

Mirella Schino
INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2022
Le voci della storia

Quando abbiamo iniziato i lavori, la peculiarità di questo numero sembrava essere particolarmente quella di una ricchezza di direzioni di ricerca diversissime. Ci sono due Dossier, che abbiamo messo uno all'inizio e uno alla fine, ad aprire e a chiudere il numero, e non potrebbero essere più distanti. Il primo fa – letteralmente – emergere davanti ai nostri occhi un continente sommerso: l'amplessissima area del mimo latino-americano, di cui sappiamo così poco, e che è stato tanto importante e tanto diffuso, una fetta così grande della storia del teatro recente. Perfino troppo grande per essere oggetto di un Dossier, che infatti si occupa in particolare di quel che accade a un teatro senza parole in tempi di dittatura – in questo caso nei tempi terribili dei generali argentini e dei desaparecidos. Riprendo, dalla Introduzione di Francesca Romana Rietti al Dossier, una citazione da un libro di Cristina Castrillo (*Tracce. La mappa di un mestiere*, Balerna, Edizioni Ulivo, 2015). Rende con grande immediatezza l'importanza e il senso della operazione di recupero, portata avanti in questo Dossier, della memoria culturale e politica di un'arte, un continente e un periodo che appaiono lontani da noi e dai nostri giorni solo a uno sguardo superficiale:

Provo una punta di vanto molto simile all'orgoglio nell'essere stata parte integrante di quella progenie artistica che in mezzo al caos e al disordine, attorniata da una violenza che giorno dopo giorno affinava la mira, senz'altra risorsa che la necessità di essere parte della storia e protagonista del proprio tempo, ha generato con rigore e allegria uno stile e una posizione di rivolta nei confronti del teatro, inaugurando così l'entrata in uno dei periodi più straordinari e terribili della storia culturale, sociale e politica di un paese, di un continente e di un decennio.

Il secondo Dossier, oltre a riguardare un altro periodo e un altro ambiente, ha un sapore opposto: si interroga su alcuni libri dell'inizio

del ventesimo secolo come luoghi di confine in cui si intrecciano misteriosamente danza, fotografia, scienza, arte del movimento e donne in stato di ipnosi.

Oltre ai due Dossier c'è una lettera, un ricordo di Ferdinando Taviani scritto da un uomo di teatro, Luca Vonella. Poi ci sono saggi su diversi argomenti: su Emma Gramatica, sui rapporti tra Craig, Mussolini e altre dittature, su come ripensare il teatro praticato con tanta assiduità nei collegi romani nel Sei-Settecento. E c'è un nuovo genere, per noi molto importante, che si affianca ai saggi, ai dossier, alle lettere: sono racconti di teatranti, provocati, raccolti, annotati, redatti da studiosi. È il teatro visto dagli occhi di chi lo fa, e ci regala prospettive e dettagli diversi da quelli che sapremmo catturare noi studiosi, ma anche dai percorsi dei singoli artisti. Non sono semplicemente le voci di chi fa teatro. Quello che cerchiamo invece di inventarci sono modi per dar loro spazio, ampiezza, possibilità di raccontare squarci di storia, aggiungendovi i commenti, le note, le introduzioni, le riflessioni di studiosi che hanno reso possibile questi racconti. Sono dunque frutto di una collaborazione stretta e prolungata tra chi scrive e chi racconta, non sono la stessa cosa di una fonte orale. Sono, in un certo senso, racconti etico-emici, in cui trovano posto sia la rappresentazione di un fenomeno da parte dello studioso (che pone domande, si pone problemi, determina il montaggio delle risposte, e, anche senza volerlo, le seleziona), sia i valori, le credenze, l'ottica degli attori sociali, i teatranti che l'hanno vissuto.

Il bello di una rivista è anche quello di ospitare punti di vista e problemi diversissimi, e così si è confermato il numero: ricco. Variiegato. Poi però il caso – o forse la discussione tra gli autori e i curatori dei dossier – ha fatto sì che emergesse almeno in molti interventi non solo la diversità, ma anche un filo comune molto potente. Possiamo chiamarlo così: le intromissioni della storia. La Storia con la maiuscola, non le trame o le storie di vita.

La storia è il mare in cui il teatro nuota, è un'ovvietà: la storia, e le culture dei diversi periodi, ambienti, settori. La storia però in certi periodi interviene con mano molto pesante. Cosa cambia nel teatro in tempi di dittatura? Horacio Czertok racconta di quando aveva chiuso la porta della sua casa in Argentina, pensando di tornarvi dopo una tournée, e non vi è più tornato, cacciato da una dittatura. Ci racconta però anche di come si sia portato dietro nei suoi percorsi da emigrante

uno spirito indomabile di ribelle, ed è venuto a convergere con la peculiare condizione politico-esistenziale degli anni Settanta, soprattutto italiani. I racconti sul mimo nei tempi della stessa dittatura ci parlano di un'altra cosa, molto diversa, essenziale: come il teatro possa non solo fiorire, ma essere una zona di sollievo, un mondo di ribellione, un luogo di aggregazione contro un regime, anche quando non parla – o forse proprio perché non parla. La gioia che esplode nel “teatro corporale”, nel nudo degli spettacoli di Elizondo, è una delle più forti immagini di resistenza che si possano trovare. E al tempo stesso fa nascere una domanda: la pressione di contingenze terribili può dare, talvolta, un senso in più, un valore più completo al teatro? Può renderlo più pregno, più importante, ragione di vita, proprio quando il buon senso dovrebbe dire che ci sono altre cose, più direttamente politiche, di cui sarebbe meglio occuparsi?

Resistere può dare forza, perfino forza artistica, come ci mostra Emma Gramatica, negli anni del Fascismo, in cui inventa strategie e scelte per ovviare a una situazione – donna e capocomico – cui la storia sta mettendo più del solito pietre d'inciampo. E il triangolo tra Craig, la sua nuova idea di teatro, e Mussolini può porci interrogativi inquietanti sulle influenze tra figure di dittatori e nuova idea di regia. Ma sono soprattutto le due voci di teatranti presenti in questo numero, quella di Horacio Czertok e quella di Mariano Dolci, che ci fanno percepire l'infiltrazione intima della storia nell'arte del teatro più di quanto qualsiasi discorso su questi due artisti potrebbe fare, perché restituiscono il quotidiano confronto, lo scontro, l'opposizione, l'accettazione, la permeabilità e la resistenza di ogni teatro allo spirito del proprio tempo.

