

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2021  
*Festa per Nando*

La morte di Nando – Ferdinando Taviani – non è solo un dolore per tutti coloro che gli sono stati amici. Crea un vuoto negli studi teatrali, a cui Taviani ha contribuito non solo con le sue ricerche e le sue riflessioni, ma con una influenza che sarà tanto più difficile da far comprendere, in futuro, perché rifuggiva da rigide metodologie.

Il numero 42 è dedicato in gran parte al suo ricordo. Il titolo è due volte rubato: al libro di Goffredo Fofi, *Festa per Elsa*, 2011. Ma soprattutto a Taviani stesso. Quando nel 2001 morì suo padre, Paolo Emilio Taviani, Nando parlò al funerale. Erano i giorni in cui si svolgeva a Scilla l'Università del Teatro Eurasiano, che allora era per Nando e alcuni di noi un appuntamento fisso molto caro, quell'anno senza di lui. Ci spostammo da Scilla a Roma, quella mattina, per essergli vicini, Barba, Ruffini, Savarese e io. Arrivammo con il cuore stretto nella chiesa, affollata e buia dopo il sole di giugno e della Calabria, giusto in tempo per sentire la sua voce che proclamava: «Questa è una festa».

Questo numero di «Teatro e Storia» è una festa. Quella che non è potuto essere il suo funerale, quella che avremmo dovuto fare dal vivo, in presenza. Il covid non l'ha permessa, dunque la facciamo sulla carta, continueremo anche nel prossimo numero, a futura memoria.

Ci saremmo visti in tanti, avremmo raccontato aneddoti cento volte ripetuti, avremmo tirato fuori ricordi nuovi e sorprendenti, avremmo detto cose sottili e cose ovvie sul suo ruolo di studioso, sulla sua importanza di grande intellettuale del teatro, tutti noi, amici di sempre, amici recentissimi. Ci sarebbero stati studiosi di teatro e non solo, ci sarebbero stati allievi, e molti teatranti. Avremmo ancora una volta constatato, quasi smarriti, quanto gli dobbiamo. Taviani è stato uno dei cardini di un modo non usuale di studiare il teatro, per il quale le estetiche, le teorie, le correnti sono spesso semplificazioni e scorciatoie. Sosteneva che gli studi teatrali hanno senso solo se sono studi e pensiero *difficili*, perché il teatro probabilmente è un'arte sempre a rischio di appiattirsi nell'ovvietà, ma da studiare è complesso, comprende miriadi di strati e ramificazioni e problemi nella creazione come

nella fruizione. Buttava qui e là idee nuove come, quando fumava, buttava spensieratamente in giro grossi fiammiferi ancora accesi. Riteneva che il peggiore dei peccati, nello studiare teatro, fosse uno sguardo inadeguato, debole. Era un guerriero, e si è schierato in molte circostanze, con tutto il suo peso di schermitore, nelle questioni del teatro vivente; ma anche il pensiero e la ricerca erano, per lui, un'avventura e una battaglia. Ha indicato, nei suoi lavori, l'importanza di cogliere tracce significative in dettagli negletti da tutti, in zone minori del teatro, in punti di vista peculiari, che rovesciavano quelli consueti. In questo modo si era fatto una bella fama di persona bizzarra e paradossale, coi sandali, le sciarpe, la erre gracchiante e la risposta ardita. Ma era una fama ingiusta: il suo non è paradosso, è un insegnamento. Ha fatto capire che la storia del teatro è fatta di fili di luce, bisogna saperli cogliere, ci vuole occhio, ma a perderli si fa torto a un'arte così particolare, sempre pronta a considerarsi minore.

Ferdinando Taviani, 1942-2020, è stato in Italia e all'estero un punto di riferimento prioritario per più di una generazione: per i suoi lavori di ricerca, per aver proposto un nuovo modello di rapporto tra teatro pratico e studi teatrali, per l'insegnamento. Dopo essersi formato con Giovanni Macchia, e aver contribuito a dar vita a un gruppo di studiosi molto uniti tra loro da un lavoro comune (ne facevano parte, agli inizi, Ferruccio Marotti, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Hans Drumbl, Clelia Falletti e altri), nel 1972 inizia la sua collaborazione con l'Università di Lecce. Nel '73, insieme ad Alessandro d'Amico, organizza una lunga permanenza dell'Odin Teatret in Salento. Ha inizio così, con un progetto di teatro lontano dai luoghi teatrali, una collaborazione durata quanto la sua vita. Taviani non è stato solo consigliere letterario e storico di questo teatro anomalo e celebre, ne è diventato anche parte integrante. Nel 1986, si è trasferito da Lecce presso l'Università dell'Aquila e sempre quell'anno ha dato vita, insieme a compagni vecchi e nuovi, a questa rivista, «Teatro e Storia». Nel 2014, è diventato professore emerito. È morto il 4 novembre 2020.

