

SUMMARIES

Eugenio Barba, *Angelanimal*

Theatre as a celebration of disorder and excitement. Theatre and wartime, hunger, plague. Or simply fear. Theatre, as the passage from dark and dangerous streets to the brightness of a thousand flickering candles. Those were the long lost techniques of spectators of yore, of a bygone time when actors could address the animal and the angel in each spectator. The only traces of those distant times and theatres, are a few imposing ruins, still haunting our shores. Here Barba writes of his encounter with at least two of these, prince Hamlet and the aristocrat Don Juan.

Teatro come celebrazione del turbamento e dell'eccitazione. Teatro e guerra, fame, peste. O semplice paura. Teatro come passaggio dal buio di strade scure e pericolose alla luminosità di mille candele tremolanti. Erano le tecniche perdute dello spettatore del passato, quando gli attori potevano giungere a parlare all'animale e all'angelo negli spettatori. Di quei tempi e di quei teatri lontani restano incagliate sulle nostre spiagge alcune imponenti rovine. E Barba parla del suo incontro con almeno due di esse, il principe Hamlet e l'aristocratico Don Giovanni.

Luciano Mariti, *The square root of a masterpiece: some reflexions on «Don Giovanni»*

Theatre is not only defined by the external appearance of texts and performances. Theatre also lives within internal personal stories of failures and triumphs, and of fights for theatre values that theatre people fought to defend or to foster. In this essay the author demonstrates that in Don Giovanni, what remains a text or a performance in the appreciation of theatre goes is not, in the experience of theatre practitioners, simply a stock piece. Seventeenth century actors, such as Giovan Battista Andreini from the Commedia dell'Arte or Molière, who both resorted to playing and rewriting the Burlador (that had already been transformed and spread by Spanish troupes in Italy be-

fore Tirso de Molina published it in 1630), did not represent this piece in order to repeat what they already knew, but to acquaint themselves further with what they were doing, to sustain their knowledge.

Il teatro non si definisce soltanto attraverso la facciata esteriore dei testi e degli spettacoli. Il teatro vive anche di una sua storia interna, storia di insuccessi e di trionfi, di battaglie con cui gli uomini di teatro ne difesero o ne promossero il valore. Il saggio mostra come il *Don Giovanni*, se per gli spettatori resta un testo o uno spettacolo, per gli uomini di teatro non fu solo un pezzo del repertorio. Gli attori, come il comico dell'Arte Giovan Battista Andreini e Molière, che nel Seicento tornarono a recitare e a riscrivere il *Burlador* (già trasformato e diffuso in Italia dalle compagnie spagnole prima che Tirso de Molina lo pubblicasse nel 1630), non lo fecero per replicare quello che già sapevano, ma per conoscere quello che stavano facendo, per alimentare il loro sapere.

Franco Ruffini, *Artaud with his feet firmly on the ground. His last words*

The title of this essay evokes its aim, which is to place Artaud's last words once again «firmly on the ground», i.e., to endeavour to find the subjects these words are referring to, before taking into consideration their poetic and metaphorical value. Among the last words written by Artaud less than four months before his death, there are some of his most cited expressions, that often are quoted out of context: «body without organs» and «reversed dance», that is danced – in Artaud's words – in the «frenzy of the bals musette». This essay takes as its starting point the world of the bals musette, in search of their frenzy, their topsy-turvy dance, and the body that danced them, freed from all automatism.

Come annuncia il titolo, l'obiettivo di questo saggio è rimettere le ultime parole di Artaud «coi piedi per terra». Il che vuol dire trovare le cose di cui queste parole parlano, prima di interessarsi del loro valore poetico e metaforico. Tra le ultime parole di Artaud, scritte a meno di quattro mesi dalla morte, ci sono alcune delle espressioni più note e più citate, spesso a sproposito: «corpo senz'organi» e «danza alla rovescia», danzata – dice Artaud – nel «delirio dei bal musette». Proprio dal mondo dei bal musette parte la ricerca di questo saggio, alla scoperta del loro delirio, della danza alla rovescia che vi veniva danzata, e del corpo libero da automatismi che la danzava.