La presenza così vivida della storia, come una luce radente su macerie seppellite dalla sabbia, evidenza interferenze e passaggi: non solo le sue sul teatro, ma anche molte altre. Tra fotografie, arte e scienza. Tra il chiuso mondo dei collegi di formazione e il loro esterno, la cultura e il teatro della città tutta intorno. Oppure tra intellettuali un po' folli e malati un po' troppo saggi, come ci racconta Mariano Dolci che, spinto dal turbine degli anni Settanta, da pedagogisti e scrittori ribelli, dal suo maestro burattinaio antifascista e rivoluzionario, si trova a mettere insieme bambini e disagio mentale. I suoi burattini sono per lui anche un modo per riaprire la testa dei malati, ricoverati in ospedali psichiatrici, per indurli a porsi interrogativi sui loro medici, a non subire passivamente le istituzioni. A non accettare. Perché la storia, dice

giustamente Valentina Venturini, non è solo una cornice, per il teatro. Non lo è: interferisce, si intromette. Spinge, e qualche volta può perfino spingere in avanti.

Solo, bisogna avere la pazienza di ascoltare le voci dei protagonisti. Perché leggere libri e documenti è essenziale, ma non è sufficiente, leggere non basta. Bisogna anche andare a caccia di ombre e di interferenze invisibili. Bisogna inseguire fantasmi. Ci vuole un sovrappiù di ascolto. E specie col teatro.

Notizie su libri, persone, avvenimenti:

Eugenio Barba e l'Odin Teatret abbandonano il Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro. Dopo cinquantasei anni l'Odin Teatret lascia la casa che ha creato a Holstebro, in Danimarca, nel 1966, punto di riferimento per persone di teatro di tutto il mondo. Contrasti con il nuovo direttore hanno spinto Eugenio Barba a voltare le spalle al teatro che ha costruito insieme ai suoi attori. A maggio 2022 Barba ha ufficialmente informato il consiglio di amministrazione e a partire da dicembre 2022, l'Odin Teatret non farà più parte del Nordisk Teaterlaboratorium, ma svolgerà le sue attività altrove. (Mirella Schino)

Peter Brook – Une vie de théâtre. Peter Brook s'est éteint telle une bougie qui se meurt lentement, longtemps, et dont la fin sans drame procure la réconciliation avec l'ordre du monde. Son regard était lumineux et son sourire d'une tendresse infinie. Il se préparait et acceptait la perspective de la fin.

Brook, jusqu'à la quarantaine, a été le metteur en scène qui s'est dévoué corps et âme à la scène, au cinéma. Il a marqué le théâtre européen par des spectacles mémorables, surtout le Roi Lear qui, comme l'avouait lui-même, eut un impact particulier dans les anciens pays de l'Est.

Brook a été l'homme des métamorphoses incessantes et, au début des années '60, il s'est engagé sur la voie des expériences théâtrales placé sous le signe d'Antonin Artaud. Alors, sensible aux échos venus de Pologne, il invita Grotowski à Londres pour travailler avec ses acteurs. Peter a reconnu en lui le modèle de l'intransigeance dont il rêvait et qu'il ne parvenait pas à atteindre. Grotowski allait devenir son

ami pour la vie. Grotowski, en l'interrogeant un jour sur les relations qu'il entretenait avec Barba et Brook, m'a répondu: «Avec Eugenio je ne parle que du théâtre, avec Peter que de la vie».

Peter a conclu ce que l'on peut désigner comme étant son «cycle anglais» par ce chef d'œuvre que fut le Songe d'une nuit d'été affranchi de la nuit et placé au cœur du jour et marqué par le souvenir des performances acrobatiques empruntées à l'Opéra de Pékin. Des adieux mythiques.

A quarante ans, avait-il, «la vie nous a donné ce qu'elle pouvait nous donner, et, désormais, c'est à nous de lui donner ce que nous lui devons» – paraphrase du mot de Dante. Du metteur en scène qu'il était Peter se convertit en homme de théâtre. Une nouvelle ère commence. Il s'installe à Paris, crée son Centre de Recherches Théâtrales Internationales, voyage et s'engage dans des expéditions hors des lieux habituels. Il se livre alors à ses expériences les plus radicales. L'Afrique, ses acteurs, ses récits deviendra son territoire de choix. «Mon lieu de vérité».

En 1974 il ouvre le Théâtre des Bouffes du Nord, théâtre abandonné, dont il «aime les rides» au nom, comme il l'avoue, pur se distinguer de Grotowski, «du besoin de public». Un public qu'il souhaite animé par l'énergie contagieuse du plateau animé par un ensemble pluriethnique qu'il considèrerait comme un écho nécessaire de la multiplicité des villes modernes. Les deux devaient se répondre en écho.

Brook alterne les options. Il monte la Cerisaie en 1977 en modifiant le rythme habituel, en l'accéléralant, en le libérant des lenteurs stanislavskiennes, et, surtout, en collaboration avec Marius Constant et Jean-Claude Carrière, il signe une inoubliable Tragédie de Carmen. Ici l'opéra retrouve les vertus dramatiques du jeu sur fond de ce que j'ai appelé «le théâtre de l'essence».

L'œuvre de Brook «homme de théâtre» s'accomplit avec deux chefs d'œuvre La Conférence des oiseaux et Mahabharata, l'une comme l'autre construits à partir de grands textes épiques.

Il m'a dit un jour: «rester au même niveau c'est décliner» et il a fait de cela un principe de travail. Ainsi au «cycle du cœur» achevé avec la Tempête et Hamlet a succédé le «cycle du cerveau» accompli par L'homme qui ou Je suis un phénomène. Toujours se transformer sur fond de cette vertu dont il m'a fait un jour l'éloge: l'ambiguïté. Pour éviter les extrêmes et épouser la vie sans programme préalable.

