

Mirella Schino

INTRODUZIONE ALL'ANNALE

2020

Per non morire. Teatro di gruppo, traduzioni, Craig

La gente di teatro ha avuto in sorte un dono: non poter separare la propria vita, la propria persona, il proprio ambiente, dall'opera che ha prodotto. Per lo stesso motivo – la mancanza di opere che rimangano indipendentemente dai loro autori – noi studiosi di teatro non possiamo separare lo studio del teatro dalle persone che nel teatro abbiamo amato: per gli spettacoli, per le biografie, per il modo in cui li abbiamo scoperti o riscoperti negli archivi, o in antiche memorie, o nella vita.

Il 2020 è stato un anno duro per la gente di teatro, un anno che forse non ha avuto l'uguale. Un anno di povertà e di silenzio. Noi, che siamo studiosi, ma anche spettatori, anche amici, scriviamo perché il teatro non muoia. Non il teatro in astratto, ma loro, le persone di teatro, tra cui ci siamo anche noi.

Perciò dedichiamo questo numero di saggi storici e di memorie a tutti i lavoratori del teatro, in primo luogo ai teatri indipendenti, messi in così grande difficoltà dal Covid. Per non morire.

*Ci sono debiti che non si possono saldare, gli dobbiamo tutti troppo. Mentre questo numero era già in stampa, è morto **Ferdinando Taviani**, il 4 di novembre. Nando ha rivoluzionato il modo di studiare e di pensare al teatro, del presente e del passato. Anche di viverlo. È stato un punto di riferimento per tutti noi, gente di libri e gente di teatro. E un uomo unico, una fonte di gioia, di riso, di passione, di intelligenza.*

«Teatro e Storia», n. 41: un numero di cambiamenti. Il quarantesimo numero di «Teatro e Storia» – il trentaquattresimo anno di

vita della nostra rivista – è un buon momento per riflettere sul passato e sul futuro. «Teatro e Storia» è stata fondata e condotta da un pugno di grandi studiosi, molto legati tra loro. Qualche anno fa è entrato a far parte della sua redazione un gruppo di “giovani”, tutti allievi delle generazioni più anziane. Ora la redazione si allarga ancora, ma in modo nuovo, entrano a farne parte persone di esperienze, nazionalità, tendenze differenti. È un cambiamento importante, e abbiamo voluto evidenziarlo modificando la copertina, che è nata verde nel 1986, è passata dal verde al prugna per indicare il cambiamento di casa editrice nel 2000, e ora, nel 2020, passa dal prugna al grigio per segnalare l’allargamento della redazione. Salutiamo i nuovi arrivati, e li ringraziamo di aver accettato di far parte di questa rivista e della sua storia.

È un numero di dossier, più che di saggi, ce ne sono addirittura tre (ma segnaliamo i contributi di Marie-Christine Autant-Mathieu, che ridisegna l’effetto della compagnia dei Meininger su Stanislavskij, e quello di Raimondo Guarino sugli studi sul teatro del Rinascimento, oltre alla “lettera” di Armando Punzo sul gruppo L’Avventura, e a quella di Marcello Sacerdote e Francesca Camilla D’Amico sul Piccolo Teatro del Me-ti). Il primo dossier è sul teatro di gruppo degli anni Settanta, a parte del quale ci si è spesso riferiti come a “Terzo Teatro”: passati cinquant’anni, forse ormai abbiamo raggiunto la necessaria distanza critica per cominciare a fare il punto su un periodo complesso, di intensa cultura teatrale, rapidamente sbiadito nella memoria. Nel secondo si prosegue il lavoro su «The Mask» iniziato per il nostro scorso numero – però in questo dossier è cambiato il filo conduttore, qui, nei diversi saggi, si inseguono le ricadute sia all’interno che all’esterno del lavoro per la rivista di relazioni e interessi e urgenze di Craig. Il terzo non è un vero e proprio dossier, ma un “resoconto” da una Summer School. Al suo centro sta un tema nuovo, per «Teatro e Storia»: il problema delle traduzioni. Come sempre, in tutto il numero e nei diversi dossier si intrecciano le voci degli studiosi e quelle dei teatranti. E il filo del “gruppo”, dell’importanza di strutture forti di relazione nel fare teatro come negli studi si snoda e riaffiora in molti dei contributi presenti.

Giovanni Azzaroni, *Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica*, Bologna, CLUEB, 2019. Pochi oggetti, come il corpo, hanno destato e destano interessi che invocano approcci interdisciplinari e, anche, interculturali. Giovanni Azzaroni affronta questo campo di indagine dinamico e complesso affidandosi all'antropologia filosofica come disciplina unificante, capace di considerare il corpo nella sua dimensione di corpo-mente tra differenti contesti culturali e momenti storici.