Dopo aver pubblicato un volume su Claudel (*La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*, Firenze 1969), si è occupato particolarmente di Commedia dell'Arte (*La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma 1969; Nicolò Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, a cura di F. Taviani, Milano 1971; Ferdinando Taviani- Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte* [1982], Firenze 2007, trad. francese 1984); del teatro dell'Ottocento (Claudio Meldolesi- Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* [1991], Roma-Bari 2010, premio Pirandello 1992); di Pirandello e della drammaturgia italiana (*Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana nel Novecento* [1995], Roma 2010, trad. spagnola del 2010; Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di

Ferdinando Taviani, Milano 2006, “I Meridiani”); dell’Odin Teatret (*Il libro dell’Odin* [1975], Milano 1981). Ma forse la sua dimensione più particolare è stata quella di scrittore di saggi. Sono appena uscite, postume, due raccolte, se ne trova indicazione più sotto, tra le *Notizie*.

C’è poi da ricordare l’insegnamento. Da anni non insegnava più all’Aquila, a Roma Tre ha fatto lezione per pochissimo tempo. Eppure la notizia della sua morte ha suscitato un’ondata di ricordi, unica e sorprendente, la reazione dei suoi ex-studenti è stata impressionante.

E c’è il rapporto con il teatro vivo. Ma parlare di un “rapporto” è una formula imprecisa oltre che insufficiente. Nel teatro vivo Nando non è stato semplicemente coinvolto: ne è stato parte e ne è stato storico, da combattente feroce come da amico affettuoso. In tanti lo ricordano come un grande monogamo, legato a un teatro, l’Odin, che ha amato con tutto il cuore. Ma è una visione parziale, molti altri gruppi e teatranti, di tutte le tendenze, di tutti i livelli di fama, purché di alta qualità, testimoniano il suo interesse, la sua curiosità, la sua partecipazione. Si presentava inaspettato, andava a vedere un frammento di prove, uno spettacolo, un evento, e dava in cambio il suo sapere e i suoi consigli o anche solo il suo piacere di spettatore, che era sempre intenso. Non sto facendo una commemorazione, è stata una precisa indicazione di metodo, un modo di essere particolare, che aveva le sue radici nel suo modo di studiare e tornava poi ad arricchirlo: una indicazione sull’importanza della flessibilità, degli aspetti che potrebbero sembrare laterali o contraddittori, delle relazioni inaspettate, della peculiarità degli strumenti che bisogna usare nello studiare il teatro. Nei suoi primi studi, quelli sulla Commedia dell’Arte, Taviani ha indagato la riprovazione della Chiesa e ne ha letto in tralice la fascinazione del teatro. Studiando l’attore ottocentesco ha messo da parte tecniche ed estetiche, e ha tirato fuori la poesia e l’antropologia dell’attore. Ha osservato l’Odin Teatret come un mondo, con la sua particolare civiltà e micro-tradizione. E, per gli spettacoli di questo teatro tanto amato, si è occupato dell’impatto sugli spettatori molto più che dei suoi apporti innovativi o di avanguardia. Ha fatto affiorare un Pirandello visionario e malato, disinteressandosi del tutto del filosofo e dello scrittore “moderno”.

Come dovevamo fare per ricordarlo, come organizzare questa festa? Non era per niente facile. Taviani è stato un grande professore, consapevole di sé. Ma un volume di quelli “in onore” non sarebbe stato la cosa giusta, per lui. Tacere non bastava: e poi c’è il futuro, la memoria. Non ci sembrava giusto che fosse legata solo ai libri, che potesse sparire del tutto la peculiarità del suo passaggio.

Abbiamo scelto i ricordi legati in primo luogo al teatro, quelli di alcuni, almeno, tra gli artisti che gli erano cari e a cui lui era caro, più quello di qualcuno di noi, raccolti nella redazione di questa rivista di cui è stato uno dei fondatori, e una delle anime. Abbiamo voluto che questi ricordi su Taviani

fossero mescolati ai normali saggi e “lettere”: in questo numero si parla anche del potere delle attrici, del carcere, delle tournée di Pirandello, del teatro degli anni Settanta, e di un peculiare viaggio teatrale, di Ludwig Flaszen, di una forma particolare di teatro *nō*. Altri amici e altri ricordi su Nando saranno ospitati nel prossimo numero.

Già quelli di questo numero sono tanti, e di tante persone diverse. Ci sono ricordi di persone che lo hanno conosciuto per moltissimi anni, e quelli di persone che lo hanno accompagnato per periodi più brevi: ognuno di noi ha il diritto di piangerlo e ricordarlo a modo suo. A volte sono brevissimi, a volte più lunghi, a volte davvero molto lunghi. Alcuni sono belli, altri toccanti, altri avvincenti, altri molto interessanti, ma importante è l’insieme, che ci dà le dimensioni della traccia lasciata da Taviani. Perciò abbiamo scelto di metterli così, uno dopo l’altro, come un fiume, in ordine alfabetico.

