with no effort at re-examination of the posthumous recollections.

L'incontro tra Tatiana Pavlova e l'Italia durante gli anni Trenta è stato ricco, anche di contraddizioni. All'inizio, il contributo dell'attrice e regista, sorretto dalle collaborazioni prima con Sharoff e poi con Dančenko, è stato fin troppo valutato, e i critici italiani sembrano concordi nel voler appoggiare le richieste di italianità della Pavlova. A poco a poco si apre un cortocircuito tra identità russa e identità italiana che provoca improvvise fratture. Forse sono ovvie, visto il clima politico, il peso del fascismo, e viste le peculiarità non sempre facili della Pavlova. Ma quel che stupisce è il modo in cui, novant'anni dopo, queste fratture ancora pesino, senza tentativi di rivisitazione, sulla memoria postuma.

Piergiorgio Sperduti, *Theatres in the Alta Terra di Lavoro*. Letter 58

«I try to provide answers to some curious enquiries about my theatre, that I perform in the south-western part of Ciociaria, a land that is a little less than 200 square kilometres – a local, amateur theatre, which might even be overlooked had it not been the best and most dignified manner of wasting time that a society can allow itself to procure for itself. Sometimes, I myself laugh a little at my theatre that does not follow the paths of professionalism; but I do not know, concerning which other performative art, I can say of the persons on the stage and those below watching it: they are my people».

«Cerco di rispondere ad alcune curiosità sul mio teatro, quello che recito nella parte sudorientale della Ciociaria, territorio di poco meno di 200 chilometri quadrati: un teatro amatoriale, locale, forse trascurabile se non fosse la migliore e più degna perdita di tempo che una società possa permettersi di procacciare a se stessa. Talvolta io stesso rido un po' del mio teatro che non segue le vie del professionismo; ma pure non so d'altra arte performativa che possa dire, degli uomini sul palco e di quelli che stanno sotto a vedere: *sono i miei*».

Deborah Hunt, *Letter of a mask maker*. Letter 59

«Dear Readers of "Teatro e Storia", I was born on an isolated farm in New Zealand. I saw animals being born, mature and die. I saw fields of corn germinate, ripen and die. What fascinated me was death. And so when I was 7, I began

practising different ways of dying: by lance; by hanging; by cannibalism; by rabid beast; by burial under the sudden collapse of a tall building; by poisoned wine offered by a friend... I became the Child Dominator of Death! My parents didn't talk to each other which gave me the opportunity to practise death by endless, dense silence. My world was filled with invisible characters and objects imbued with life».

Nicola Savarese, *Martyrs and horsemen. On the road towards «ta'ziyeh»*

Often quoted as the only form of traditional theatre in the Muslim world, ta'ziyeh is at once a ritual and a sacred performance that celebrates the events of the month of October of the 61st year of the Hegira (680 A.D.), when the Imam Hussein ibn Ali, the nephew of the Prophet Mohammed, was massacred in the plain of Kerbela (today in Iraq) together with his people, in order not to renounce to the supreme leadership of Islam. The martyrdom of Hussein brought about the consolidation of Shia Islam, the second largest denomination of Islam that marks a split vis-à-vis Sunni Islam. In this article the author recounts the journeys undertaken to know the ta'ziyeh which has become an epic-religious performance that is still staged in Iran (but also in other parts of the world such as India and Trinidad) and that has also been transformed into performances that travel abroad and feature in festivals and in the programmes of Western theatres.

Spesso citata come la sola forma di teatro tradizionale nel mondo musulmano, la *ta'ziyeh* è insieme un rituale e una sacra rappresentazione che celebra gli eventi del mese di ottobre del 61 Anno Hegirae (680 d.C.), quando l'Imam Hussein ibn Ali, nipote del profeta Maometto, fu massacrato nella pianura di Kerbela (oggi in Iraq) insieme alla sua gente per non rinunciare alla guida suprema dell'Islam. Con il martirio di Hussein si consolidò lo Sciismo, ramo minoritario dell'Islam opposto al Sunnismo. In questo scritto l'autore racconta i viaggi compiuti per conoscere la *ta'ziyeh*, divenuta uno spettacolo epico-religioso ancora oggi messo in scena in Iran (ma anche in altre parti del mondo come l'India e Trinidad) e trasformata anche in spettacoli che viaggiano all'estero nei festival o nelle programmazioni dei teatri occidentali.

