

## SUMMARIES

Luciano Mariti, *On the Theatre spectator: beyond the dogma of immaculate perception*

This article provides an original discussion of the problem of the actor-spectator relationship, focusing in particular on the question of time. Studies on time usually deal with the spatial aspects of time: measure, fragmentation, definition. However, the author maintains that this type of analysis may explain the quantitative but not the qualitative aspects of time. The article discusses the theoretical and pragmatic concept of *suspension* (which includes the aspect of *suspense*), as a central feature that determines the rhythm of performance and the crucial moments in which the spectator's awareness is formed. The article takes into account inputs from the neurosciences and from music studies, but re-situates them within the context of theatre studies, *iuxta propria principia*.

Il saggio affronta in modo inedito il problema della relazione attore-spettatore, focalizzando sull'aspetto temporale: un aspetto poco frequentato, come dimostra la mancanza di studi al riguardo. Studi che, essendo costituzionalmente portati alla spazializzazione (cioè alla misura, segmentazione, de-finizione ecc.) tipica di ogni atteggiamento scientifico e propria del linguaggio stesso, riescono a dar conto della quantità ma non della qualità del tempo. In base a questa premessa, il saggio si sofferma sul concetto teorico-pragmatico di *sospensione* (anche nel suo grado di *suspense*) quale aspetto centrale di una dialettica della discontinuità temporale che determina il ritmo dello spettacolo e i nodi in cui si forma la presa di coscienza dello spettatore. Il saggio accoglie stimoli dalle neuroscienze e dagli studi musicali riconducendoli però agli studi teatrali, *iuxta propria principia*.

Raimondo Guarino, *Claudio Meldolesi's island: on «microsociety» and a story apart which becomes necessary*

In Meldolesi's article *The Microsociety of Actors* (1984), the ideas and experiences of a group of Italian theatre historians are pitted openly against the stances taken up by contemporary historiography and sociology, challenging the necessity and depth of the study of sources and of the cultures of actors. This article re-positions ideas about the distinct society of actors within the framework that characterised Meldolesi's thinking and writings, and discusses his more-or-less openly declared influences (Febvre, Braudel, but also Macchia and Foucault) while giving particular attention to the author's studies concerning the Eighteenth and Nineteenth centuries. Meldolesi's reflections on actors and historical times, and his constant search for contrasts between personal histories and the conditions of the art of the theatre emerge clearly.

Nel saggio di Meldolesi *La microsocietà degli attori* (1984), le idee e le esperienze di un gruppo di storici del teatro italiani si confrontarono apertamente con le prospettive della storiografia e della sociologia contemporanee, rivendicando la profondità e la necessità dello studio delle fonti e delle culture dell'attore. Questo articolo ricolloca le riflessioni sulla società separata degli attori nelle linee caratterizzanti della scrittura e della filosofia di Meldolesi, discutendone le influenze più o meno dichiarate (Febvre, Braudel, ma anche Macchia e Foucault) e concentrando l'attenzione particolarmente sui suoi studi sette-ottocenteschi. Si mettono in evidenza la meditazione su attori e tempi della storia e la costante ricerca del contrasto tra storie personali e condizioni del mestiere teatrale.

Ferdinando Taviani, *A Fine Actor. 11 notes written for myself on the future of an art on the verge of extinction*

This essay deals with the gradual – but not definite – disappearance of the art of the actor of the theatre. In other words, it is not concerned with the art of any type of actor, but with that of those actors whose work is built exclusively upon a direct relationship with the spectators in the here-and-now. Special focus is given to the last phase of Jerzy Grotowski's research.

Una riflessione sulla progressiva – ma non definitiva – scomparsa dell'arte dell'attore di teatro. Non d'ogni tipo d'attore, cioè, ma di quella specie di attori la cui arte si elabora esclusivamente sulla relazione diretta con gli spettatori, qui e ora. Con un primo piano sull'ultima fase della ricerca di Jerzy Grotowski.