Sono inframezzati dalla voce di Taviani stesso, e quando parlo di voce lo faccio alla lettera: per questo numero siamo andati a caccia di registrazioni di conferenze e trasmissioni radio, le abbiamo trascritte, e solo sommariamente ripulite da qualche ripetizione. Quando è morto un altro dei fondatori di questa rivista, Claudio Meldolesi, abbiamo scelto di pubblicare alcuni dei suoi scritti, in diversi numeri. Di Taviani sono appena usciti due volumi di saggi, per questa festa volevamo qualcosa di diverso, e abbiamo scelto di pubblicare qui per lo più, anche se non solo, la sua voce viva. Gli interventi orali, trascritti, risultano meno compiuti e meno profondi dei suoi articoli di intervento o dei suoi saggi ponderosi. Era un oratore famoso, un incantatore, e la carta certamente non gli rende giustizia. Però queste trascrizioni restituiscono in modo più spoglio, e quindi più vivido, la sua logica, oltre alla sua voce. Ci fanno capire un modo pensare e di volare, di spostarsi da un punto di vista a un altro. Fanno emergere quanto sia essenziale, nello studiare teatro, sposare una pluralità di punti di vista, perché il teatro funziona come un fiume carsico, in cui problemi e influenze all’improvviso affiorano in punti del mondo e della storia lontanissimi tra loro, creando collegamenti inaspettati, perfino privati, che possono solo sfuggire alla logica normalizzatrice dei manuali. La redazione intera ha reso omaggio a Nando con un lavoro paziente di trascrizione e sistemazione, di introduzione ai testi.

Per alcuni la ricerca nel teatro e negli studi è in primo luogo una cosa personale, un bisogno privato. Taviani non partiva mai dalle tendenze, ma dalle persone: ripeteva che il teatro è fatto di uomini e donne, e che di questo bisogna parlare. Entrava nella testa dei teatranti, del passato e del presente, per scoprire, là dentro, interi mondi nuovi.

Abbiamo ritrovato degli appunti di un suo intervento. Era un seminario, un dibattito tra pochi. Non sarebbe giusto riportarli, sono parole filtrate da un’altra persona, incomplete, frammentarie. Ma almeno una frase voglio metterla, perché ci fa capire il suo modo di pensare e di discutere: in una accanita

discussione vedeva una stanza di giochi, cioè non un momento di semplice divertimento, ma un luogo vitale per crescere. «Siamo nella stanza dei giochi – disse dunque in quell'occasione –. A volte si esagera, ma anche questo è importante, proprio perché si gioca. Il gioco è spaccare tutto, rompere. Per molti il vero piacere dello studio è spaccare tutto. Quelli che veramente giocano fanno a pezzi i giocattoli, non li guardano con adorazione. Io appartengo a un gruppo di persone che non ha adorato il teatro, lo ha fatto a pezzi, per capirlo. E la voglia della scoperta corrispondeva alla voglia di distruggere il modo corrente di pensare il teatro. Individuo l'amore per lo studio come alacrità, che ha lo stesso etimo di allegria. Mi piacciono l'etimologia, la teologia, le eresie. Mi piace il legame tra la distruzione e l'allegria».

La sua perdita è incolmabile. Tanto più la sua festa deve essere allegra, speriamo anche distruttiva, e dunque il numero è stato costruito su un suo principio base: il Disordine, con tanto di maiuscola. I ricordi su Taviani sono mescolati alle sue conferenze e agli interventi del tutto estranei. Non ci sono sezioni che dividano i ricordi dai saggi, non ci sono separazioni tra studiosi e teatranti, tra fotografie e parole, tra amici vecchi e amici nuovi.

Ringraziamo ancora una volta tutti coloro che hanno contribuito al numero.

*www.teatroestoria.it. Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggersi per intero tutti i numeri, fino al 41 incluso: «Teatro e Storia» è una rivista open access. Il sito contiene inoltre 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 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 numero uscito (questo, il 42). Il sito comprende anche 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 (Valentina Venturini, 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 Melolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.*

**Stefan Aquilina, *Modern Theatre in Russia. Tradition Building as Transmission Processes*, London-NY-Oxford-New Delhi-Sydney, Methuen Drama/Bloomsbury publ., 2020.** L'ouvrage appuyé sur une riche réflexion théorique et sur de nombreuses sources primaires, interroge les pro-

cessus de transmission en Russie dans la période dite «moderne», au tournant des XIXe-XXe siècles. L'auteur démontre qu'il n'y a pas de ruptures, mais de fausses discontinuités imposées par des analyses politiques ou historiographiques trop linéaires et il propose un modèle qui peut servir en dehors du cadre russe. Comme directeur des recherches à l'École des arts du spectacle et enseignant à l'université de Malte, il a la double casquette de praticien et de théoricien ce qui l'amène à proposer à la fin de chaque chapitre des exercices illustrant les conclusions auxquelles il est parvenu.