La struttura corpo-mente è il *trait d'union* tra due percorsi analitici paralleli, tenuti magistralmente in dialogo per mezzo di riflessioni teoriche e pratiche, che accompagnano il lettore lungo i saperi d'Occidente e d'Oriente. Il primo percorso si snoda in Occidente ed è la filosofia, qui, a tracciare la rotta dell'attraversamento; il secondo corre in territorio asiatico e sono tre modelli teatrali paradigmatici, descritti nelle rispettive prassi, a marcare l'avanzamento: il *Nāṭyaśāstra* per il teatro classico indiano, il *Dharma Pawayangan* per il manipolatore del teatro delle ombre a Bali e i Trattati di Zeami per il *nō* giapponese. (Matteo Casari)

Apprendisti stregoni – passioni e tecniche nel teatro. Prima ricognizione delle realtà emergenti (Piemonte). *L'incontro, organizzato dal Teatro a Canone, è stato ideato da Luca Vonella e Chiara Crupi e coordinato dai medesimi insieme a Cinzia Laganà e Anna Fantozzi (Teatro a Canone). È avvenuto il 27 e 28 novembre 2019, presso la Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Chivasso. È incominciato da queste domande: chi fa teatro naviga nel mare delle incognite. A volte si arena in acque basse in cerca di certezze. Il rischio è l'immobilità o il naufragio. Fermiamoci a riflettere, guardiamoci negli occhi per rispondere, con la materia del nostro lavoro, a qualche domanda. Da dove veniamo? Cosa ci spinge in avanti? Come intendiamo procedere? Quindici realtà teatrali, residenti in Piemonte, hanno risposto all'appello. Più che una tavola rotonda, è stato un palcoscenico circolare: distribuiti nelle due giornate, dopo la "prolusione" di Franco Ruffini, i gruppi/companie partecipanti hanno presentato quindici minuti del proprio lavoro pratico. Ne è scaturito un confronto con proposte per il futuro.*

Gruppi partecipanti: Teatro a Canone, Compagnia “Gli Illegali”, Compagnia 1+1=3 Teatrino Ambulante, Anomalia Teatro, Il Mutamento Zona Castalia, Teatro degli Acerbi, Oltreilponte, Il collettivo artistico LAN-DE-Sì, Associazione culturale Hetairos, Faber Teater, LabPerm di Domenico Castaldo, Nouvelle Plague Teatro, Ziben Teatro, Marilena Carpino, Amandine Delclos, Lucio Barbati, Davide Tubertini. Ospiti: Gabriele Vacis (Direttore della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino), Simone Capula (regista indipendente), Giulio Graglia (Consigliere del Teatro Stabile di Torino e referente della Regione Piemonte), e altri. (Luca Vonella)

Ida Bassignano, *L’Utopia di Luca Ronconi*, Pescara, Ianieri Edizioni, 2019. Narra le rocambolesche avventure di Utopia, lo spettacolo diretto da Ronconi nel 1975, con la Bassignano nei panni di aiuto regista, tratto da cinque commedie di Aristofane e prodotto, oltre che dalla Cooperativa Tuscolano, dalla Biennale di Venezia, da Festival internazionali, da teatri italiani e, sollevando molto clamore, dal settore produttivo dei Festival dell’Unità. Raccontando come le utopie sociali e politiche dell’antica Grecia vennero messe a confronto con quelle della scena, teatrale e non, degli anni Settanta, si apre uno squarcio su una stagione della cultura teatrale tanto fertile quanto complessa al cui interno viene disegnato, in controluce, uno dei possibili profili di Ronconi. Il libro è costruito su un’alternanza di registri e di toni: stralci di recensioni, rari frammenti ronconiani e pagine in cui l’autrice trasmette la temperatura di un’epoca, la sua effervescenza, i suoi errori, la sua sfrontata giovinezza, i suoi presagi, la sua carica di violenza. Ronconi ha abitato questo «teatro in ebollizione» come uno degli «spiriti liberi, aristocratici capitani di ventura, che con coraggio imperturbabile rompevano per sempre gli schemi delle gerarchie del teatro»: così Taviani definisce i protagonisti di questa stagione d’eccezione, nell’intervista rilasciata a Cappitta e pubblicata in coda al volume. Nel panorama di pubblicazioni, di e su Ronconi, apparse in Italia dalla sua morte nel 2015, questo è un documento storico importante e un esperimento di narrazione teatrale di grande fascinazione. (*Francesca Romana Rietti*)

Roberto Ciancarelli, *Il dominio del movimento. Ricerche e sperimentazioni dei maestri della scena*, Roma, Dino Audino, 2020. Volume sottile ma ricco di immagini come un caleidoscopio, dove, rielaborando e aggiornando saggi precedentemente pubblicati, Roberto Ciancarelli riflette sulle ricerche attorno al ritmo e all'energia scenica che attraversano diverse epoche e territori del campo teatrale. È noto che «l'esperienza del ritmo come concreta articolazione del lavoro teatrale, è nei primi decenni del Novecento [...] una scoperta che ha valore di una rivelazione» (p. 40): di questa nuova consapevolezza si cercano qui le tracce muovendosi dalle diverse esperienze dei maestri della regia alla sapienza della tradizione recitativa ottocentesca, dalla danza di Laban alle esplorazioni di Grotowski, fino all'osservazione della drammaturgia alfieriana utilizzata da Gustavo Modena per mettere alla prova i suoi allievi, interrogando la scrittura per le qualità attoriali che doveva essere capace di mettere in moto. Pagine dense di riferimenti a studi sul tema e in cui passato e presente, Oriente e Occidente si incontrano per illuminarsi a vicenda, muovendosi alla scoperta dell'energia connessa al ritmo organico della vita che anima l'essenza del lavoro teatrale. (*Raffaella Di Tizio*)

Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2020. Si deve a Editoria & Spettacolo, una piccola e coraggiosa casa editrice, questa nuova edizione di un libro fuori commercio da decenni e mai più ristampato. A distanza di quasi cinquant'anni, resta un'opera obbligata di riferimento: sia per l'autore, Cruciani, figura centrale del secondo Novecento nel rinnovamento degli studi e della cultura teatrale per l'originalità del suo sguardo storiografico; sia per l'argomento: il rinnovamento del teatro nel primo Novecento e una delle sue figure più carismatiche, il francese Jacques Copeau, sul quale Cruciani è tornato spesso nei suoi scritti, e il cui impegno di maestro di attori era – per citare l'autore: «Il non dare tecniche ma farle nascere come bisogno e come interesse». In 320 pp., 78 ill., una rete fittissima di riferimenti, una bibliografia densa e ordinata, prende vita il racconto puntuale della storia appassionata di Copeau

per il teatro. E, per citare un lettore appassionato, John J. Schranz: «Stupendo, questo libro tessuto attorno ad una visione vibrante di una pedagogia per scappare dal centro... una pedagogia che va alla ricerca di un attore non progettato... ovvero – alla ricerca dell’essere umano non progettato». L’edizione è arricchita da una prefazione di Francesca Romana Rietti e dalla riproposizione del saggio di Cruciani *La tradizione della nascita*, un’altra tappa del suo dialogo serrato con Copeau. (*Clelia Falletti*)

Due nuovi sguardi puntati sull’Opera dei pupi, sullo straordinario modo di questa tradizione performativa – quando “guidata” da eccezioni – di attraversare tecniche e linguaggi per entrare nell’universo del teatro e arricchirne la semplice complessità. Il volume di **Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità*, Roma, Bulzoni, 2019**, racconta, a partire dallo spettacolo *Nudità* di (e con) Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni, del connubio tra pupi e danza, del dialogo tra grandi maestri di queste tradizioni a partire dal loro grado zero: l’ossatura da un lato, il gesto dall’altro. Guardando attraverso lo spettacolo, alla ricerca delle comunanze tra i due artisti («forse la marionetta come fonte di ispirazione e come simbolo di un modo diverso di fare teatro e danza?»), la *Nudità* attraversata da Vito Di Bernardi rivela il segreto della sua potenza. Che «non sta tanto nell’incontro, certamente inusuale, tra i pupi siciliani e la danza contemporanea», quanto «nel radicalismo linguistico dello spettacolo, nel suo voler ricondurre la danza e l’Opera dei pupi ad un’origine comune, quella del movimento puro». La marionetta o, meglio, il pupo nudo e la sua filosofia, come modello che si proietta sugli attori e sui danzatori vivi, utopia, bussola che orienta il cammino e le forme del teatro e della danza. Proprio come accadeva e accade in Oriente; proprio come teorizzavano Kleist, Craig, Mejerchol’d, Schlemmer, Nikolais, Rilke, Cunningham, affascinati e presi dal tentativo di decifrare i codici di un movimento essenziale, puro, leggero, esatto, organico e vivo. Dal tentativo, in una parola, di osservarne l’anima, come emerge dall’“Intermezzo” costituito dal capitolo due di questo lavoro. Un’anima in movimento, come raccontato da **Anna Carocci** nel

suo *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019. Al centro di questo sguardo sull'Opera dei pupi il rapporto tra teatro e letteratura, il cui dialogo, secondo l'autrice, è la ragione prima della vita che continua la tradizione. È grazie al dialogo con i poemi a "loro" dedicati che i protagonisti della letteratura cavalleresca arrivano a camminare davvero sulle tavole dei palcoscenici dei teatrini, ed è grazie a quelle stesse tavole che i poemi cavallereschi rinnovano e perpetuano la loro vita. L'Opera dei pupi rappresenta una parte fondamentale e finora trascurata nella storia della ricezione della letteratura cavalleresca, così come il rapporto con la parola scritta è un ambito ancora poco studiato ma centrale dell'Opera dei pupi. Un'accuratissima e intelligente analisi storiografica divisa in due parti: *Il libro che vale un Perù: pubblicazioni cavalleresche nell'Ottocento-Novecento* e *La vita dei testi: i copioni dalle origini al presente*. Un sapiente uso dei documenti non solo per trarne elementi storiografici, ma anche per carpirne la passione che era, ed è, come nel caso della famiglia Cuticchio, la ragione prima della vita che scoppia dall'incontro tra la parola scritta e la materialità della scena. (Valentina Venturini)

Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019. Roberta Ferraresi è riuscita in un'impresa non facile: quella di restituire un panorama complessivo della nuova storiografia teatrale italiana, ovvero della svolta che ha visto, tra anni Sessanta e Settanta, il consolidarsi degli studi teatrali nostrani attorno a nuove basi epistemologiche, in coincidenza con il primo incardinamento accademico della disciplina. Analizzando precedenti, fasi pionieristiche, di assestamento e di rinnovamento degli studi, si costruisce qui nel suo insieme una storia fatta di molti nomi e diverse vedute, ma soprattutto raccontata attraverso l'individuazione delle linee comuni ai diversi percorsi di ricerca – nella convinzione che siano state le convergenze, più che le differenze di approccio tra varie "scuole", a permettere l'istituzione della nuova materia di studio. Individuata nel suo farsi, la storiografia teatrale italiana è osservata

attraverso i nodi tematici che di volta in volta hanno assunto il centro delle analisi, pur segnalando l'eterogeneità dei percorsi e degli ambienti culturali. Ne viene fuori una prima mappatura dei protagonisti e delle pubblicazioni chiave, movimentata da affondi su alcuni percorsi individuali e costruita anche grazie a interviste agli studiosi e lo spoglio di riviste come «Biblioteca Teatrale», per restituire con esempi concreti il calore del dibattito e delle scoperte ermeneutiche, e il loro consolidarsi a contatto con le pratiche teatrali. Sostenuto dalla Consulta Universitaria del Teatro, che aveva bandito nel 2014 un premio per una ricerca sul tema, il libro della Ferraresi permette di riflettere sulle radici dell'oggi, dando un fondamentale contributo, specie per le più giovani generazioni di studiosi, all'autoconsapevolezza della disciplina. (*Raffaella Di Tizio*)

***La scena dell'immagine*, a cura di Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Roma, Officina Edizioni, 2019.**

I saggi e gli interventi contenuti ne *La scena dell'immagine* sono dedicati alla presenza delle immagini negli spazi del teatro e della danza, a sguardi e a osservazioni che producono nuove evidenze storiografiche, campi d'azione e matrici dell'operare artistico.

La compresenza di studi storici e delle riflessioni degli artisti vuole sottolineare come in questo volume la pertinenza dell'immagine alle arti performative non sia un dato preventivamente riconosciuto, ma rintracciato e investigato come esito di relazioni, incontri, visioni, ambienti dove le immagini vengono prodotte, elette a indagine, tramandate. La scelta e la composizione dei capitoli del libro non sono dunque affidate ad affinità tematiche o a sintonie tra percorsi di ricerca, ma ad esempi efficaci di un duplice percorso. Se è vero che ogni immagine qui offerta ai lettori testimonia di avvenimenti della scena è anche vero che sono le stesse immagini a creare la scena dove abitano per offrirsi alla riflessione, allo studio, alla scoperta. Il volume raccoglie i contributi di Romeo Castellucci, Marco Consolini, Fabrizio Crisafulli, Stefano Geraci, Massimo Giardino, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Marco Martinelli, Ferdinando Taviani.

Doriana Legge, *Inseguendo I Carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Roma, Bulzoni, 2020. L'autrice ha deciso di indagare una storia "singolare" e sotterranea come quella de *I Carabinieri* attraverso le sorti altrettanto singolari del suo autore, Beniamino Joppolo. Insegue dunque l'opera, ma non nel tentativo di raggiungerla, piuttosto per ripercorrerne le tracce, le deviazioni, le soste. Le pagine di Joppolo, nate nel 1945 ma pubblicate nel 1959, messe poi in scena da Roberto Rossellini nel 1962, e giunte fino in Francia un anno dopo con il film *Les carabiniers* di Jean-Luc Godard, suggeriscono un percorso che riflette sì sulla pièce e sulla sua evoluzione, ma in particolar modo sulle numerose dinamiche che si attivano a margine. La singolarità non è solo di Joppolo, è anche una scelta dell'autrice: non si tratta unicamente di rispolverare le notizie e i dettagli più dimenticati, bensì di trasformarli in valide lenti attraverso le quali osservare nuovamente le dinamiche, i segreti, le possibilità e le necessità sottese al teatro italiano di quegli anni e, più ampiamente, all'intera situazione storico culturale di un ventennio che ancora oggi segna l'Europa. Come a chiusura di un cerchio le ultime pagine ci suggeriscono un ennesimo incontro, di quelli che «avvengono sul tavolo dello storico, tra le carte arruffate, i rimandi, spesso le sorprese e a volte le intuizioni». Sono incontri che ci parlano di un altro regalo concesso dal ripensamento, da una storia del teatro che non si vuole mai ferma: si tratta della memoria che si crea, non solo di quella che si scopre. (*Eleonora Luciani*)

Peer-review. Peer review, cioè "revisione paritaria", è un sistema per leggere e valutare gli interventi proposti a una rivista. Implica una lettura preliminare da parte di due studiosi, che formulano un giudizio scritto, eventualmente completato da qualche proposta migliorativa. «Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (2009). Ogni saggio viene proposto in forma anonima a due lettori, generalmente uno interno e uno esterno alla redazione. Il giudizio complessivo e i suggerimenti per migliorare il saggio formulati dai due lettori vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori, secondo il sistema comunemente definito double blind. Il parere dei due referees sulla accettazione del saggio

non è mai vincolante. Il tipo di valutazione che viene richiesto dalla nostra rivista non è tanto un giudizio, quanto una lettura attenta, volta a enucleare le novità o gli aspetti interessanti di un saggio, e a suggerire come ovviare alle sue eventuali debolezze. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di tener fede al nostro impegno nei confronti degli autori più giovani, e di mantenere viva una discussione propositiva all'interno degli studi teatrali. Ai referees esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.