Dans la dernière période de travail il a privilégié des formes théâtrales africaines, paraboliques et en même temps directes. Il s'engagea ainsi sur ce que j'ai aimé appeler «le théâtre premier», théâtre du naïf primordial et de la sagesse archaïque. Sans pompe ni prestige.

Je viens de le regarder paisible dans une chambre funéraire froide et le film de ma vie dans sa compagnie s'est déroulé organiquement comme il a toujours voulu que son théâtre soit, un double de la vie... «Comment parler du silence?» – c'est la dernière question qu'il me posa peu de temps avant la fin.

«Merci à la vie qui m'a donné tant» – il aimait tant ce refrain d'un chant de Violeta Para. Une vie pour le théâtre. (Georges Banu)

Anton Giulio Bragaglia tra innovazione e tradizione, a cura di Amedeo Di Sora, Roma, Ethica societas UPLI, 2021. Il volume, pubblicato in occasione dei quarant'anni del Teatro dell'Appeso a cura del suo direttore, Amedeo Di Sora, raccoglie gli atti di un convegno tenuto a Frosinone nel 2019, a cui aggiunge un'introduzione storica di Massimiliano Mancini e saggi difficilmente reperibili di Paolo Puppa (*Bragaglia, Pirandello e il futurismo*), di Roberto Tessari (*A. G. Bragaglia e la Commedia dell'Arte*) e del curatore (*Anton Giulio Bragaglia e le avanguardie teatrali del primo Novecento*), oltre a immagini dall'Archivio "Poiesis" di Giovanni Fontana. Al centro la multiforme attività del regista frosinate – dal fotodinamismo futurista, alla cinematografia, al teatro, osservando il rapporto con i fratelli e le innovative proposte della Casa d'Arte Bragaglia – in un racconto che prende chiaramente posizione a favore di Anton Giulio Bragaglia e del suo punto di vista. Se questo porta forse a qualche riconoscimento di troppo (Anna Magnani non si formò, come qui si lascia intendere, nel suo Teatro delle Arti, ma nella scuola romana di Santa Cecilia, quando vi insegnava storia del teatro proprio il "nemico" di Bragaglia, Silvio d'Amico), senz'altro è raggiunto lo scopo di contribuire attivamente alla memoria del lavoro di «una tra le figure più interessanti del teatro italiano della prima metà del Novecento, senza dubbio un formidabile organizzatore di cultura, ancora tutto da scoprire». Così lo definisce nel suo intervento Andrea Mancini, notando una disattenzione alla valorizzazione del suo percorso dovuta ai suoi stessi eredi. Per fortuna il materiale custodito dalla figlia adottiva Antonella Vigliani, che si temeva potesse andare disperso, è oggi parte del Fondo Anton Giulio Bragaglia della

Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, e si può star certi che non mancherà una rinnovata attenzione degli studi. (*Raffaella Di Tizio*)

Trame giapponesi. Costumi e storie del teatro nō al Museo d'Arte Orientale di Venezia, a cura di Marta Boscolo Marchi, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2022. Dal 26 marzo al 3 luglio 2022 il Museo d'Arte Orientale di Venezia ha ospitato la mostra *Trame giapponesi. Costumi e storie del teatro nō al Museo d'Arte Orientale di Venezia*. La mostra ha inteso valorizzare l'importante patrimonio di costumi e altri oggetti della cultura materiale del teatro *nō* – in buona parte non visibili nel percorso museale normalmente a disposizione dei visitatori – arrivati in laguna sul finire del XIX secolo a seguito del lungo viaggio in Asia di Enrico di Borbone, conte di Bardi.

L'alta qualità dell'esposizione si è sedimentata nel catalogo – bilingue italiano/inglese – che l'ha accompagnata. Ricco di immagini e reso scientificamente pregnante da vari contributi teorici e da schede tecniche dettagliate – queste ultime a cura di Elisa Assunta de Concini ed Elena Riu – il catalogo costruisce un percorso articolato e originale attorno al *nō*, fornendo chiavi di interpretazione utili a godere degli oggetti in mostra da un lato e, dall'altro, a proporre una lettura non scontata e interdisciplinare sulla nobile e raffinata tradizione teatrale giapponese. Gli specialisti che firmano i saggi pubblicati – Monique Arnaud, Marta Boscolo Marchi, Matteo Casari, Andrea Giolai, Claudia Iazzetta, Maria Roberta Novielli, Diego Pellecchia, Bonaventura Ruperti – aprono lo sguardo e la riflessione alle origini storico-mitologiche, alle prassi teatrali, alla dimensione musicale, passando per il ruolo delle maschere, dei costumi, delle vicende e dei personaggi che da secoli animano il palcoscenico *nō*. Rilevante, infine, l'attenzione data alla vita teatrale degli attori grazie alle foto di Fabio Massimo Fioravanti che agli scatti di scena affianca quelli colti nel dietro le quinte. Completa il catalogo una utile bibliografia curata da Linda Rosin. (*Matteo Casari*)

Collettivo Progetto Antigone, Vademecum Poieutico. Come il linguaggio metaforico dell'Infanzia si fa maestro al teatro, s.l., 2021. Gli autori del *Vademecum Poieutico* sono gli Egregi Uditori di Parole e Sassi e il Collettivo Progetto Antigone. A cura di Sara Canu, Barbara Caviglia, Simona Malato, Letizia Quintavalla e Caterina Valente (cin-

que delle venti donne di teatro che nel 2011 hanno fondato il collettivo), il libro si presenta come un oggetto, una traccia, il frutto di una ricerca empirica, la sedimentazione di alcuni dei moltissimi materiali prodotti nell'ambito di Parole e Sassi, il progetto che ha visto dal 2012 al 2021 diverse attrici raccontare la storia di Antigone a più 35.000 bambini e bambine ciascuna nella propria regione. Il libro raccoglie testi di diversa natura (frammenti e citazioni, commenti, liste di libri, lettere, dialoghi e parole di scena), e li pone accanto ai gesti, ai volti, alle espressioni dipinte nell'apparato di fotografie in bianco e nero che vanno dai ritratti dei partecipanti ai documenti di laboratori e delle performance fino alla registrazione di oggetti e gesti simbolici. Forme di colore rosso ne evidenziano talvolta le linee, come accendendo una luce su un dettaglio, su uno spazio, su una azione, su una emozione. Sequenze di istantanee, montaggi di immagini, fotografie a tutta pagina, e bozzetti e disegni intrecciano le figure alle parole, che assumono qui il significato della visione, e dell'ascolto.