*Rare writings by Claudio Meldolesi. Dossier.* Edited by Laura Mariani and Ferdinando Taviani (comprising: *La microsocietà degli attori* [The Microsociety of Actors]; *Un incontro tra storici e attori* [A meeting between historians and actors]; *Una madre ragazzaccio* [A tomboyish mother]; *La cosa autentica* [The authentic stuff]; *La poesia delle azioni* [The poetry of actions]; *L'attore artista* [The artist actor]; *Sulle diversità culturali della regia* [On the cultural varieties of direction])

Claudio Meldolesi, who died in September 2009, was one of the founders of the review «Teatro e Storia». He was one of the most important Italian theatre historians, and was admitted to the Accademia dei Lincei, the oldest scientific academy in the world and the most prestigious Italian cultural institution. The Dossier comprises seven important writings that are difficult to find today. They show Meldolesi's commitment to the renewal of theatre studies and his defence of the values of research and innovation in theatres whose action takes place outside the theatre establishment. The first of these writings deals with the theme of the microsociety of actors; the last (unpublished) deals with the problem of the revolution of practice and theory of *mise-en-scène* which transformed the idea of theatre itself in Europe during the last years of the Nineteenth century and in the Twentieth century.

Claudio Meldolesi, morto nel settembre 2009, è stato uno dei fondatori della rivista «Teatro e Storia». È stato uno dei più importanti storici italiani del teatro, nonché membro dell'Accademia dei Lincei, la più antica accademia scientifica del mondo e la più prestigiosa istituzione culturale italiana. Il Dossier comprende sette importanti scritti, oggi difficili da reperire. Essi mostrano l'impegno di Meldolesi nel rinnovamento degli studi teatrali e la sua difesa dei valori della ricerca e dell'innovazione di quei teatri attivi al di fuori delle sedi istituzionali. Il primo di questi scritti si occupa del tema della microsocietà degli attori, l'ultimo (inedito) del rivoluzionamento teorico e pratico della *mise-en-scène* che, durante gli ultimi anni dell'Ottocento e nel primo Novecento, trasformò l'idea stessa del teatro.

Mirella Schino, *A letter about emotions: offering a doughnut*

We all know that the play of emotions is fundamental for the theatre, even though it is not easy to analyse this in detail. It may be useful, therefore, to try to reflect on emotions by taking as a starting-point precisely those aspects which induce us to push them to the margins or to the limits of theatre studies. For example, we may reflect on their composite nature; on the blend of elements within them that are «private» and those that are shared etc. And above all, on what favours the choice of their lack of uniformity, both from the point of view of spectators and actors. One of the characteristic elements of the art of the theatre consists of framing within a spatio-temporal unit, an intrigue or disorder that is not completely predetermined or predefined by emotion. Creating an environment for commotion. This «letter» is an effort, a «trial-run» for problems that may not be quite adapted to study, but in spite of this, remain concrete.

Tutti sappiamo che il gioco delle emozioni è fondamentale per il teatro, benché non sia facile analizzarlo nei dettagli. Può essere utile, allora, provare a riflettere sul problema delle emozioni a partire proprio da quegli aspetti che ci inducono a relegarle al margine o al confine degli studi teatrali. Riflettere, per esempio, sulla loro natura composita; sul loro intreccio di elementi «privati» e altri condivisi ecc. E, soprattutto, su ciò che privilegia la scelta della loro non-uniformità, sia dal punto di vista degli spettatori quanto da quello degli attori. Uno degli elementi tipici dell'arte teatrale consiste nel racchiudere in una ristretta unità spazio-temporale un intreccio o subbuglio non del tutto predeterminato e predefinito di emozioni. Fare del subbuglio un ambiente. Questa «lettera» è un tentativo, un ballon d'essai per problemi poco adatti agli studi, ma non per questo poco concreti.

Matteo Casari, «*Benshi*», *the theatrical voice of Japanese silent movies*

From its appearance in 1896 to the nineteen thirties, cinema in Japan provided its public with a unique experience, of a marked theatrical quality; which is the focus of this study. The element at the root of this Japanese «anomaly» was the *benshi*, literally «the one who comments». Initially, the *benshi* recounted the technical prodigiousness of the cinema apparatus. However, following the great Japanese tradition of narrative theatre, and establishing himself within a culture that is used to forms of composite spectacular effects, the *benshi* became so important that he influenced the productive, as well as the aesthetic and narrative aspects of the seventh art. For a long time, the *benshi*, a live artist present in the cinema, was the main attraction for the public who attended Japanese cinemas. Often examined, because of the anomalous qualities he presents, through the perspective of cinematography, he has never really been observed as a key factor and link between cinema and theatre.