La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, "La Scena dei saperi", vol. 2, Roma, Editoriale Idea, 2020. L'atlante della fotografia di danza è un progetto multiforme. È una mostra e un metodo di ricerca. Raccoglie una parte del patrimonio figurativo della danza di inizio secolo, quando la fotografia ne diventa un palcoscenico e un terreno di sperimentazione oltre che la principale forma di documentazione. Un campo dove si intrecciano prassi figurative e sperimentazioni coreutiche, traiettorie culturali e necessità professionali, problematiche tecniche e istanze artistiche. Formato da pannelli che approfondiscono alcune aree tematiche e formule ricorrenti della raffigurazione del corpo in movimento – il modello estetico e culturale dell'antichità, la sperimentazione sul ritmo, l'ingresso della danza nelle strategie di raffigurazione del corpo – l'atlante restituisce attraverso le associazioni tra immagini e tra immagini e testi la dimensione visiva e sperimentale della ricerca sulla fotografia di danza, aprendo inattese possibilità di lettura. Il volume, oltre a raccogliere una selezione dei pannelli che avrebbero dovuto essere esposti nel Foyer del Teatro Palladium nell'ambito della rassegna *Il paese fertile. Ricerca teatrale* al DAMS dell'Università Roma Tre (seconda edizione, 25-28 marzo 2020, annullata per l'emergenza sanitaria), presenta alcuni esiti di tali indagini attraverso i contributi di studiosi, di neo-laureati e laureandi che hanno fatto della fotografia di danza l'oggetto dei loro studi, e che hanno potuto condividere l'esperienza della ricerca in un laboratorio eterogeneo

per provenienza disciplinare e maturità scientifica. Esercizio metodologico e possibilità espositiva, l'atlante si colloca tra le principali attività del gruppo di ricerca sulla fotografia di danza coordinato da Samantha Marenzi in collaborazione tra il DAMS di Roma Tre e Officine Fotografiche Roma, le cui raccolte bio-bibliografiche sono consultabili sul sito/archivio www.fotografiaedanza.it.

Gian Renzo Morteo, *Ipotesi sulla nozione di teatro*, Torino, ed. SEB 27, 2019. «Questo libro – si legge nella quarta di copertina – ha di fatto rappresentato per almeno un paio di generazioni di suoi allievi l'incontro “della vita” con il proprio maestro. Circolato con discrezione sin dai primi anni Settanta del secolo scorso [...], viene oggi riproposto, a trent'anni dalla scomparsa del suo autore, arricchito da una prefazione di quello che fu il suo interlocutore sodale di sempre, Giovanni Moretti [...]». Storico e teorico del teatro, traduttore e redattore della Collana di teatro Einaudi (a lui spetta il merito di aver tradotto e portato Ionesco in Italia), Morteo fu per anni direttore e addetto alle attività culturali del Teatro Stabile di Torino, docente di Storia del Teatro all'Università di Torino, drammaturgo; ma fu soprattutto indagatore curioso e instancabile del teatro nelle sue infinite, possibili declinazioni. Una delle immagini più incisive è quella dell'incontro, inaspettato, con un suo allievo: entrambi si trovarono tra il pubblico di uno spettacolo allestito da una terza elementare, l'allievo come osservatore occulto di un gruppo con il quale aveva in progetto di lavorare, il maestro alla ricerca, insaziabile, come era solito dire, della “scintilla di vita del teatro”, del suo ostinato andare a cercare il teatro dove questo aveva vita e aveva senso; dove non fosse una messa senza credo. (*Valentina Venturini*)

www.facebook.com/teatroestoria.it/ «Teatro e Storia» ha una propria pagina Facebook costantemente aggiornata con notizie, foto, recensioni, libri nuovi e vecchi della redazione e molto altro.

Donatella Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine, Mimesis, 2020. È da diversi anni che Donatella Orecchia dedica una parti-

colare attenzione al lavoro di Carlo Quartucci, questo percorso di ricerca si deposita ora in un libro necessario a ricostruire il percorso di un artista “irrequieto” – come lo definisce l’autrice. Seppure circoscritta al solo ventennio che va dal 1959 al 1979, l’indagine è minuziosa e fa della parzialità un vanto. Dalla Compagnia della Ripresa al caso *Zip*, dal Teatro di Gruppo al lavoro con Jannis Kounellis, dal progetto *Camion* all’evidenza di una crisi del teatro di ricerca: emerge in rilievo l’immagine di un artista debordante di cui non si era scritto ancora abbastanza. Il volume si articola in diverse sezioni che a un racconto puntuale alternano una serie di documenti (note di regia, articoli apparsi su riviste teatrali e scritti vari). Alla penna di Rodolfo Sacchettini sono infine affidate le pagine che indagano il rapporto di Quartucci con la radio, a evidenza dello sconfinamento che ha sempre mosso l’artista. (*Doriana Legge*)

www.teatroestoria.it. *Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggersi per intero tutti i numeri, fino al 39 incluso. Il sito contiene informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema peer review da noi usato, sull’iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. Vi si possono leggere inoltre i summaries in due lingue; i libri che abbiamo segnalato nel corso degli anni; gli indici di tutti i numeri; l’indice, i summaries e l’introduzione dell’ultimo e del penultimo numero usciti (il 40 e il 41). Il sito comprende una zona importante di «materiali»: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (sulle scritture teatrali); libri scaricabili (Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, *L’Aquila, Textus*, 1999; e lo straordinario numero Sipario degli attori, «Sipario», *Il trimestre*, 1980); “qu-books”, cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila; Ferdinando Taviani, Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano*); la *bibliografia completa di Claudio Meldolesi*, a cura di Laura Mariani; la *bibliografia di Fabrizio Cruciani*.*