Les chapitres sont organisés autour de figures éminentes (Stanislavski, Meyerhold) et oubliées (Smychliaev, Asja Latic) et font la part belle à la création collective, dans les studios et les théâtres amateurs postrévolutionnaires.

L'auteur souligne le rôle des «biais» ou récurrences, comme fils directeurs dans des pratiques en apparence discontinues (le grotesque dans le parcours de Meyerhold).

Il montre qu'avec Stanislavski, la tradition cesse de s'appuyer sur les auteurs pour s'articuler sur la pratique des acteurs dont la créativité est sollicitée par les improvisations. Puis il étudie la façon dont un disciple de Stanislavski a infléchi le Système dans deux ouvrages parus après Octobre pour aider la création des acteurs amateurs du Proletkult. Smychliaev est un cas intéressant de liaison entre le théâtre professionnel et le milieu amateur ouvrier qui, par ses théoriciens (Pletnev, Kerjentsev, Mguebrov) pose la question de la classe comme garantie d'un théâtre prolétarien. L'auteur souligne l'idéalisation du travail collectif, l'utopie du corps créateur, l'inventivité formelle des groupes et studios, et les résultats décevants: médiocrité des pièces réécrites, fabriquées pour les besoins de l'agitation, limites des savoir-faire et, en cas de professionnalisation, coupure des origines de classe. Il rapproche la création collective auto-active des théories sur la valorisation de la vie quotidienne (Lefèbvre, de Certeau), et insiste sur le rôle pédagogique et éthique de ces pratiques pour créer des hommes nouveaux.

Les difficultés terminologiques, historiographiques (l'œuvre de Meyerhold éclipse celle de ses assistants comme Korenev aux archives prometteuses) et le danger de l'absolutisation des recherches en archives sont soulignés. Mais il est difficile de mesurer la part d'oubli d'un pays à l'autre, selon les avancées de la recherche et ce qui est découverte pour le monde anglosaxon (Smychliaev, la tournée européenne de Meyerhold, par exemple) a fait l'objet d'études ailleurs.

Le corpus analysé, organisé avec clarté et aisance met en évidence les processus de transferts et de dissémination, les fils et les filtres de la transmission afin de présenter, dans toute sa dimension transculturelle et ses tensions positives, «ce que le théâtre moderne russe nous dit de la construction de la tradition» (p. 190). (*Marie-Christine Autant-Mathieu*)

**Bertolt Brecht, «*Unsere Hoffnung heute ist die Krise*». Interviews 1926-1956, edited by Noah Willumsen, Berlin, Suhrkamp, 2021.** Brecht cultivated a reputation for despising interviews. In the 1950s, rumor had it that he «frequently greeted prospective interviewers with the terse exclamation: “I hate you!”» Perhaps this is the reason that while Brecht’s experiments in radio and film have attracted enormous theoretical and historical attention, his engagement with the press has largely been overlooked. In fact, he took advantage of journalistic interest in his work as soon as his career afforded the opportunity.

This volume collects for the first time over 80 interviews with newspapers and radio, spanning three decades and fifteen countries, from his brash beginnings in the Weimar Republic to his reinvention as socialist sage. Brecht’s interviews trace the development of his theoretical reflections, introducing for the first time concepts like epic theater and the theater of the scientific age, and his artistic collaborations, from the Junge Bühne to the Berliner Ensemble. The interview became the medium of his exile, in which, deprived of his stage, he established a polyglot presence from Moscow to Santa Monica. After the Second World War, he deployed the form to negotiate his return to Germany before a rapt audience. Particularly explosive are his controversial interviews from the GDR, which Brecht used both as a vehicle for political professions and as a bulwark from which to protect and expand a socialist public sphere.

These forgotten texts, in which Brecht expresses himself with characteristic theoretical acumen and polemical verve, amount to more than a fascinating commentary on his literary work; they are an unknown part of that work itself. As one of his first interviewers recalled, «he was quite simply the ideal author for an interviewer; he was precise, extraordinarily friendly, extraordinarily accommodating, and if the interviewer was not inspired – he was». (Noah Willumsen)

*Nel marzo del 2021 è uscito il primo numero del «Journal of Theatre Anthropology», la rivista annuale di antropologia teatrale fondata da Eugenio Barba e disponibile sia in formato digitale open access <<https://jta.ista-online.org>> che in veste cartacea pubblicata dalla casa editrice milanese Mimesis.*

*Nel comunicato stampa diffuso in rete si può leggere che la rivista è parte di un più ampio progetto di trasmissione e conoscenza delle tecniche dell’attore, gode degli auspici dell’International School of Theatre Anthropology (ISTA), del supporto della neonata Fondazione Barba Varley ed è stata realizzata in collaborazione con due istituzioni danesi: gli Archivi dell’Odin Teatret di Holstebro e il Centre for Theatre Laboratory Studies del Dipartimento di Drammaturgia dell’Università di Aarhus.*