I bambini e le bambine, gli Egregi Uditori che hanno fatto l'esperienza di questo binomio Tragedia-Infanzia, hanno restituito metafore e definizioni che fanno di questo volume, come dichiarano le curatrici, «un compendio intuitivo e fondante del fare teatrale». (*Samantha Marrenzi*)

La Merda, assolo di Silvia Gallerano su testo di Cristian Ceresoli, è attualmente lo spettacolo italiano più visto al mondo. Dopo aver fatto incetta di premi all'Edinburgh Fringe Festival, vi ritorna in questa estate 2022, avendo viaggiato in tutta Italia e in Europa, in America del Nord e del Sud, in Australia. Tradotto e messo in scena in innumerevoli paesi, è stato recitato da Gallerano in italiano, in inglese e in francese con la stessa efficacia. Quando esplose, sempre sold out, oltre alla qualità poetica del testo e alla straordinaria bravura dell'attrice poteva sembrare che fosse l'argomento di attualità ad attrarre: una giovane ossessionata dal suo aspetto fisico in cerca di successi televisivi in piena era berlusconiana. Un'era finita non senza lasciare pesanti eredità, ma ormai La Merda viaggia oltre la cronaca, in un presente dilatato che esprime un'epoca. Sì, Silvia Gallerano ne La Merda è il nostro tempo: da un lato il desiderio grottesco, invincibile di successo e, dall'altro, la dannazione a farsi ammaliare e umiliare. Il tutto incarnato da un corpo nudo in cima a un alto sgabello, rannicchiato su di sé

e circondato dal pubblico, da una voce che aggredisce e trema per dire di un destino femminile sciagurato nella sua “normalità”. Un teatro che ha la forza di attrazione di un concerto rock. (Laura Mariani)

Monica Cristini, *Nell’attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del teatro*, Roma, Lithos, 2022. L’importanza del pensiero di Edward Gordon Craig non può essere stabilita solo in base alle sue opere, ma anche nella dialettica tra ciò che ha realizzato e ciò che ha progettato, tra il teatro vissuto e il teatro sognato. Ciò è particolarmente rilevante per quel che riguarda le scuole per la riforma del teatro: a fronte dei pochi mesi di attività della scuola fiorentina dell’Arena Goldoni, vi è una quantità sterminata di progetti, idee, schemi, programmi pedagogici che Craig inizia a redigere fin dai primissimi anni del Novecento. Il lavoro di Monica Cristini ha dunque il merito di accompagnare chi legge all’interno di questi scritti – in gran parte inediti – che trattano da diversi punti di vista i problemi pedagogici da affrontare per formare l’«artista del teatro del futuro». Tali documenti, redatti da Craig durante i periodi trascorsi a Londra, Berlino e Firenze, non sono di natura esclusivamente teorica, ma restituiscono la concretezza degli elementi materiali della scuola: i programmi, le sale, gli esercizi, le strutture delle lezioni. Tale riflessione rigorosa e documentata ci offre dunque un prezioso punto di osservazione su quella vera e propria rivoluzione che è stata la pedagogia del teatro nel Novecento. (Gabriele Sofia)

Il teatro in fotografia, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021. *L’ultimo numero della rivista «Drammaturgia» ospita una selezione degli studi presentati al convegno Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell’Italia della Belle Époque che si è svolto presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia dal 27 al 29 novembre 2019. Il convegno ha visto la collaborazione della fondazione con atenei, istituti di conservazione ed enti dedicati allo studio del teatro e della fotografia in un’ottica transdisciplinare che si riflette nell’invito all’elaborazione di un approccio di studio che sappia valorizzare e problematizzare i collegamenti intercorsi nel tempo tra questi due linguaggi. Nella premessa al dossier, Maria Ida Biggi e Marianna Zannoni denunciano infatti la mancanza di una solida riflessione complessiva sul tema e presentano i casi studio raccolti come una possibilità concreta per iniziare a colma-*

re le lacune storiografiche attraverso la ricostruzione di storie minori e percorrendo una via che vada dal particolare al generale. I tredici studiosi che firmano i saggi affrontano diversi temi e propongono analisi puntuali di alcuni rapporti tra attori e fotografi ottocenteschi, o di atelier specializzati nella documentazione teatrale, o del ruolo dell'immagine meccanica nelle riviste e nelle pubblicazioni di settore, o ancora della fotografia come fonte della storia della danza nei primi decenni del Novecento. Nel dossier figurano inoltre alcune schede dedicate a importanti archivi italiani dove sono conservati fondi fotografici di interesse teatrale, la cui descrizione dettagliata è necessaria per ricordare l'importanza della conservazione dell'"oggetto" fotografia come fonte della storia dello spettacolo. (Samantha Marenzi)