Giulia Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del “miracolo italiano”, Città di Castello, I libri di Emil, 2020.* Un volume interessante, con un approccio inconsueto alla storia della danza. Giulia Taddeo indaga due festival (il Festival Internazionale del Balletto di Nervi e il Festival dei Due Mondi di Spoleto, nati rispettivamente nel 1955 e nel 1958) non solo per quel che riguarda gli spettacoli o le reazioni della critica, ma anche le politiche culturali da cui nascono i diversi cartelloni e, dietro le politiche culturali, le logiche politiche a volte sotterranee, a volte indirette, a volte remote ma ovviamente influenti. È una ricerca ampia e precisa, attraverso la quale Giulia Taddeo si interroga sul «nodo tra rappresentazione e politicizzazione delle identità nazionali», oltre che sulla «sofferta rivendicazione di una italianità della danza». (*Mirella Schino*)

Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza, Bologna, CLUEB, 2019.* Il connubio tra arte e tecnologia non è inedito nel panorama dello spettacolo dal vivo ma, nell'ultimo decennio, questo rapporto si è intensificato traducendosi nell'utilizzo sempre più frequente di entità robotiche in allestimenti teatrali. Una delle esperienze più ampie e convincenti è quella del *Robot-Human Theatre* condotta, tra il 2008 e il 2014, da Hirata Oriza – regista teatrale e drammaturgo attivo dagli anni Ottanta in Giappone – e dall'ingegnere dell'automazione Ishiguro Hiroshi dell'Università di Osaka. Dal loro connubio sono derivate cinque produzioni che hanno visto in scena robot umanoidi e androidi assieme ad attori in carne ed ossa.

A questa esperienza Cinzia Toscano dedica un libro che, nel ricostruire le varie tappe di un percorso teatrale, riconnette le questioni stilistiche, drammaturgiche e propriamente attoriali al contesto culturale e antropologico del Giappone contemporaneo. Il Giappone del “Robot-Human Theatre” è un laboratorio nel quale si sperimentano i modi e le circostanze della coesistenza tra esseri umani e artificiali, coesistenza che sarà a breve – e in parte è già – sempre più fitta e ineludibile nella quotidianità di un'ampia fetta di mondo. Il libro, quindi, affronta anche la capacità del teatro di elaborare

possibili quadri di riferimento e soluzioni praticabili per la società anticipandone gli scenari futuri. (*Matteo Casari*)

Archivio Gerardo Guerrieri. Viaggi nel paese del teatro. Collana diretta da Stefano Geraci. Bulzoni Editore. *La collana, dedicata agli scritti di Gerardo Guerrieri, si propone – attraverso l’edizione critica di documenti in gran parte inediti – non solo l’obiettivo di diffondere la conoscenza della sua opera, ma anche quello di offrire nuovi orientamenti agli studi dei teatri in Italia. Il volume inaugurale – Amleto. Versione di Gerardo Guerrieri. Introduzione e cura di Stefano Geraci – è dedicato all’edizione critica dell’Amleto scritto da Gerardo Guerrieri nel 1963 in due versioni, prima per il regista inglese Frank Hauser e poi per Franco Zeffirelli. Il volume riscopre le tracce del singolare viaggio intrapreso dal «traduttore-attore», il termine con cui Guerrieri descriveva il lavoro dedicato alle sue tante versioni di Shakespeare: «Il traduttore intraprende la stessa strada che dovrà percorrere l’attore: una ricerca del germe emotivo, un a capo dell’espressione». Senza rinunciare al rigore filologico, Guerrieri immaginava le sue versioni come inedite forme di narrazione offerte alle scene per disegnare nuovi paesaggi teatrali. Oltre ad essere un fertile osservatorio per indagare il trapianto di Shakespeare in Italia, le vicende legate a queste versioni di Amleto offrono una testimonianza sulla ricca identità teatrale di Guerrieri, che pur non potendo rifiutare compromessi con i suoi committenti, lavorava intimamente come se non ci fossero, accumulando un sapere che era arte dello spreco e non solo condanna alla dissipazione.*

La Cue Press ha ristampato, con una breve prefazione di Goffredo Fofi, **L’antologia del grande attore di Vito Pandolfi (Imola, 2020)**. Il volume, come recitava il sottotitolo della prima edizione (Bari, Laterza, 1954), è una «Raccolta di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi», accompagnati da scritti critici e da una introduzione storica, utile a chiarire il preciso punto di vista dell’autore. Benché diplomatico regista una decina di anni prima all’Accademia d’Arte Drammatica, scuola che dei registi sanciva la maggiore cultura e superiorità intellettuale,