Piergiorgio Giacchè, *Eugenio Barba and Carmelo Bene. Parallel lives and perpendicular journeys*. Letter 60

«The Salento is small, isolated and ignored, a piece of land that is enclosed and circumscribed in the heel of the boot of Italy. It is a well-known fact that the foot is the lowest and most unheeded part of the body even though it is the one which carries the weight. And the heel, is the hindmost, hidden part, the very one that according to mythology is the most fragile and unprotected. Thus the Salento was so forgotten as to become a region to be discovered and rediscovered many times, to

the extent that it has become fashionable from a touristic point of view, and from that of national pride and international ambitions. Formerly, it was still a land for missions or expeditions, with the last Passion fathers going there to evangelise it and the first anthropologists bound there to explore it. I would have never believed that it would have been my task to carry out research in the Salento. Instead, I have spent twenty years as a "theatre anthropologist" following two sons of Salento: ten years to understand Eugenio Barba, and ten to guess at Carmelo Bene».

«Il Salento è piccolo, isolato e ignorato: una zolla di terra chiusa e conclusa nel tacco dello stivale. Il piede, come si sa, è la parte più bassa e trascurata di un corpo, anche se poi è quello che ne porta il peso. E il tallone poi è la parte posteriore e nascosta, la stessa che la mitologia vuole più fragile e indifesa. Così il Salento è stato tanto dimenticato da diventare una regione da scoprire e riscoprire più volte, fino all'ultima che lo ha fatto diventare di moda e di turismo e di orgoglio nazionale e di ambizioni internazionali. Prima, era ancora terra di missione o di spedizione, con gli ultimi padri passionisti che lo andavano a evangelizzare e i primi antropologi che lo andavano a esplorare. Non avrei mai creduto che sarebbe toccato anche a me di fare ricerche in Salento. Invece, ho passato vent'anni di studi da "antropologo del teatro" a inseguire due figli del Salento: dieci per capire Eugenio Barba e dieci per indovinare Carmelo Bene».

Serena Gatti, *The vocal gesture in Francesca Della Monica*

Francesca Della Monica, singer, performer and pedagogue, is one of the major vocal experts in Italy. The article examines the idea of «vocal gesture», as intended and developed by Francesca Della Monica in the last ten years; a long path that is here examined critically. The concept of vocal gesture brings to light certain key elements of the relationship between voice and movement in the performative environment, where the former represents, in a sense, a synthesis of the latter context.

Francesca Della Monica, cantante, performer e pedagoga, è una delle maggiori esperte, in Italia, di vocalità. Il saggio approfondisce il concetto di «gesto vocale», come da lei inteso e sviluppato nell'arco di questi ultimi dieci anni: è un lungo percorso, che trova qui un primo contributo critico. Il concetto di gesto vocale permette di portare alla luce alcuni punti chiave della relazione voce-movimento in ambito performativo, rappresentandone, in un certo senso, la sintesi.

Luca Zenobi, «NON IO / NOT ME / VOI SIETE PERDUTI / VOI». Letter 61

«This is the text that is printed in capital letters on a series of papers with a white background. A performer wearing a sheet of foil paper, an apron and a

chef's hat, with patent boots reaching to his knees that make him resemble a satyr, pulls them out of a pram, displays them proudly and then throws them over his shoulder. I am behind a shelf in the kitchen of the Ripa Hotel, in Rome. I am there together with another fifteen people, dressed like myself in a light painter's boiler suit that we have put on before being accompanied to the performance space. The strange mixture of emotions that is crystallised in the moment preceding the opening of the curtain, in the dark and narrow space where we are diligently standing in line, one next to the other, changes into slight fear, an anxiety that is highlighted by the unexpected and unexplained rite of vesting».