Dalla sua comparsa, nel 1896, fino agli anni Trenta, in Giappone il cinema offrì al proprio pubblico un'esperienza unica, di fruizione marcatamente teatrale o, almeno, questo è ciò che questo studio vorrebbe porre in evidenza. Artefice di questa «anomalia» nipponica è il *benshi*, letteralmente «colui che commenta». Inizialmente, il *benshi* racconta i prodigi tecnici delle apparecchiature cinematografiche. Presto, però, facendosi erede della grande tradizione giapponese del teatro di narrazione, e innestandosi in una cultura usa anche a forme di spettacolarità composita, il *benshi* assunse tanta importanza da influenzare gli aspetti produttivi ed estetico-narrativi della settima arte. Il *benshi*, artista in presenza, fu a lungo il primo motivo di interesse del pubblico che frequentava le sale cinematografiche nipponiche. Spesso studiato, per la sua anomalia, dal punto di vista del cinema, nessuno sembra ancora essersi occupato del *benshi* come nodo e passaggio tra cinema e teatro.

Pierangelo Pompa, *Mei Lanfang's Eurasian scrutiny*

While reviewing foreign performances in the Popular China of the nineteen fifties, during the period of the realist reform of traditional theatre, Mei Lanfang notes resemblances and common principles between the recitative technique of *jingju* (Peking Opera) and those of other formalised genres such as Kabuki, classical ballet and certain Indian dances. Foreign theatres become a prestigious point of reference to defend traditional acting. The study is centred around the translation from the Chinese, of certain articles contained in the *Mei Lanfang Wenji* collection (1962), where the Chinese technical jargon is interpreted through the categories of theatre anthropology.

Nella Cina Popolare degli anni Cinquanta, durante la riforma realista del teatro tradizionale, Mei Lanfang, recensendo spettacoli stranieri, individua somiglianze e principi comuni tra la tecnica recitativa del *jingju* (Opera di Pechino) e quella di altri generi formalizzati come il Kabuki, il balletto classico e alcune danze indiane. I teatri stranieri diventano un punto di riferimento prestigioso per difendere la recitazione tradizionale. Il saggio è incentrato sulla traduzione dal cinese di alcuni articoli contenuti nella raccolta *Mei Lanfang Wenji* (1962), in cui il linguaggio tecnico cinese è interpretato attraverso le categorie dell'antropologia teatrale.

Claudio Longhi, *Letter from Avignon for «Papperlapapp»*

«It is not a door that opens, but rather from the back of a small truck that (from afar) resembles a military vehicle, a thin, red-headed man jumps out, armed with the white stick of the blind, and wearing an irreverent pair of pontifical red shoes ... I begin to look at my watch, and find myself thinking that this mechanical gesture is not born of insufferance, but of the fear that this performance is about to end. By now I have been won over. The audience is tired, the mistral wind has gone mad, and carries away the trills of the ensemble, the weather becomes colder and colder, the story goes adrift, but Marthaler generously gives out particles of theatre of exceptional quality. The monologue on the «auberge des mensonges», recited at a hair's breadth away from me, eye-to-eye with the actor; the heart-rending mozartian *Confutatis*, syncopated by the singers lined in front of the backdrop, beating the crude stone with their hands, just like in front of the Weeping Wall, just like in front of the Berlin Wall ... His creations are, to all effect, postmodern *Lehrstücke*, they mix the rigour of didascaly with theatrical mishmash; philosophy and sensuality: "There was never a thought that did not arise from a desire" noted Brecht».

«Non è una porta ad aprirsi, sibbene dal retro di una camionetta che (da lontano) si direbbe militare, sguscia un uomo magro, rossocrinito, armato di una canna bianca da cieco, ai piedi un irriverente paio di scarpette rosse pontificie ...Comincio a guardare l'orologio, ma mi scopro a pensare che il gesto meccanico non è figlio di insofferenza, bensì della paura che questa rappresentazione stia per concludersi. Ormai sono conquistato. Il pubblico è provato, il mistral impazza portandosi lontano i gorgheggi dell'ensemble, è sempre più freddo, la fabula va alla deriva: ma Marthaler dissemina ovunque, generoso, scaglie di teatro di rara suggestione. Il monologo sull'«auberge des mensonges», detto a un passo da me, quasi occhi negli occhi con l'interprete; lo straziante *Confutatis* mozartiano sincopato dai cantanti allineati davanti alla parete di fondo a percuotere con le loro mani la nuda pietra, come davanti al Muro del Pianto, come davanti al Muro di Berlino ... Le sue creazioni sono a tutti gli effetti dei *Lehrstücke* postmoderni, mescolano rigore didascalico e bassa cucina teatrale; filosofia e sensualità: "Non ci fu mai un pensiero il cui padre non fosse un desiderio" annotava Brecht».