Pandolfi considerava l'attore il vero centro propulsore del teatro. Come il suo precedente e fondamentale volume (*Spettacolo del Secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953), *L'antologia* non vuole essere una semplice silloge storiografica, ma un libro di battaglia: in anticipo sulle future tendenze degli studi italiani – ma seguendo una linea già espressa da Mario Apollonio – Pandolfi riscopriva e mostrava il valore della cultura degli attori, sottolineando la loro possibilità di agire attivamente nella società di cui sono espressione. Nell'antologia si trovano documenti e voci che vanno da Morrocchesi a Talli, da Gustavo Modena a Totò o Anna Magnani. Gli squarci sul loro mondo che Pandolfi apre sono altrettanti pro-memoria sull'importanza dell'arte teatrale, e della capacità dell'attore di porsi, per il suo pubblico, «dinanzi ai misteri dell'esistenza e ai baluardi della realtà». (*Raffaella Di Tizio*)

Mishima Yukio, *Medioevo & Il Palazzo del bramito dei cervi: Mishima, la Storia e vicende segrete*, a cura di Virginia Sica, Roma, Atmospherelibri, 2019. Mishima Yukio (1925-1970) è tra i maggiori scrittori del Novecento. La sua vasta produzione artistica, e saggistica, si è riversata in molteplici campi espressivi o, come lui stesso li ha definiti in occasione di un'importante mostra dedicata alla sua opera, fiumi. Il fiume del teatro, al di fuori del Giappone, è sicuramente il più negletto: Mishima è per i più solo un romanziere. Il teatro, invece, fu per Mishima non solo una passione ma un vero e proprio ambito di lavoro e un'intima necessità essendo stato autore di numerose drammaturgie (undici drammi in più atti, nove atti unici, otto *nō* moderni, otto opere *kabuki*, un'opera *bunraku* e ancora libretti per il balletto e l'operetta) e saggi di critica teatrale nonché attore, capocomico e regista. Un uomo di teatro *tout court*. Virginia Sica, con due nuove traduzioni impregiate da ricchi apparati storico-critici e note biografiche di dettaglio, fornisce un fondamentale contributo nel ricostruire il profilo teatrale di Mishima e nel cogliere il teatro come elemento trasversale della sua letteratura. *Medioevo*, romanzo di esordio, intreccia la sua fabula con elementi direttamente ascrivibili al *nō* – struttura compositiva, tensione escatologica, stile linguistico, progressione ritmica –; *Il Palazzo del bramito dei*

cervi (Rokumeikan), opera teatrale in quattro atti del 1956, è un riconosciuto capolavoro che in Giappone, oltre ad aver ricevuto vari prestigiosi premi, continua ad essere allestito e amato dal pubblico. (Matteo Casari)

A Bogotá il 23 marzo del 2020 è morto, all'età di 91 anni, Santiago García Pinzón, regista, drammaturgo, attore, poeta, pedagogo, pittore, membro del consiglio direttivo dell'EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe), parte attiva della Corporación Colombiana de Teatro (una rete nata nel 1969 per protesta contro una tassa imposta ai teatri e ai bar) e, soprattutto, cofondatore e direttore dal 1966 de La Calendaria, gruppo di teatro di storica militanza politica e sociale tra i più longevi della storia del Novecento. Ne è stato il direttore artistico fino al 2013, anno in cui, per ragioni di salute, ha passato il testimone a un'altra delle fondatrici: l'attrice e regista Patrizia Ariza. Considerato, insieme a Enrique Buenaventura, uno dei padri del teatro colombiano, è stato il detonatore di un cambiamento radicale nel modo stesso di concepire la pratica scenica, altresì riconosciuto come uno dei fondatori della tradizione e della cultura teatrali latino-americane. È stato l'inventore – come anche Buenaventura che diede vita al Teatro Experimental de Cali (TEC) – della creazione collettiva, uno strumento capace di rompere tutte le gerarchie della struttura tradizionale di una compagnia teatrale, ritenuto non tanto un metodo quanto un principio, un atteggiamento "filosofico" volto a trasformare l'attore nel soggetto dell'opera e non solo un mero interprete. Con lui ha avuto inoltre inizio un processo di "decolonizzazione" della drammaturgia latino-americana che ha portato alla nascita di quelle nazionali a cui lui stesso ha dato un contributo cospicuo. Il mondo del teatro latino-americano gli attribuisce il merito di aver saputo dare risposte alternative alle categorie egemoniche che normalizzano una sola visione del teatro e di aver promosso, instancabilmente, sia la ricerca e l'invenzione di un teatro capace di dare voce alle necessità specifiche di un continente, che l'elaborazione di teorie che partissero da quel preciso contesto culturale, politico e sociale. Nel 1994, in occasione dei festeggiamenti del trentennale

dell'Odin Teatret, è stato uno dei cinque maestri (gli altri erano Jerzy Grotowski, Kazuo Ōno, Judith Malina e Sanjukta Panigrahi) invitati a partecipare a una serie di eventi intitolata "Tradition and founders of Tradition". Tra i molti riconoscimenti, nel 2012 l'ITI (International Theatre Institute) dell'Unesco lo ha nominato Ambasciatore Mondiale del Teatro: è stato il primo colombiano a ricevere quest'onorificenza.