*Titolo del numero d'esordio è The Origins, un lemma fondamentale della lingua di lavoro e nelle ricerche dell'antropologia teatrale e un terreno di indagine da sempre molto fertile nel corso delle sessioni dell'ISTA.*

*Indice alla mano, si scopre che nel «Journal of Theatre Anthropology» coesistono tre lingue (francese, inglese e spagnolo) e che la struttura del numero prevede cinque sezioni all'interno delle quali certi saggi divenuti oramai canonici e scritti da alcuni membri dello staff scientifico e artistico che, con Barba, diedero vita all'ISTA, si alternano alle voci delle generazioni successive che restituiscono gli echi lontani e duraturi che l'antropologia teatrale continua a generare, nonché i suoi nuovi, e forse in principio del tutto imprevisi, esiti. Gli interrogativi posti da quel nucleo fondativo nel lontano 1980, sembrano ancora oggi riverberarsi nelle ricerche di chi si muove in un campo d'indagine che non traccia confini tra le teorie e le pratiche teatrali e si nutre di quelle che Barba nel suo editoriale chiama «domande danzanti»: è a loro che questa nuova rivista dà il benvenuto. Nel solco di una tradizione che ha visto l'Odin Teatret, sin dalla fondazione nel 1964, dare vita a una sua casa editrice e a una rivista ricchissima di immagini – la scandinava e pionieristica «Teatrets Teori og Teknikk» (1965-1974) – il «Journal of Theatre Anthropology» rivolge una particolare cura al dialogo e al montaggio tra i testi e la parte iconografica che attinge, come per molti altri materiali editi e non, allo straordinario patrimonio storico di documenti conservati presso gli Archivi dell'Odin Teatret tanto nella sede di Holstebro quanto in quella della Biblioteca Reale di Copenaghen. (Francesca Romana Rietti)*

***I rapporti tra teatro e fotografia. Alcuni studi pubblicati in Francia e in Italia.*** *In occasione del suo decennale, il progetto FoPPHt (Formes de Présences de la Photographie dans les Écritures Théâtrales) ha pubblicato il terzo esito editoriale delle sue attività di ricerca, dopo il volume su Antoine Vitez del 2015 e gli studi raccolti nel numero del dicembre 2018 della rivista «Phlit». Curato da Brigitte Joinnault, La photographie au théâtre XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles (Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021) raccoglie gli atti del convegno omonimo ma si pone anche come ricognizione e stato degli studi su un argomento che negli ultimi anni ha visto un importante sviluppo e aperto numerosi percorsi di indagine. Solo due anni fa, nel 2019, la «Revue d'histoire du théâtre» aveva dedicato due numeri a questo tema, declinandolo verso la specificità della fotografia di scena in Francia. Introdotti da Arnaud Rykner, i due numeri (283 e 284) avevano raccolto contributi di diversi studiosi moltiplicando il numero di prospettive da cui indagare la fotografia come strumento di documentazione dello spettacolo dal vivo e come linguaggio espressivo nato in seno all'arte del teatro.*

*A caratterizzare gli studi, anche nelle loro differenze, è il doppio sguardo che mentre affina gli strumenti metodologici per indagare la fotografia*

*di scena (sondando fondi d'archivio e individuando le specificità della fotografia in quanto fonte della storia del teatro e dell'attore), interroga l'azione dell'immagine fotografica sulla scrittura scenica contemporanea (analizzando le performance che la utilizzano come segno espressivo e includendo la fotografia tra gli elementi che compongono i linguaggi teatrali degli ultimi decenni). Due esempi di questi approcci derivano da recenti progetti di ricerca italiani, entrambi condotti nel quadro di percorsi di dottorato. Uno è il volume di Giada Cipollone *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia (1905-1943)* (Milano, Scalpendi, 2020), che osserva gli oggetti fotografici sia come prodotti che come fonti e analizza parte delle fotografie conservate nel Fondo Turconi; l'altro è lo studio di Arianna Novaga il cui esito editoriale è annunciato e di cui è possibile consultare – oltre che gli svariati saggi su argomenti affini pubblicati in volumi e riviste – la tesi discussa nel 2017 all'Università Ca' Foscari di Venezia dal titolo *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo: tra documento e intermedialità*.*

*Quanto allo stato degli studi italiani, si rimanda a due progetti in corso di (o di recentissima) pubblicazione, che raccolgono gli atti o una selezione di contributi – sulla rivista «Drammaturgia» e in volume – rispettivamente dei due convegni: *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* (27-29 novembre 2019, Fondazione Giorgio Cini, Venezia), il cui comitato scientifico era composto da Maria Idi Biggi, Stefano Mazzoni, Tiziana Serena, Emanuela Sesti e Marianna Zannoni; *Grafie del corpo. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative* (16 ottobre 2021, Officine Fotografiche Roma), a cura di Giordana Citti, Samantha Marenzi, Francesca Pietrisanti, Simona Silvestri. (Samantha Marenzi)*