Antonin Artaud, *Letter to the mayor of Perugia*

In 1947, the last year of his life, Artaud wrote a letter to the mayor of Perugia declining an invitation to a Conference on theatre and literature. This letter bears the traces of the reflections and the activities that Artaud was engaged with that year, which began with a lecture at the Vieux Colombier in January and ended with the radio programme *Pour en finir avec le jugement de dieu* in November. This letter was first published by Vito Pandolfi in 1950.

Nel 1947, ultimo anno della sua vita, Artaud scrive al sindaco di Perugia rifiutando un invito a un convegno su teatro e letteratura. Tracce del pensiero e delle attività di quell'anno, che inizia con la conferenza di gennaio al Vieux Colombier e si conclude con la trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in novembre, trasudano anche in questa lettera, pubblicata per la prima volta da Vito Pandolfi nel 1950.

Giuseppe Goisis, «Lo sai che i papaveri». *A letter*

This article, written in testimony of an underground theatre, describes a performance, *Lo sai che i papaveri* (the title of a popular song from the 60s: Do you know that the poppies...), performed by the clowns Marco Borghetti and Damiano Giambelli, known by their stage names Tobia and Vlado, at the conclusion of Luigi's funeral service. Luigi was the guardian of the farmhouse «Torchiera» in Milan. This farmhouse was occupied in 1993, survived without running water since 1994, and from time to time its inhabitants have been threatened with expulsion. This place shelters a group of jugglers, a brass band, the group named «Trattoria La Lapide», an Italian language school for foreigners, a ballroom dance class for the people living in the neighbourhood, and a theatre festival.

Una testimonianza di teatro sotterraneo, il racconto di uno spettacolo, *Lo sai che i papaveri*, dei clown Marco Borghetti e Damiano Giambelli, in arte Tobia e Vlado, rappresentato a conclusione del funerale di Luigi, guardiano della cascina «Torchiera» di Milano, una cascina occupata nel '93, priva di acqua dal '94, di tanto in tanto minacciata di sgombero, che ospita un gruppo di giocolieri, una banda di ottoni, il gruppo «Trattoria La Lapide», una scuola di italiano per stranieri, un corso di liscio per la gente del quartiere, una rassegna di teatro.

Luca Vonella, *Touring Roman social centres. A letter*

An actor working in the young theatre group named «Scuola Ambulante di Teatro» (Theatre travelling school) directed by Simone Capula, narrates his first steps in Rome into the world of Social Centres and occupied houses.

which he and the group contacted with the aim of producing on their premises, the group's work about Julian Beck, as well as organising a theatre seminar. They hoped to take their theatrical activities mainly to those Social Centres in which theatre was absent. A social centre is a facility which people squat in order to create a new space for cultural and political aggregation and whose management is entrusted to the very squatters. It is a phenomenon with many diversified facets, which has existed for almost three decades, and consists of miscellaneous centres, some focused more on culture, others on politics, some clever enough to attract hundreds of participants on particular occasions, and others frequented by just a few locals.

Un attore di un giovane gruppo teatrale, la Scuola Ambulante di Teatro, diretta da Simone Capula, racconta le prime tappe del suo incontro con il mondo dei Centri Sociali occupati e autogestiti e delle case occupate di Roma, con cui la Scuola Ambulante entra in contatto, con l'intenzione di portare il loro spettacolo su Julian Beck e un seminario soprattutto all'interno di quei Centri Sociali in cui il teatro non c'è. Un «centro sociale» è una struttura che viene occupata al fine di creare uno spazio nuovo di aggregazione e di attività culturali e politiche, la cui organizzazione è affidata agli occupanti stessi, una realtà molto variegata che ormai ha quasi trent'anni di vita, composta da centri di varia natura, alcuni più interessati alla cultura, altri alla politica, alcuni capaci di aggregare centinaia di persone in occasioni particolari, altri frequentati da poche persone del luogo.

Marzia Pieri, *Garboli's «Dom Juan»*

This contribution deals with the cultural and theatrical background of Cesare Garboli's Il «Dom Juan» di Molière (Milano, Adelphi, 2005). This posthumous book was conceived in the late Seventies and early Eighties. It appears at a cultural and theatrical turning point that gave central importance, in a very strange and particular way, to Molière and his creatures, Dom Juan and Tartuffe.