Patricia Gaborik, *Mussolini's Theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Come spiega la prefazione, il libro è l'opposto di quel che potrebbe sembrare: una nuova prospettiva sulla ripetuta metafora di Mussolini attore, come è spesso indicato per le sue capacità oratorie e per il suo modo di interpretare il ruolo di dittatore. L'autrice vuole tenere ben presenti i contorni di una figura umana e storica, le cui azioni concrete hanno condotto a ben concrete conseguenze, ma decide di concentrare lo sguardo su tutto quanto pertiene il suo rapporto col teatro. Un modo di riprendere il tema dell'azione teatrale del regime, con ampia documentazione e ricognizione di fonti, da un insolito punto di vista: quello delle passioni personali del dittatore, dei suoi gusti e preferenze culturali, dei rapporti diretti intrattenuti con drammaturghi e teatranti e delle personali strategie – temi non del tutto assenti dalle ricognizioni precedenti (in Italia fanno scuola gli studi di Scarpellini e Pedullà, e la Gaborick ricorda in nota anche il gruppo di ricerca di «Teatro e Storia») – ma mai messi finora al centro di una così approfondita analisi complessiva. Non tanto, quindi, un ritratto di Mussolini, ma Mussolini indagato come punto di vista sul teatro del suo tempo, e una storia del regime attraverso il suo teatro. Quello della Gaborick, studiosa americana, è uno sguardo interno e nello stesso tempo straniato, che permette di cogliere aspetti che spesso sfuggono ai racconti nostrani – come la continuità di certe teorie e pratiche della regia tra fascismo e dopoguerra. Se alcuni aspetti, come l'importanza delle personali iniziative dei teatranti, risultano necessariamente un po' più in ombra, emergono

nuove e inedite sfaccettature del modo in cui il regime ha influito sul teatro del suo tempo. (*Raffaella Di Tizio*)

Piergiorgio Giacchè, *Nota Bene, Calimera (LE), Kurumuny, 2022.* Giacchè, una delle persone che meglio ha conosciuto Carmelo Bene, e che ha dato su di lui i contributi più importanti, ha pubblicato un altro libro, all'interno della collana "Beniana", diretta dal Centro Studi Phoné. È «una raccolta di scritti "d'occasione" (ovvero tratti da convegni, conferenze, interviste, prefazioni e perfino programmi di sala) che nasce dall'esigenza di "vuotare il sacco" di una personale ostinazione e di una ininterrotta interrogazione». Proprio questo – questo incessante arrovellarsi, porsi problemi e domande su colui che Giacchè chiama "l'Uomo-teatro" – mi sembra uno dei pregi principali di questo libro. Giacchè è uno studioso di antropologia prima che di teatro. Proprio perciò ha la spregiudicatezza di ri-porsi domande essenziali – come quella sulla impossibilità della storia del teatro. O quella sulle contraddizioni e difficoltà della osservazione partecipante, primo comandamento dell'antropologia, e condizione essenziale anche dello spettatore a teatro. Osservare Carmelo Bene, per esempio, scrive Giacchè, non è stato facile, perché Bene, come tutti gli artisti, ha accettato solo disponibilità e affezioni quasi assolute. È, insomma, un libro su Carmelo Bene, ma anche un libro pieno di spunti di riflessione, come sull'importanza della Sottrazione, sul "togliere di scena" come elemento costitutivo della messinscena. Su cosa vuol dire evento e su cosa vuol dire successo. Su come il successo oggi si valuti in termini di consenso, e nel passato potesse invece venire dal dissenso. Una lettura di Carmelo Bene fatta per frammenti e parole chiave, a tratti di grande efficacia, talvolta di grande fascino. Segnalo in particolare un intervento su Eugenio Barba e Carmelo Bene come vite parallele e viaggi perpendicolari, e quello, forse il più bello del libro – purtroppo qui pubblicato solo per frammenti – *Perdere un amico*, che comincia così: «L'amicizia non è amore. L'amicizia è una linea, mentre l'amore come si sa è una freccia. In amore ci si trova di fronte, nell'amicizia ci si situa di fianco. Due linee che si accostano per un tratto di vita e devono trovare la distanza perfetta. Più lontano o troppo vicino si sbanda e si perde quella dirittura che si chiama lealtà e che dà fiducia agli amici». Una lettura per saperne di più su Bene, e per pensare. (*Mirella Schino*)

Gerardo Guerrieri, *Cronache teatrali 1939-1950*, a cura di Stefano Geraci, Emanuela Bauco, Rocco Brancati, Roma, Bulzoni, 2022. Il volume raccoglie una ampia selezione di articoli, cronache e racconti scritti tra il 1939 e il 1950 da Gerardo Guerrieri (1920-1986), dall'esordio su «Roma fascista» fino alla assidua collaborazione con «L'Unità». Regista, critico teatrale, saggista, traduttore e storico del teatro, Guerrieri, ventenne, esprimeva i difficili crocevia che incontravano alcuni giovani appassionati in cerca di un teatro, nel dopoguerra, quando il rinnovamento del teatro italiano era ancora aperto ad esiti diversi, affidava alla sua vena di narratore il compito di indicare il mutare incerto dei paesaggi teatrali, ora cogliendo sintomi inediti, ora denunciando l'inerzia delle abitudini. Allo stesso tempo, si dedicava saltuariamente alla cronaca giudiziaria, d'arte, di cinema, di costume e ai racconti della sua terra, la Lucania. Non ci è apparso opportuno separare i primi dai secondi: anche quando è solo intento a compilare la sua rubrica teatrale, Guerrieri non ha mai l'aria di dimenticare ciò che ha d'intorno, come se le scosse di un lontano terremoto trasmettessero alla sapienza della sua penna-sismografo il grafico sotterraneo della realtà. (*Stefano Geraci*)

Sergio Lo Gatto, *Abitare la battaglia. Critica teatrale e comunità virtuali*, Roma, Bulzoni, 2022. Il volume è una necessaria mappatura dei primi vent'anni di critica teatrale online in Italia, ma non solo. Analizzando i fisiologici spostamenti che il linguaggio della critica subisce abitando gli spazi digitali, tra il finire degli anni Novanta e i primi Venti del nuovo millennio, Lo Gatto si interroga anche sulle attuali necessità di una critica che si fa sempre più ibrida e mobile. Nota bene l'autore come l'interferenza con il pubblico di lettori che sostanzia la comunità virtuale abbia finito con il trasformarsi in una vera e propria opportunità per quegli addetti al settore che non hanno voluto ridursi a guardare il proprio ombelico. (*Doriana Legge*)