**Piero Marsili Libelli, *Immagini dall'altro mondo. Fotografie delle Cantine Romane*, a cura di Andrea Mancini, San Miniato (Pisa), La conchiglia di Santiago, 2020.** Il lavoro di Piero Marsili Libelli (Firenze 1947) sulla scena delle Cantine, scrive Andrea Mancini nell'introduzione al volume (cento pagine, soprattutto fotografie, con una testimonianza di Mauro Barabani e un profilo biografico dell'autore), ricorda lo sguardo del film di Andrej Wajda su *La classe morta* di Kantor, dove i personaggi dello spettacolo erano ripresi al di fuori del loro contesto, ampliando i possibili punti di vista per la documentazione di una precisa realtà teatrale. Fotografo/reporter attento al cinema e al teatro come ai reportage su culture e guerre lontane e vicine, Marsili Libelli ha osservato le Cantine Romane nell'arco di una lunga collaborazione con «L'Espresso», scegliendo di documentare, più che gli spettacoli, le persone, dentro e al di là del teatro. Il risultato è uno sguardo aperto all'atmosfera e al «costume di quegli anni». In modo simile Barabani ritrae a parole alcuni protagonisti, con lui, di quella stagione teatrale (dentro e fuori scena, fino alla lezione di teatro di Donato Sannini a due poliziotti, quando fu arrestato per

possesto di hashish nei giorni del sequestro Moro). Il libro si rivolge soprattutto a chi è consapevole dei nomi e delle caratteristiche del teatro delle Cantine, di cui si spinge ad ampliare la cornice, utilizzando l'obiettivo fotografico per osservare, del teatro, la centralità delle persone e il rapporto con la storia. (*Raffaella Di Tizio*)

<[www.facebook.com/teatroestoria.it](http://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.

**Laura Mariani, *Il cinema nel teatro. Tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, Roma, Luca Sossella Editore, 2021.** Con questo saggio Laura Mariani torna a misurarsi con il gruppo ravennate per rivolgere ora lo sguardo alle prime tre opere cinematografiche realizzate dal sodalizio d'arte e d'amore Martinelli-Montanari, e di cui il primo firma la regia. Si tratta di *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* del 2017, una trasfigurazione filmica dell'omonimo spettacolo teatrale del 2014 tutta girata all'interno del teatro Rasi di Ravenna. E, ancora, di *The Sky over Kibera* del 2019, «documentario 'impuro'» degli esiti di un lungo laboratorio sulla *Divina Commedia* condotto con centocinquanta studenti di varie età portando la prassi pedagogica della *non-scuola* in uno *slam* di Nairobi, Kibera. E, infine, di *Er* del 2020, omaggio rivolto "all'arte-in-vita" della Montanari in cui i materiali d'archivio, essenzialmente estratti da riprese degli spettacoli, si intrecciano con una camminata di spalle della protagonista che, parlando e borbottando, avanza lungo la strada asfaltata che costeggia i campi attorno alla natia Campiano.

Il volume, corredato dal link per la visione dei tre film, dedica a ciascuno di essi un capitolo per chiudersi con una sezione intitolata *Due approfondimenti d'autore*, dove si possono leggere due belle interviste che ai due artisti la Mariani ha fatto, via Skype, nel gennaio del 2021.

La lettura di questo libro, così come la visione dei film, rivelano quanto le tre opere cinematografiche siano tra loro eterogenee perché diverse ne sono la genesi e la natura dei processi creativi e delle urgenze personali. Dalla Birmania alla Romagna, passando per il Kenya, i tre film ci restituiscono il senso della ricerca delle Albe, il suo essere figlia dell'innesto tra lo spirito visionario e poetico e la militanza politica.

Di fronte a un oggetto di studio così multiforme, l'autrice sceglie di percorrere una strada fitta di interrogativi. Quali differenze esistono tra il teatro filmato e un film teatrale? Quali rapporti, storicamente, intercorrono tra l'arte teatrale e quella cinematografica? Cosa accade alle e agli artisti nel passaggio dall'una all'altra? E tutte queste domande, quali riflessi producono nel terreno dell'indagine scientifica e in quello degli scambi tra competenze disciplinari diverse?