Un intervento sul retroterra culturale e teatrale da cui nasce il volume di Cesare Garboli, *Il «Dom Juan» di Molière* (Milano, Adelphi, 2005). Questo libro, che vede la luce solo postumo, è stato pensato fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, in un crocevia culturale e teatrale che regala improvvisamente al commediografo francese e ai personaggi di Don Giovanni e di Tartufo una misteriosa centralità.

Mirella Schino, *Don Giovanni Triumphant*

During the first half of the nineteenth century, the theme of Dom Juan was transformed into one bearing literary qualities (giving rise to an array of poems, plays and novels). It was like a «buzz word», or the obsession of an élite. The author explores this literary explosion by following up three clues from the theatre: a) investigating the period which marked a turning point, through Mozart's opera as well as through the convergence of his opera and Hoffmann's tale (1813), as these were to have interesting consequences on the development of relations between Dom Juan and the theatre; b) examining the variants of the «second Don Juan» in order to highlight the tiny anomalies that are also present in the purely theatrical «first» version; c) and from these anomalous presences trying to infer what theatre craft at the beginnings of professional theatre, might have been.

Nella prima metà dell'Ottocento il tema di Don Giovanni muta, si fa letterario (c'è una vera esplosione di poemi, poesie, drammi e novelle). È quasi una parola d'ordine, o la mania di una élite. Il saggio vuole indagare questa esplosione letteraria, ma seguendo tre percorsi teatrali: un'indagine sul momento della svolta, probabilmente provocata non soltanto dall'opera di Mozart, ma da una confluenza tra la sua opera e la novella di Hoffmann del 1813, con conseguenze interessanti per la continuazione dei rapporti tra Don Giovanni e il teatro; un viaggio tra le varianti del «secondo Don Giovanni», fatto soprattutto per far risaltare le piccole anomalie presenti anche nel «primo», quello strettamente teatrale; e un'ipotesi su quel che la presenza di queste anomalie ci può dire sull'artigianato del teatro, in particolare quello degli inizi del professionismo.

Nikolaj Dmitrevič Volkov, *V.E. Meyerhold. 1910. «Dom Juan»*

In 1929, Nikolaj Dmitrevič Volkov published a biography of Meyerhold (never published in Italian and now translated by Marina Baglioni and Barbara Gabriele); which has been a primary source for whoever has studied Meyerhold. This work is full of records, evidence, contributions, letters; all trace of the majority of these documents was subsequently lost. An excerpt of this important document first appeared in the last issue of «Teatro e Storia». A new part is being published in this issue. It concerns the section on Meyerhold's production of Molière's Dom Juan at the Aleksandrinsky Theatre in 1910.

Nikolaj Dmitrevič Volkov pubblicò nel 1929 una biografia di Mejerchol'd (mai pubblicata in italiano e ora tradotta da Marina Baglioni e Barbara Gabriele), un'opera ricca di documenti, interventi, lettere in buona misura andate successivamente perse, che è stata una fonte primaria per chiunque si sia occupato di Mejerchol'd. Di questo documento importante

era già comparso un primo frammento nello scorso numero di «Teatro e Storia». Ora pubblichiamo la parte relativa alla messinscena di Mejerchol'd del *Dom Juan* di Molière, nel 1910, al Teatro Aleksandrinskij.

Carla Di Donato, *Salzmann's Second Dossier. «Pelléas et Mélisande» at the Théâtre des Champs-Élysées (1921)*

This essay reconstructs the 1921 mise-en-scène of Pelléas et Mélisande, when Salzmann collaborated in the light design: it is a clear example of Salzmann's ability to create the performance space by means of a set of lights. It provides new aspects to the reconstruction of the life and artistic experiences of this interesting and elusive man. A painter and lighting engineer, Salzmann made decisive contributions to the performances by Adolphe Appia and Émile Jaques-Dalcroze for the Fêtes Scolaires at Hellerau. Afterwards he collaborated with Tairov, Hébertot, Lugné-Poe, Gurdjieff.