William Klein *Dance Happening June 1961*, edited by NPO Dance Archive Network, Toshio Mizohata, Yurika Kuremiya, Tokyo, Canta Co. Ltd, 2021. Nel giugno 1961 il fotografo americano William Klein, già autore dei due celebri fotolibri su New York (1954) e Roma (1956), fotografa Tokyo. Il libro sulla città vede le stampe nel 1964. Le prime quattro immagini che lo compongono mostrano delle

performance – o *photo-happening* – i cui protagonisti sono Tatsumi Hijikata, Kazuo e Yoshito Ōno ripresi in strada. I fondatori del Butō sono fotografati da Klein con uno stile diretto e dinamico molto diverso da quello con cui i fotografi giapponesi negli stessi anni si facevano loro complici e testimoni, lavorando sul nudo e sulla corporeità e gettando le basi della nuova fotografia nipponica. Le quattro fotografie dei performer che Klein seleziona tra le molte prese in quella sessione e che include nel volume *Tokyo* avrebbero presto fatto circolare in tutto il mondo l'immagine del Butō ripreso nella sua fase più radicale e sperimentale. *William Klein Dance Happening June 1961* celebra i sessanta anni trascorsi da quegli scatti, che qui vengono pubblicati per intero, in ordine cronologico. 516 fotografie divise in 22 rullini 35mm, montate nel volume con diverse strategie (a pagina intera, a coppie, in polittico fino all'intera provinatura a contatto) permettono la ricostruzione dell'evento di danza creato per il fotografo che ha seguito i danzatori in sala, per le strade, in metropolitana, in diversi luoghi della città. Il catalogo, esteticamente sofisticato e stampato in alta qualità, si inserisce in un ampio progetto di riedizioni dedicate alle collaborazioni tra fotografia e performance nel Giappone post-bellico, e si chiude con i preziosi contributi di Futoshi Sakauchi (studioso e professore alla Waseda University) e Takashi Morishita (fondatore dei Tatsumi Hijikata Archives). Un libro che mette insieme gli studi e la memoria, ma che è anche un oggetto d'arte e una vera e propria performance, testimonianza di quella che Klein stesso definiva, pensando alla pittura del suo tempo, "action photography". Un montaggio di immagini in cui si intrecciano le storie e le pratiche della danza e quelle della fotografia. (Samantha Marenzi)

In ricordo di Eugenio Allegri. Eugenio è morto il 6 maggio 2022. *In un grande spettacolo di Leo De Berardinis ad un certo punto lui diceva, parafrasando i De Rege, «Vieni avanti cretino!» e usciva dalla quinta Einstein che recitava la formula: «E=mc²». Einstein era Eugenio Allegri. Credo fosse l'unico attore al mondo in grado di sostenere una scena del genere. Ci voleva leggerezza, autoironia e un infallibile tempo comico per non scadere nella macchietta. Ed Eugenio aveva tutto questo e molto altro, e come tutti gli attori con cui amo lavorare, era autore della propria presenza in scena, reinventava sempre lo spettacolo nel rapporto con il pubblico, attraverso l'ascolto*

degli spettatori. Eugenio è stato anche un grande pedagogo, la sua passione per l'insegnamento era generosa. Negli anni scorsi l'avevo invitato alla scuola per attori del Teatro Stabile per lavorare sulla Commedia dell'Arte con i ragazzi. Lui arrivava col suo borsone pieno di maschere e per una settimana più che un seminario sembrava si facesse una festa. Una sera, con tutta la classe, siamo andati a vedere Novecento. Erano tutti molto impressionati, soprattutto dalla scena della tempesta in alto mare con il pianoforte che scivola nella sala da ballo del Virginian. Uno di loro mi ha detto: sembrava che volasse. Non "sembrava", gli ho risposto, lui vola veramente. Poi, in camerino, a Eugenio avevo detto che quella scena mi faceva paura, che ormai, invece di ballarla, poteva ben permettersi di raccontarla, di risparmiare energie: non siamo mica più ragazzi! Ma siamo sempre figli di operai, di quelle periferie che ci hanno cresciuti e di cui, pervicacemente, continuiamo ad essere orgogliosi. Se non faticava come un mulo, gli sembrava di rubare il biglietto agli spettatori. Questo era il mio amico Eugenio. Adesso me lo immagino nel paradiso degli attori che cerca di spiegare a san Pietro, o a san Totò o a san Macario, cosa c'è dentro quel borsone. Riuscirà sicuramente a convincerli a portare dentro le sue maschere della Commedia dell'Arte. (Gabriele Vacis)

***Why do we dance?*, edited by Apoorva Jayaraman, Chennai, Makkal Kural & Trinity Mirror, 2020.** Laureata in Fisica presso l'Università di Oxford e PhD in Astronomia presso l'Università di Cambridge (UK), Apoorva Jayaraman è una delle più affermate tra le giovani danzatrici del *bharatanāṭyam* – teatro-danza indiano assai noto e diffuso anche in Occidente – formatasi a lungo con Priyadarsini Govind, già direttrice della celebre accademia di Kalakshetra fondata da Rukmini Devi Arundale nel 1936.

Il suo libro, che raccoglie le testimonianze e le esperienze di nove giovani danzatrici e danzatori, parte da una domanda tanto semplice quanto fondante: «Why do we dance?». L'occasione di questa riflessione corale è stata l'alluvione che ha colpito Chennai (Tamil Nadu, India orientale) nel 2015 cui ha fatto seguito una faticosa ripresa della pratica e degli spettacoli, a lungo considerati non opportuni data la situazione in primo luogo dagli artisti stessi.

Il libro si articola in tre sezioni. Nella prima è posto in questione lo scopo della performance, il perché si danza che dà il titolo al volume.

Nella seconda lo sguardo è puntato sul ruolo e sul valore sociale del performer, su quanto la comunità di danzatori e danzatrici si riconosca quale parte integrante e necessaria della società e quanto, di contro, la società attribuisca valore a queste presenze e al loro operare. Nella terza è affrontato il *bharatanāṭyam* nella sua dimensione globalizzata, nella sua presenza all'interno delle comunità indiane emigrate e nelle scuole estere nelle quali sono maestri non indiani a trasmettere la tradizione.