Il libro, naturalmente, non ha alcuna pretesa di risolvere domande gigantesche, ma in modo coraggioso e sperimentale invita a rifondare l'analisi e a riscoprire le radici profonde del dialogo tra il teatro e il cinema. Ai film va il merito di essere un gran bell'atto d'amore verso queste due arti. (*Francesca Romana Rietti*)

**Fabio Massimo Fioravanti, *Kyoto Butoh-Kan*, Torino, Voglino Editrice, 2020.** Autore di numerosi reportage fotografici sul Giappone, l'Asia Centrale, l'India e l'Africa del sud, Fabio Massimo Fioravanti ha legato il suo linguaggio a quello del teatro attraverso un lungo lavoro sul *nō*, di cui ha fotografato la scena e, con grande sensibilità, il fuori scena. Dopo la frequentazione del teatro di tradizione giapponese, coi suoi protagonisti, i suoi segni, i suoi riti, il fotografo si appassiona al Butō e nel luglio del 2016 è tra gli spettatori di una performance di Ima Tenko nel Butoh-Kan della città di Kyoto, un minuscolo teatro da meno di dieci posti ricavato da un *kura*, un antico magazzino di mattoni sopravvissuto sotto la selva dei palazzi altissimi che lo sovrastano. Ne nasceranno emozioni e collaborazioni durature, di cui questo libro in tre lingue (italiano inglese e giapponese) è uno dei principali esiti. Oltre alle immagini che Fioravanti ha scattato ai tre performer residenti nel piccolo teatro, il volume raccoglie le interviste che il fotografo ha fatto loro, gli inserti grafici di Anna Onesti (riproduzioni di dipinti su carta che fissano il rosso e il rosa come colori dominanti del libro), il testo dello scrittore Paolo Di Paolo e i contributi di due importanti studiose italiane esperte della danza dell'avanguardia giapponese, Katja Centonze e Maria Pia D'Orazi. Le fotografie fanno emergere dall'oscurità i corpi dei danzatori di cui ci pare di percepire, vicinissima, la presenza reale, e traducono in immagini i loro gesti di cui quasi sentiamo il fruscio. Attraverso gli occhi del fotografo ci sembra di entrare in un segreto e senza che l'autore ce lo sveli, e pure nella lontananza di spazio e tempo riusciamo a emozionarci insieme a lui. (*Samantha Marenzi*)

**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 referee 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 referee esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.*

**Macchine vive. Dalle marionette agli umanoidi, a cura di Caterina Pasqualino, Palermo, edizioni Museo Pasqualino, 2021.** Nel 2011 si è tenuto al Museo delle marionette “Antonio Pasqualino” di Palermo il seminario *Macchine vive: dalle marionette agli umanoidi* a cura di Caterina Pasqualino in collaborazione con il gruppo di ricerca internazionale *Anthropologie et histoires des arts* del museo Quai Branly. A dieci anni da quell'incontro esce l'omonimo libro che ne raccoglie gli esiti mettendo a frutto le competenze e le prospettive di indagine di un gruppo di antropologi affiancati da un artista e da uno storico dell'arte. Gli otto saggi che compongono il volume attraversano casi tra loro assai differenti: dai pupi siciliani all'installazione robotica *Ganesh Yourself* al teatro di Kantor, dai burattini spagnoli ai fantocci animati delle feste siciliane fino alla scena teatrale robotica di Hirata Oriza. Tutti, però, indagano le condizioni in cui un nuovo tipo di animismo, al di là di una connotazione meramente religiosa, possa essere individuato e possa condurre a superare il confine tra umano e non umano. Lo studio è corredato da una ampia documentazione fotografica. (Matteo Casari)

**Fabrizio Pompei, Teatro al centro, Grassi. Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica, Ortona (Chieti), Menabò, 2020.** Il libro fa parte della Collana di Studi storici dell'Istituto Abruzzese per la Storia della Resistenza e dell'Italia contemporanea. Sembra nascere dall'occasione di valorizzare il materiale posto in fondo: l'epistolario di Grassi e Strehler con Walter Ronchi (negli anni del fascismo redattore capo della rivista dei GUF di Forlì «Pattuglia»), a cui seguono schede e cronologie storico/teatrali. Anche se di un solo autore, unisce più voci (oltre a Fabrizio Pompei scrivono Pierfrancesco Giannangeli – prefazione – ed Enrico Centofanti, con un approfondimento sui Carri di Tespi fascisti e la tradizione del teatro viaggiante, e nel volume si incontrano interviste a Gabriele Lavia e Gianfranco de Bosio). I due principali capitoli raccontano i teatri di Strehler e Grassi e De Bosio, tra fascismo e dopoguerra. Il terzo, *L'eredità della regia*, riprende una prospettiva che è il vero sottotesto del volume: la questione del rapporto con il presente. È da questo punto di vista che Pompei interroga il passato, ragionando sulle problematiche organizzativo-economiche del teatro italiano, e su funzione, limiti e necessità delle sovvenzioni statali. E se, tra le precise ricostruzioni storiche, fa capolino qualche eccessiva semplificazione teatrologica (come

l'accettazione del punto di vista di Sergio Tofano del *Teatro all'antica italiana*, libro fondamentale ma scritto, avvertiva Claudio Meldolesi, sulla base del senno del poi) è per la scelta centrale di un autore insieme studioso e regista, che guarda al passato anche sulla base del mestiere, cercando ragioni di crisi, impulsi vitali, parentele e precedenti. (*Raffaella Di Tizio*)