Il saggio ricostruisce lo spettacolo del 1921, al quale Salzmann collabora per quel che riguarda l'illuminazione: un esempio del suo lavoro di inventore dello spazio grazie alla creazione di un sistema di luci. Un ulteriore tassello in più nella ricostruzione della vita e dei percorsi di un personaggio interessante e sfuggente. Pittore e illuminotecnico, Salzmann ha contribuito in maniera determinante agli spettacoli di Adolphe Appia ed Émile Jaques-Dalcroze per le *Fêtes Scolaires* a Hellerau. Ha in seguito collaborato con Tairov, con Hébertot, con Lugné-Poe, con Gurdjieff.

Elena Cervellati, *Pantheist Madrigal. Poetics and ideology of the dancing body in Théophile Gautier's writings*

A study of Théophile Gautier's writings allows the author to bring to light traces of a poetics of the dancing body that was elaborated in France in the first half of the nineteenth century, together with the kind of fantasies that had a direct influence on the moulding of the body, particularly that of the female dancer. In his writings, Gautier evokes a dreamworld inhabited by creatures in the flesh – illustrated by the ballets staged at the Opéra theatre in Paris. This suggestive world seems to reflect something of the inner being of this cultured and cynical man, fattered by a bourgeois century which he belonged to and which he sought to flee.

L'analisi degli scritti di Théophile Gautier permette di portare alla luce tracce di una poetica del corpo danzante, e di un tipo di fantasticherie che hanno inciso concretamente su quella costruzione del corpo, soprattutto della danzatrice, che si attua nella prima metà dell'Ottocento in Francia.

Gautier sa parlarci di un mondo di sogno popolato da creature di carne – quello dei balletti messi in scena all'Opéra di Parigi. Un mondo che sembra rispecchiare qualcosa del sé profondo di quest'uomo colto e cinico, figlio di un secolo borghese di cui fa parte e da cui fugge.

Rossella Mazzaglia, *Following the thread of sensations. Contemporary traces of the dancing body*

The essay deals with the birth and characteristics of a model of the body that developed from the second half of the 20th century. The author identifies some physical principles that still permeate various styles and aesthetics, using an interdisciplinary approach which combines philosophical remarks, historical reflections, and analysis of movement.

Nascita e caratteristiche di un modello corporeo sviluppatosi a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo. Il saggio individua alcuni dei principi fisici che ancora oggi attraversano diversi stili ed estetiche con un approccio interdisciplinare che unisce considerazioni filosofiche, storiche e di analisi del movimento.

Claudio Meldolesi, *With and after Beckett: on drama's suspended form, theatre philosophy and the Italian actors authors*

The author discusses the Renaissance «drama form» and the way its internal structures were re-presented or renewed by Western authors for half a millennium. He examines Szondi's analysis of the crisis of this form in 1950, and the possible solution he proposed, as well as the contrasting ideas by Lehmann, a theorist who has recently taken a post-dramatic approach to the subject. In this analysis, Meldolesi discusses the latest active interaction between philosophy and theatre, maintaining, however, one basic specification: Beckett tended to project the drama form into the future, keeping at bay all obstacles and opening the way to the current individualised exercises. Meldolesi backs his discussion with recent and current Italian examples, which are also determined by the unexpected orientations of work on stage steering from stage work to unpredictable actor-based writing.

Si prendono qui a riferimento la «forma dramma» rinascimentale, riproposta o rinnovata per linee interne dagli autori occidentali per mezzo millennio, la sua crisi trattata da Szondi nella prospettiva di una «soluzione» verso il 1950 e l'opposta idea di Lehmann, teorico di un recente approccio postdrammatico. Meldolesi ha visto in tali analisi l'ultima, attiva intera-

zione della filosofia con il teatro, ma con una specificazione alla base: Beckett piuttosto proiettò la forma dramma al futuro *suspendendo* i vincoli e aprendo la via agli attuali esercizi *individualizzati*. Seguono recenti e attuali esempi italiani, anche orientati dal lavoro di scena a scritture impreviste di base attoriale.

Valentina Venturini, *Viviani's art theatre*

This article starts out from Viviani's migration from variety to straight theatre, a shift resulting in various outcomes, which marked a change in his theatre-making and gave rise to the invention of a new genre composed of drama, music and singing. The essay reconstructs the phases of this transformation, and provides a picture of a personal «art theatre» that was being created by Viviani. This was not based upon the market rules of the theatre and, when it emerged (1917), it did not raise the flag of cultural and aesthetical ideals – contrary to Pirandello's art theatre – but was intended rather as a reaction to the defeat of Caporetto, which affected not only the Nation but the theatre life as well.