*For Torgeir Wethal, actor. Dossier*

The Dossier comprises writings, pictures, letters by Tage Larsen, Roberta Secchi, Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Nando Taviani, Eugenio Barba. It includes: Torgeir Wethal, *Snapshots. Conference at the Theatre La Madrugada in Milan. 11 October 2002.* With a note by Raúl Iaiza.

Il Dossier comprende scritti, immagini, lettere di Tage Larsen, Roberta Secchi, Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Nando Taviani, Eugenio Barba. Comprende inoltre: Torgeir Wethal, *Istantanee. Conferenza al Teatro La Madrugada di Milano. 11 ottobre 2002.* Con una nota di Raúl Iaiza.

Fausto Malcovati, *An Italian episode that remained secret: The Mises-en-scène by Nemirovich-Danchenko in Italy, 1931-33*

Various aspects of Nemirovich-Danchenko's stay in Italy in the course of his sojourn in Europe between 1931-33 are reconstructed by Malcovati: the relationship between the great Russian director and Tatiana Pavlova, the press's reactions, the plans for an Italian edition of his memoirs. Through the reconstruction of this network of relations, reviews, and comments, an unconventional picture of the state of theatre in Italy in those years emerges, as well as the reactions of Italian critics to the European Grande Regia which, for once, are also examined within the framework of the cultural conditioning of Fascism.

La permanenza di Nemirovič-Dančenko in Italia, nel corso del suo soggiorno in Europa tra il 1931 e il 1933, è ricostruita da Malcovati nei suoi diversi aspetti: i rapporti del grande regista russo con Tatiana Pavlova, le reazioni della stampa, i progetti di un'edizione italiana delle sue memorie. Ricostruendo questa rete di relazioni, recensioni, commenti, si disegna un profilo non convenzionale della situazione teatrale italiana di quegli anni, e delle reazioni della critica italiana alla Grande Regia europea viste per una volta anche all'interno del quadro dei condizionamenti culturali dal Fascismo.

Stefano Geraci, *Family vocabulary: letter for Sandro d'Amico*

«There was far too little of Sandro d'Amico in those interviews. There was that particular way of his of giving oblique answers to questions, of providing details when a general answer was expected, the ability to smilingly elude the role of witness. When put on the spot with regard to his own biography, he would immediately find a way to speak of others. When two years ago, he donated his books to the Theatre Library of the University of Roma III, I had asked two students to elaborate what he had stated on the occasion of the inauguration of the bequest into an interview. He had immediately hedged any questions, stating: "Well, you say that there was always theatre in the house. But what was important was that theatre was part of our family vocabulary. Certain lines or sentences were constantly being quoted, just as one tends to do with proverbs. Bonaventura's lines became an integral part of our speech, our dialogues"».

«Di Sandro d'Amico in quelle interviste c'era troppo, non troppo poco. C'era quel modo di mettersi di sbieco rispetto alle domande, di tirar fuori dettagli laddove ci si aspettava risposte panoramiche, c'era la sorridente capacità di eludere il ruolo di testimone. Messo alle strette di fronte alla biografia, senza rifiutarsi, trovava subito il modo di parlare d'altri. Quando, due anni fa, ha donato i suoi libri alla biblioteca di spettacolo di Roma Tre, avevo chiesto a due ex studentesse di integrare con un'intervista quanto aveva raccontato il giorno dell'inaugurazione del Fondo. Aveva messo subito le mani avanti: "Ecco voi dite che c'era da sempre in casa il teatro. Ma importante era che il teatro fosse parte del nostro lessico familiare. Certe battute o frasi si citavano abitualmente, così come si fa con i proverbi. I versi di Bonaventura divennero correnti nel nostro parlare, nei nostri dialoghi"».

Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino and the strange case of the Odeon theatre. Draft for a study*

Riccardo Gualino, controversial businessman from Turin living in the nineteen twenties and enlightened patron of the arts, is a complex figure who leads us into a vital development of Italian theatre. In this article, the two well-known cases of his theatrical activity are left aside, i.e., his small, but famous private theatre, and the large «Teatro di Torino», which also belonged to him. The author concentrates instead, on the first times Gualino penetrates the world of the theatre in 1923, with the opening of a cultural centre dedicated to ballets and variety shows of the Odeon theatre. In the context of a city ruled by the trust belonging to the Chiarella brothers, the short adventure of the Odeon in Turin reveals the first signs of change in the light of the great European reform of the theatre.

Riccardo Gualino, discusso uomo d'affari torinese degli anni Venti e mecenate illuminato, è una figura complessa che ci guida all'interno di uno snodo vitale del teatro italiano. In questo saggio vengono lasciati in disparte i due casi più noti della sua attività teatrale: il piccolo, ma illustre, teatro privato, e il grande «Teatro di Torino», anch'esso di sua proprietà. Ci si sofferma, invece, sulla prima incursione del mecenate nel mondo del teatro, nel 1923, con l'apertura di uno spazio culturale dedicato ai balletti e al Varietà: il teatro Odeon. In una Torino governata dal trust dei fratelli Chiarella, la breve avventura dell'Odeon ci mostra i sintomi del primo segno di un cambiamento all'insegna della Grande Riforma europea.

Valeria Freiberg and Marina De Luca, *Sittings for Suler's portrait*

*Sittings for Suler's portrait* contributes to reconstructing the theatre history of L.A. Sulerzhitsky (1827-1916) who, between 1906 and 1916, was Stanislavsky's assistant, founder and director of the First Art Theatre Studio, great theatre pedagogue, and invaluable author or collaborator of the best performances of the Art Theatre with regard to invention and scenic originality. It was Suler who first understood the revolutionary importance of Stanislavsky's experiments, and who with him, laid the foundations of the future System, generating and passing down a vision that is indissociably tied to the idea of the highest ethical values as indispensable requisites of the art. The necessity of deciphering this figure is an indispensable step for the exegesis of the system itself.

*Prove per un ritratto di Suler* è un contributo a una ricostruzione della storia teatrale di L.A. Suleržickij (1872-1916), collaboratore di Stanislavskij, fondatore e direttore del Primo Studio del Teatro d'Arte, grande pedagogo teatrale, autore o collaboratore inestimabile, tra il 1906 e il 1916, per i migliori spettacoli per invenzione e originalità scenica del Teatro d'Arte. Suler è stato colui che per primo ha capito la portata rivoluzionaria degli esperimenti di Stanislavskij, e che ha gettato insieme a lui le fondamenta del futuro Sistema, tramandandone una visione inscindibilmente legata ai più alti valori etici quali requisiti indispensabili in arte. Decifrarne la figura è un passo indispensabile per l'esegesi del Sistema stesso.

Claudio La Camera, *A letter from the South of the theatre*

«Here, where anything endowed with sense seems very distant, the word "theatre" indicates a practice that is potentially subversive. I think of Teatro Proskenion as a theatre which is conscious of belonging to the southern part of the world – in our case, the South of Italy, and in particular, the South of Calabria – a place where if you aim to get involved with theatre, it is obvious that you do this using

it as a means for social and human commitment. I think of Teatro Proskenion as a person who has lost his twin brother and knows he has to live in solitude».

«Qui dove ogni cosa dotata di senso sembra lontanissima, la parola “teatro” indica una pratica potenzialmente eversiva. Penso al Teatro Proskenion come un teatro che sa di appartenere a un Sud del mondo, nel nostro caso il Sud Italia e anche il Sud della Calabria, un luogo in cui se intendi occuparti di teatro è ovvio che lo fai come strumento di impegno sociale e umano. Penso al Teatro Proskenion come una persona che ha perso il fratello gemello e sa di dover vivere lontano da lui in una condizione di solitudine».