**Nicola Savarese, Nandless.** *Un sito dedicato a Ferdinando Taviani. Comprende saggi e articoli, bibliografia, figure, blog/contributi <thenandless.it>. Dalla Home: «Carissimo Nando, mi dirai che ti è venuto in mente? Lo so, lo so. Sono stati lunghi questi giorni che mi hanno impedito di muovermi per venire a Roma. Però neanche potevo smettere di pensare a te. Tra l'altro, mi è venuta in mente una tua battuta surreale che si perde nella notte dei tempi, quando una volta dovevi ripartire da Lecce per Roma dopo una tua venuta all'università. Nando domani non puoi, c'è lo sciopero generale. – Sciopero generale di che?... E questa dove la metto? Così è nato questo luogo dove ci sta proprio bene. Una cosa semplice, a parte forse il titolo: Nandless, senza Nando. Però, volendo, anche Nandità, il tuo essere per i tuoi amici e compagni un'utopia, una buona utopia. Piango la tua mancanza, fratellino, e non posso abituarli all'idea. L'inglese è più distaccato. Perciò ci ritroveremo qui, con tutti gli altri che vorranno ricordarti. Gloria in excelsis, Nando – tuo Nicola».*

**Yuji Sone, Japanese Robot Culture. Performance, Imagination and Modernity, Palgrave Macmillan, USA, 2017.** La robotica, soprattutto umanoide, è un fiore all'occhiello della tecnologia giapponese. Lo sviluppo di questo specifico settore, componente rilevante del comparto dei *social robot* (robot in grado di interagire con l'uomo affiancandolo nelle esigenze del quotidiano), è in Giappone avanzatissimo e il teatro ospita già da anni interessanti esperienze di coesistenza tra attori robotici e in carne ed ossa. Proprio il teatro, dilatato a ricomprendere il più ampio paradigma dei *performance studies*, è il prisma attraverso il quale Sone legge e problematizza la sempre sottolineata affinità dei giapponesi con i robot: tale evidenza, in certo qual modo innegabile, è sovente banalizzata con superficiali richiami all'animismo shintoista, al pensiero buddhista o agli antecedenti storici che vedono negli automi lignei perfezionati dal XVI-XVII secolo – i *karakuri ningyō* – gli antesignani dei moderni robot. Letture, in particolare giapponesi, dal forte carattere essenzialista che Sone riesce a superare proprio in virtù dell'approccio guidato dal dispositivo teatrale e performativo. Come egli stesso osserva «[...] the popular view of the robot in Japan is expressed in terms of the operations of theatre, through concepts such as representation, actor, audience, and setting or *mise en scène*. It is also performative in the sense that the mainstream notion of robot in Japan is imaginatively maintained through socially enacted reinterpretations and recreations» (p. 1).

Sone conduce una originale indagine sulla modernità giapponese inquadrando i “performing robots” nel *frame* del *geinō*, termine giapponese che include le arti performative tradizionali – quali il *nō* e il *kabuki* per esempio – e altre pratiche culturali quali la cerimonia del tè o il *sumo* per ricostruire i contesti in cui l’incontro tra l’uomo e il robot avviene e sondare le risposte emotive del pubblico. Per questo motivo i nove capitoli di cui si compone il volume, in un decorso che dal più ampio contesto sociale giunge a quello domestico, prendono in considerazione le performance robotiche nei grandi *expo*, nei teatri propriamente detti, nei luoghi turistici, nei contesti organizzati da appassionati costruttori amatoriali, nei musei e in vari *loci* sociali. (*Matteo Casari*)

**Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell’Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021 e Ferdinando Taviani, *Il rossore dell’attrice. Scritti sulla Commedia dell’Arte e non solo*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021:** due volumi gemelli che raccolgono una parte, almeno, della vasta produzione saggistica di Taviani. La saggistica è stata probabilmente il genere a lui più congeniale: saggi pensati come agili navi d’arrembaggio, per operare una rivoluzione negli studi. In essi, affronta questioni centrali, eppure neglette, come la differenza tra visione degli attori e quella del pubblico, o gli aspetti sociali dell’arte. O la capacità degli attori ottocenteschi di fare poesia allo stesso livello degli autori. Nel primo volume sono raccolti saggi sul teatro d’attore ottocentesco, l’Odin Teatret, il teatro dei gruppi, altri teatri novecenteschi. Nel secondo sono stati ripubblicati soprattutto gli interventi principali di Taviani sulla Commedia dell’Arte, forse il suo campo principale di ricerca. Al centro degli interessi di Taviani sta sempre un teatro che inventa la propria dignità a partire da una condizione di miseria.