«È il testo stampato a caratteri capitali su una serie di cartelli a fondo bianco: un performer vestito di uno strato di domopak, di un grembiule da cucina e di un cappello da chef, con stivaloni lucidi al ginocchio che lo fanno assomigliare a un satiro, li estrae da una carrozzina, mostrandoli orgogliosamente e poi gettandoli alle sue spalle. Mi trovo dietro uno scaffale della cucina del Ripa Hotel, a Roma. Sono insieme a una quindicina di persone, vestite come me di una leggera tuta bianca da imbianchino indossata sopra ai vestiti prima di essere accompagnato nel luogo della performance. La strana commistione di emozioni che si cristallizza nel momento antecedente all'apertura del sipario, nell'ambiente stretto e scuro in cui siamo diligentemente messi in riga, in piedi, uno a fianco all'altro, si trasforma in un lieve timore, un'ansia che il rito della vestizione, inatteso e inspiegato, contribuisce ad accentuare».

Claudio Meldolesi, *Dilated forms of pain*

Three papers written by Claudio Meldolesi between 1996 and 2005 have been collected under this title. They show the interest nurtured by Meldolesi in those years, for theatre forms that he wanted to define as «of social interaction»: those forms of theatre that have as subject and object prisoners, disabled people and immigrants, and that seem like «dilated forms of pain». The three papers, short and precise, may be linked to other more amply developed articles in «Teatro e Storia». They seek to define the contours and limits of an area of certain social and political relevance, whose matrices and theatrical grounds should be developed. In the afterword Stefano Casi highlights two in particular: the concept of constraint, borrowed from Fabrizio Cruciani's studies on Copeau, and the theme of deformation as a constitutive value of the art of the professional actor intended as «man similar to man».

Sotto questo titolo sono stati riuniti tre interventi di Claudio Meldolesi scritti tra il 1996 e il 2005, che testimoniano l'interesse che, a partire da quegli anni, Meldolesi ha rivolto verso forme teatrali che volle definire «di interazione sociale»: quelle forme di teatro che hanno come soggetti e destinatari carcerati, portatori di handicap e immigrati, e che gli appaiono come «forme dilatate del do-

lore». I tre interventi, brevi e occasionali, da collegare a saggi più ampi pubblicati negli ultimi numeri di «Teatro e Storia», cercano di definire i contorni di un'area di confine di indubbia valenza sociale e politica di cui vanno coltivate le matrici e le ragioni teatrali. Nella Postfazione, Stefano Casi ne sottolinea due in particolare: il concetto di costringimento, mutuato dagli studi di Cruciani su Copeau, e il tema della deformazione come valore costitutivo dell'arte dell'attore professionista inteso come «uomo simile all'uomo».

Eugenio Barba, *Fabrizio*. In remembrance of Fabrizio Cruciani twenty years after. Letter 62

«A bookworm: that is the expression that came to my mind when I saw the photo you chose for the one-day conference of the 2nd October 2012, in memory of Fabrizio. There he is, surrounded but not submerged by books, a barricade protecting him while his attention is absorbed by the sheet of paper on which he is writing. It had been suggested to me to send a video for your conference. Do you think that Fabrizio, with his pen, would have considered this more alive than a letter? Do we really want to make him angry? Hugs – Eugenio.

«P.S. Please let us not fall into the den of the present. Let us maintain some style. Let us not forget».

«Un topo di biblioteca: m'è venuta in mente quest'espressione quando ho visto la foto che avete scelto per la giornata di studio del 2 ottobre 2012, in ricordo di Fabrizio. Eccolo lì, circondato dai libri ma non sommerso, una barricata che lo protegge mentre la sua attenzione è assorbita dal foglio su cui sta scrivendo. Mi era stato suggerito di mandare un video per la vostra giornata di studio. Pensate che Fabrizio, col suo pennino, l'avrebbe considerato più vivo di una lettera? Vogliamo davvero farlo arrabbiare? Vi abbraccio – Eugenio.

«P.S. Per piacere, non cadiamo nella fossa del presente. Manteniamo un po' di stile. Non dimentichiamo».