Giovanni Isgrò, *The theatre of the artisans in Palermo between the Eighteenth and Nineteenth centuries*

This article provides an analysis of the first two forms of Sicilian theatre which have left historical traces: the «vastasata» farce, and the «opra dei pupi». Historically close to the transition from the Eighteenth to the Nineteenth century, they are linked by a common matrix, that of artisanship. It was in fact the artisans of Palermo, trained in the practice of festive urban theatre, who were the protagonists of this birth. The culture developed in the workshops guaranteed the success of the inventions in scenic engineering and costume design of the «opra». Moreover, the expressive liveliness of the «vastasi» was the expression of that urban popular breeding ground that was at once festive and ready for a brawl. The article describes the mechanisms, and the socio-political and cultural circumstances that determined the birth and the sudden arrest of the development of the farce and the resulting birth of the puppet theatre, the most revolutionary form in the history of Sicilian theatre.

Il saggio propone un'analisi della nascita delle prime due forme di teatro siciliano di cui ci è pervenuta memoria: la farsa della «vastasata» e l'«Opra dei pupi». Storicamente vicine nel passaggio dal Settecento all'Ottocento, sono accomunate dalla matrice artigiana, poiché furono proprio gli artigiani palermitani, addestrati alla pratica del teatro festivo urbano, i protagonisti di questa nascita. Se la cultura maturata nelle botteghe garantì infatti il successo delle invenzioni della scenotecnica e della costumistica dell'«opra», la vivacità espressiva dei «vastasi» fu espressione dello stesso humus popolare urbano festaiolo e pronto alla baruffa. Il saggio entra nei meccanismi e nelle circostanze socio-politiche e culturali che determinarono la nascita e l'improvviso arrestarsi dell'evoluzione della farsa e la conseguente nascita del teatro di figura, la forma più rivoluzionaria della storia del teatro siciliano.

Valentina Venturini, *On the (Palermitan) origin of the Opera dei pupi*

This article discusses the Palermitan origins of the *Opra dei pupi*, and focuses especially on the work of Gaetano Greco and his descendants, who were all puppeteers. The history of the Greco dynasty is here reconstructed through new sources, which up to now have been carefully preserved by the family itself. These shed light upon the *Opra* as a theatre that is not simply a minor form of theatre in dialect, but also one that is maniacally fashioned in total keeping with tradition. The story of the Greco family, whose differences, even though respecting tradition, show up as exceptions of great productive originality, indicate how even this stereotype has to be revised; albeit in an unplanned way, one can arrive at producing theatre that is neither popular nor minor nor in the minority. A theatre without labels.

Il saggio è dedicato alle origini palermitane dell'*Opra dei pupi*, e in particolare all'opera di Gaetano Greco e dei suoi discendenti pupari. La storia della dinastia Greco viene qui ricostruita attraverso fonti nuove, finora conservate con cura dalla famiglia stessa, che contribuiscono a evidenziare l'inconsistenza di una visione dell'*Opra* come di un teatro non solo minore, dialettale, popolare, ma anche maniacalmente improntato a un rispetto totale per la tradizione. La storia della famiglia Greco, le cui differenze, pur nel rispetto della tradizione, si traducono in eccezioni di grande originalità produttiva, mostra come anche questo sia un luogo comune da rivedere, e come si possa arrivare, senza averlo programmato, a fare teatro tout court, non popolare né minore né minoritario. Teatro senza etichette.

Federica Roncati, *Guido Salvini: biographical note*

Often mentioned only in passing as one of the first efforts towards direction in Italy, Salvini has always appeared as someone not worthy of deeper research. This «note» traces the biographical profile of the Italian director – who was Pirandello's pupil and is considered as Max Reinhardt's Italian heir – as a first step towards a more general analysis of his work. Salvini did not just stage theatrical works, but through the publication of essays and articles, he participated actively in the debates of the time concerning the director, the «alleged» delay or Italian «anomaly» and the creation of permanent theatres.

Spesso ricordata di sfuggita come quella di uno dei primi (proto)registi italiani, la figura di Salvini è sempre sembrata poco interessante per un approfondimento. Questa «nota» traccia il profilo biografico del regista allievo di Pirandello e considerato l'erede italiano di Max Reinhardt, come primo passo per uno studio più complesso sulla sua opera. Salvini non fu solo un semplice allestitore di opere teatrali ma partecipò attivamente, attraverso la pubblicazione di saggi e articoli, ai dibattiti di quegli anni sulla figura del regista, il «presunto» ritardo – o «anomalia» – delle scene italiane e la creazione dei teatri stabili.