Il saggio prende le mosse dal passaggio di Viviani dal varietà alla prosa, un passaggio pieno di conseguenze, che segnò una trasformazione del suo teatro, e l'invenzione di un nuovo genere, fatto di prosa, musica e canto. Attraverso una ricostruzione delle tappe della trasformazione che portò alla creazione di questo genere, viene proposta la visione di un «Teatro d'Arte» di Viviani. Un teatro che si basava sulle regole del commercio teatrale e che al suo sorgere (1917) non alzava, a differenza del Teatro d'Arte di Pirandello, la bandiera di ideali culturali ed estetici, ma che intendeva reagire a una Caporetto anche teatrale.

Massimo Fusillo, *Don Giovanni in Ravenna*

In June 2006, Odin Teatret created their Don Giovanni all'inferno for the Ravenna Festival. This has not resulted in yet another novel interpretation of Don Juan, nor has it provided another modernisation of an old myth, rather it has constituted a fight within and against tradition that brings to light new fragments of meaning.

Nel giugno 2006, l'Odin Teatret crea per Ravenna Festival il suo *Don Giovanni all'inferno*. Il risultato non è stata un'ennesima reinterpretazione di Don Giovanni, né tanto meno una attualizzazione, ma una lotta dentro e contro la tradizione, per farne uscire frammenti inediti di senso.

Ferdinando Taviani, *On the re-use of the theatre*

*Taviani suggests, in broad outline, a paradigm to be attached/given to 20th century theatre, not as an alternative but rather as an additional element to more accredited readings. He traces the story of a «cultural object» which in becoming obsolete, changed its nature, contriving to remain a protected «cultural heritage» thanks to a series of «conjuring tricks», founded on uncertainty, cunning and weakness. He shows how this object was enticed by the prospect of going beyond its own limits in different ways, and through this, developing the potential of its single parts: a whole series of *passé-muraille* practices developed through the force of «accidental sagacity» or *serendipity*.*

Viene proposto, nelle sue linee generali, un paradigma da applicare al teatro del XX secolo, non alternativo ma collaterale rispetto alle chiavi di lettura più accreditate. La storia di un «oggetto culturale» che andò fuori uso e mutò natura, conservandosi come un bene culturale protetto, sulla base di una serie di «giochi di prestigio» con fondamenti incerti, furbi ed evanescenti; e che d'altro canto venne attratto dalla possibilità di trascendere per diverse vie i propri limiti sviluppando le potenzialità delle sue singole parti: un insieme di pratiche *passé-muraille* cresciute per la forza della «accidental sagacity», o *serendipity*.

B. Brecht

This contribution commemorates the fiftieth anniversary of Brecht's death: a few sketches of his looks, a perspective of his work and memory as observed from «beyond the sea». The Brazilian writer, theatre director and actor Aderbal Freire Filho – here introduced in a short note by Eugenio Barba – reflects upon the German writer through images and questions: he mentions Brecht's decision to place his writing desk beside a window overlooking «his» future graveyard; he examines him as a universal agent of change rather than as a significant man of the theatre; he speaks of the heavy burden of orthodoxy and loyalty, and describes how a man, whose thoughts were ever restless and wandering, could orchestrate his own passage from life to a peculiar immortality.

Un ricordo di Brecht, in occasione del cinquantenario dalla morte: qualche immagine del suo viso, più una visione del suo lavoro e della sua memoria osservati «di là dal mare». Aderbal Freire Filho, scrittore, regista e attore brasiliano, qui presentato da Eugenio Barba, riflette su Brecht, giocando con le immagini e con le domande: raccontando la scelta dello scrittore tedesco di stabilire il proprio tavolo di lavoro al fianco di una finestra

che dava su quello che sarebbe stato il «suo» cimitero; osservandolo non come uomo di teatro significativo, ma come agente universale di mutazione; parlandoci del grave peso dell'ortodossia e della fedeltà, e del modo in cui un uomo inquieto, dal pensiero errante e vagabondo, ha saputo orchestrare il proprio passaggio dalla vita a una peculiare immortalità.