Pregio del libro è indubbiamente quello di dare voce ad una giovane generazione di artisti, i prossimi maestri, che occupano una posizione peculiare nell'orizzonte e nel futuro del *bharatanāṭyam*. Così Priyadarsini Govind nella sua prefazione: «The young generation of dancers today stand at an unusual vantage point where they are quite far removed from the practicing traditions of the devadasi and the traditional teachers/*Nattuvanars* who were the link. Also, the dance they practice and perform has been handed to them by artists outside the devadasi community. Therefore the questions and the concepts addressed in this book become even more crucial to the young dancers of today». E continua, «The form that has been handed down communicates the same mythological stories, and explores emotion through compositions that have been written in another time and era. So, how then does the young dancer, who is a product of today's times, understand his or her own relevance while using these very same stories/gestural language?». (*Matteo Casari*)

Sandra Pietrini, *Passione e finzione. L'immagine dell'attrice nella narrativa dell'Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022. Un volume su un argomento non banale. Apre una nuova collana dedicata all'«immaginario teatrale», particolarmente attraverso letteratura, arti figurative, cinema. L'autrice, di cui si apprezza la passione per la letteratura che lei stessa dichiara in apertura, senza la quale non sarebbe senz'altro possibile un lavoro del genere, si concentra su recitazione e teatralità in quanto «generatori di immagini, suggestioni, metafore». Il libro spazia in un ambito temporale ampio, con casi che esulano dall'Ottocento. Si muove tra metafore teatrali per definire le donne e metafore d'altro tipo per definire le attrici; racconta trame; si sofferma su alcuni dettagli (i camerini, la figura ambigua della “madre” più o meno autentica da cui si fanno accompagnare le giovani

attrici-prostitute); analizza in dettaglio alcuni romanzi; propone interessanti differenze tra la situazione teatrale (nei romanzi) italo-francese e quella inglese; mescola considerazioni su danzatrici, cantanti e donne di teatro. Talvolta ci troviamo di fronte a narrazioni e aspetti ricorrenti che rimbalzano da un romanzo all'altro, e forse hanno origine nella letteratura più che in una esperienza teatrale. Non so se tutto questo ampio e variegato materiale ricostruisca un immaginario teatrale – la concentrazione sulle attrici ha fatto cadere tutte le parti relative alla fascinazione del teatro, e non ci sono comparazioni rispetto all'immaginazione sugli attori. Ma certo ci regala una utilissima rassegna di preconcetti consolidati e di luoghi comuni, in genere impliciti o taciuti nella trattazione “più seria” del teatro (a meno che non si tratti di opere moralizzatrici o con propositi di innovazione). Sono utilissimi, perfino fondamentali per capire un'epoca, per avere esperienza di quell'odor di miseria o perfino degradazione da cui raramente il teatro ottocentesco riesce a essere esente. Naturalmente poi, romanzo per romanzo, o artista per artista, bisogna tener conto anche delle innumerevoli facce taciute. Ma questo volume ci permette una esperienza condensata di quelli che possiamo chiamare i bassifondi del pensiero degli spettatori. O, se si vuole, della sua inquietudine e sofferenza, del disagio e del piacere, specie ottocentesco, di fronte a quello che dietro tante dichiarazioni ironiche, beffarde, moraliste appare come l'incanto, o forse bisognerebbe dire l'incomprensibilità del teatro e della donna di teatro. (Mirella Schino)

Lo scioglimento della Fondazione Teatro Valle Bene Comune.
La fondazione si è sciolta a giugno 2022. Era nata nel 2013, durante l'occupazione dello storico teatro romano, nel tentativo di creare un nuovo modello giuridico in grado di superare limiti e inefficienze sia della gestione pubblica che di quella privata.

Fondamentale per la sua elaborazione è stata la convergenza con i movimenti dei Beni Comuni che negli stessi anni stavano prendendo spazio e forza nel discorso pubblico.

L'intento era quello di creare una pratica che permettesse a lavoratori e utenti di avere potere decisionale nella gestione e nel governo di un bene comune, attraverso la partecipazione diretta e la presa in cura, in attuazione dell'articolo 43 Cost.*

Si auspicava la sua replicabilità: non solo nel mondo teatrale e

culturale, ma anche in tutti gli ambiti, istituzionali e non, funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali.

Dopo l'uscita nel 2014, il collettivo di lavorat spettacolo ha provato a far vivere la fondazione al di fuori delle mura fisiche del teatro.*

La via istituzionale è fallita subito perché, come da triste prassi nazionale, le istituzioni pubbliche non sono state in grado né di comprendere né di far vivere un nuovo modello di gestione.

Abbiamo provato con la Carovana Valle a immaginare la possibilità che i progetti artistici nati al Valle continuassero a vivere nomadi, riempiendo con le nostre pratiche sociali, culturali e politiche altri spazi. Molti progetti hanno continuato a vivere altrove in altre forme.

Tre anni fa abbiamo preso la decisione di sciogliere la fondazione e ridistribuire il Capitale sociale per poterlo liberare e farlo crescere altrove. Dopo un processo decisionale collettivo, abbiamo pensato a chi destinare parte del Capitale e la scelta è ricaduta su quelle realtà che negli anni sono state sorelle, che perseguono gli stessi principi legati al Bene Comune e che hanno partecipato attivamente al nostro percorso sia dentro il Valle che fuori (Spin Time, Angelo Mai, Ma-TeMù, Radio Onda Rossa).

Altre realtà sono state scelte tra quelle artistiche che hanno continuato un percorso indipendente al di fuori del Valle Occupato (Festival Italy Undercovered). Abbiamo poi prestato attenzione a due realtà che fanno un lavoro umanitario importantissimo a livello nazionale e internazionale (Mediterranea Saving Humans e Progetto Diritti) e sostenuto il Rialto Occupato in questa fase di grande difficoltà.

Infine una parte del Capitale verrà destinata alla creazione dell'Archivio Teatro Valle Occupato, che si occuperà di promuovere la conoscenza della storia di quei tre anni (2011-2014) di occupazione attraverso la salvaguardia e la valorizzazione della documentazione e delle narrazioni, nonché dei movimenti nati attorno alle lotte dei Beni Comuni.