Nato a Bogotá il 20 dicembre del 1928, vi studiò architettura presso la locale Università Nazionale per poi proseguire gli studi tra Parigi, l'Inghilterra e Venezia. Rientrato in Colombia nel 1955, laureato iniziò a lavorare come architetto in un ufficio, presto deluso dal lavoro decise di lasciarlo e di iscriversi alla scuola di teatro del maestro giapponese Seki Sano che introdusse, prima in Messico e poi nel resto dell'America Latina, Stanislavskij e Brecht. Fu qui che García conobbe alcuni dei compagni con cui diede vita a piccole formazioni teatrali, fra le altre El Buho fondata nel 1958 con Reyes e Cabrera e considerato il primo esperimento di teatro di gruppo colombiano. Ottenuta nel 1959 una borsa di studio per la Cecoslovacchia per svolgere una ricerca sulla scenografia da lì si spostò a Berlino dividendo il suo tempo tra lo studio presso l'Archivio Brecht e il Berliner Ensemble dove per otto mesi poté seguire le prove. Rientrato a Praga consegnò la sua ricerca: una messa a confronto tra lo spazio teatrale brechtiano e quello del Siglo de Oro spagnolo. Proseguì poi verso Parigi dove entrò in contatto con l'ambiente in fermento dell'università del Théâtre des Nations. Rientrato in Colombia cominciò a lavorare all'Università Nazionale e dopo un anno e mezzo ottenne un'altra borsa di studio, stavolta per l'Actors Studio di New York dove lavorò per sei mesi con Strasberg. Da lì tornò ancora in Europa, prima in Francia dove collaborò con Planchon e poi nel 1963 a Varsavia dove vide Faust diretto da Grotowski: uno spettacolo che desterà in lui un'emozione profonda e una lunga eco. Quando nel 1964 fu di nuovo a Bogotá riprese il lavoro universitario e si dedicò alla messa in scena del Galileo di Brecht (fu la prima regia brechtiana mai presentata in Colombia) che debuttò nel 1965 al Teatro Colón. Lo spettacolo suscitò grande entusiasmo tra il pubblico, ma l'evidente relazione – esplicitamente

dichiarata nel programma di sala – stabilita tra lo scienziato pisano e il lavoro di quelli americani nel realizzare la bomba atomica, lo rese oggetto di pesanti denunce e censure da parte delle autorità colombiane. Santiago García e la maggior parte dei suoi collaboratori reagirono creativamente: lasciarono l'università e fondarono nel 1966 – in pieno conflitto armato colombiano – la Casa de la Cultura che nel 1968 prese il nome de La Candelaria come quello del quartiere coloniale nel cuore di Bogotá in cui da allora il gruppo ha stabilito la sua dimora.

Regista di ben quarantacinque spettacoli, molti dei quali basati su suoi testi e altri ancora presenti nel repertorio de La Candelaria – tra tutti, Guadalupe años sin cuenta del 1975, considerata da molti l'opera più importante di tutta la storia del teatro colombiano – Santiago García è stato ringraziato dal mondo teatrale, non solo latino-americano e caraibico, come un Maestro poetico, ironico e, soprattutto, irriverente. La sua morte ha colto il mondo nel pieno della pandemia: i teatri chiusi e la quarantena obbligatoria hanno impedito di celebrare ogni forma di rito. Tra i molti messaggi che, come richiesto in una lettera da Patrizia Ariza, hanno inondato la rete, ce n'è uno che mi pare restituire la temperatura e il sapore delle reazioni generate da questa scomparsa. È arrivato dal Teatro delle Radici di Lugano, fondato da Cristina Castrillo, esule argentina tra le fondatrici del Libre Teatro Libre di Córdoba: «Sabés qué te digo, Santiago... que me parece casi un insulto que este virus de mierda no permita la parranda descomunal con la cual saludarte. Espero al menos que la vida que creaste, antes o después, se ponga a tu altura. Nuestro abrazo desde Suiza». (Francesca Romana Rietti)

Ludwik Flaszen, one of the founders of theatre awareness in our times, died in Paris on Saturday 24 October 2020.

In 1959, this courageous and renowned critic was nominated literary director of the small provincial Teatr 13 Rzedów in Opole, Poland. He chose as artistic partner an unknown 26 year-old director who had not yet finished theatre school: Jerzy Grotowski. Together, in a few years, they changed the essence of theatre through their practice and writing.

Ludwik Flaszen believed in a “theatrical” theatre and was the first to write about a «poor theatre» in reference to Grotowski’s performance Akropolis. Most all of he was a free, defiant spirit. Grotowski liked to call him his «devil’s advocate». When Grotowski left Poland in 1981, Ludwik continued the activity of the theatre in Wrocław until its closure in 1984. Then, he moved to Paris, continuing to collaborate with the Grotowski Institute in Wrocław at regular intervals.

Ludwik has been a mentor and a guide for many actors and directors in many parts of the world. Until recently, in the encounters with younger generations, he was a captivating speaker, stimulating curiosity and questions. For me, who met him daily from 1961 to 1964 and often until a few months ago, he was more than an inspiration. I called him «rabbi», the wise one who knows the worth of Word and Action.

Now Ludwik is together with his accomplice Jerzy. Both continue to live in my heart. (Eugenio Barba)