Pensiamo che sia necessario non disperdere tutti questi preziosi documenti, ma anzi riordinarli e renderli disponibili a chiunque fosse interessata, e anche aprire uno spazio che col tempo raccolga testimonianze e narrazioni delle persone che hanno vissuto e reso possibile l'occupazione, poiché queste sono parte di un archivio vivente preziosissimo. Vogliamo salvare una memoria che le istituzioni hanno cercato di cancellare in tutti i modi, anche tenendo chiuso il teatro.

Non vogliamo raccontare una Storia ma più storie, fatte di narrazioni polifoniche. Vogliamo strappare il Teatro Valle Occupato dal suo silenzio e dalle leggende più o meno verosimili che da questo silenzio e da una visione eroica e vincente della Storia sono nate. Questo tipo di visione non ci appartiene, crediamo piuttosto di dover raccontare insieme la meraviglia e il fallimento, nello stesso groviglio che è stato il Teatro Valle Bene Comune.

L'Archivio Teatro Valle Occupato collaborerà con la Fondazione Basso di Roma. Una collaborazione nata grazie alla prossimità fisica della fondazione con il teatro e al lungo lavoro sui Beni Comuni che abbiamo portato avanti parallelamente grazie alla preziosa presenza di Stefano Rodotà.

Sciogliere non esprime il gesto che abbiamo compiuto. Dopo aver cercato di dare un seguito all'esperienza, abbiamo deciso di far esplodere la fondazione per liberare il maggior numero possibile di molecole artistiche, sostenere realtà creative, sociali, culturali e indipendenti.

Le ragioni e i desideri multiformi che ci hanno spintə all'occupazione e la composizione variegata che ci ha sempre contraddistinto, hanno reso questo compito complesso e delicato.

Gli anni dell'occupazione del Valle sono stati una vita in più che abbiamo vissuto, sono state tante vite, le vite di tuttə moltiplicate con la nostra. Questa eccedenza di vita ha richiesto un vuoto e un ascolto che hanno fatto scivolare dieci anni di altra vita, di altre lotte, di altra arte e sindacə e amministratori e lavori improcrastinabili tuttavia procrastinati e palcoscenici ammuffiti e miserie da politicanti e sogni da rivoluzionariə.

Il teatro Valle è rimasto pubblico.

Il teatro Valle è rimasto chiuso. (Fondazione Teatro Valle Bene Comune)

Nicola Savarese, *Insolita storia di Prospero Ferretti, pittore, Milano, Mimesis, 2021.* Prospero Ferretti (1836-1893), pittore di Reggio Emilia, fu volontario garibaldino nella Terza guerra d'indipendenza (1866) e poi prigioniero in Croazia. Nel 1872 partì per Calcutta dove soggiornò quattro anni come ritrattista di notabili inglesi e indiani. Frequentò la corte del viceré e alcuni rajah della famiglia Tagore. L'astronomo italiano Pietro Tacchini, in India per osservare il transito di Venere sul Sole (avvenuto nel 1874) fece stretta amicizia con lui. Nel

1878, il pittore Antonio Fontanesi lo chiamò in Giappone per essere sostituito nella Scuola di Belle Arti di Tokyo. Prospero vi insegnò due anni la pittura ad olio, ancora sconosciuta nel paese. Tornato in Italia, conobbe Angelica Chierichini, una ragazza umbra, domestica a Roma presso la famiglia di Silvio d'Amico: si innamorò di lei, lui 50 anni, lei 20. Dopo aver insegnato disegno in diverse città d'Italia, approdò a Brescia trovando incarico stabile. Prospero e Angelica si sposarono ed ebbero tre figli. Nel 1893, recandosi a scuola, Prospero improvvisamente morì per strada, terminando la sua avventurosa vita. Angelica e Prospero furono bisnonni dell'autore.

Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.* Il volume di Shevtsova propone una lettura inedita e di ampio respiro sull'attività di Stanislavskij, attore, regista di teatro e d'opera, maestro d'attori, ricercatore e instancabile sperimentatore. Lo studio non trascura, anzi prende avvio proprio dal contesto storico, sociale, politico e artistico che sostanzia un'epoca del tutto particolare per la Russia (a partire dagli anni che precedono la Rivoluzione d'ottobre e poi affondando in quelli della dittatura stalinista) e che segna profondamente il percorso di Stanislavskij. Shevtsova dichiara di voler colmare una lacuna nell'area degli studi anglofoni dedicati al regista russo, per lo più concentrati sulle diverse declinazioni del Sistema. Alla studiosa interessa invece ricercarne le ragioni e indagare la visione del mondo che sostiene la realizzazione del Sistema stesso e che l'autrice individua per lo più radicata nell'Ortodossia russa. Ma questo è solo uno degli aspetti interessanti del volume, cui vanno aggiunte, tra le altre, le indagini sulla rete di relazioni che legano Stanislavskij agli artisti visivi, compositori e cantanti d'opera poi diventata matrice del lavoro per le produzioni del Teatro d'Arte. È un libro appassionato, una ricerca sul campo si potrebbe dire, che risale alla sorgente di un sapere che crediamo consolidato. (*Doriana Legge*)

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 referee 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.

<https://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.

***www.teatroestoria.it.** «Teatro e Storia» è una rivista open access, a partire dal penultimo numero: è possibile leggere nel sito tutti i numeri, fino al 42 incluso. 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 43). 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 Meldolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.*

«merdre!» è il supplemento online della rivista «Teatro e Storia». È uno spazio per raccontare storie teatri libri e persone del tempo presente. Sulla pagina dedicata <https://www.teatroestoria.it/pub.php> si possono consultare e scaricare i numeri della rivista dal 2018 al più recente. Ad occuparsi di «merdre!», insieme alla redazione di «Teatro e Storia», sono Eleonora Luciani e Simona Silvestri. È possibile inviare proposte di contributi ai loro indirizzi: lucianieleonora95@gmail.com, simona.silvestri@outlook.it.