

SUMMARIES

Claudio Meldolesi, *Thoughts*

*«When I was a boy and I was studying at the Academy of Dramatic Arts, it was inconceivable that any result, that did not take as its starting point the text, could be achieved. Before 1963, this kind of possibility was unthinkable. However, obviously, not even the most conservative persons in this sector could react negatively when it was made clear that this deficiency, this essential deficiency, concerned life and that, in a word, life is more important than the text; and that one can legitimately speak of a theatrical art that queries life or dialogues with life». Three short writings are being published in memory of Claudio Meldolesi: two letters to Eugenio Barba on the 1981 session of ISTA, International School of Theatre Anthropology; a few pages from his last book (*La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, presented by Claudio Meldolesi with Angela Malfitano and Laura Mariani and a Hundred Witnesses, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2009*). The third extract is the transcription of one of his speeches, given during a discussion held at La Soffitta, on the 13th May 2009, regarding the book by Luigi Squarzina *Il Romanzo della Regia [The Story of Direction]*.*

«Quando ero ragazzo e facevo l'Accademia d'Arte Drammatica era inconcepibile che si elaborasse un risultato che non nascesse dal testo, era impensabile, prima del '63. Però poi evidentemente nemmeno i più conservatori hanno potuto dire qualcosa quando si è chiarito che questa mancanza, questa necessaria mancanza, riguardava la vita, che la vita è più importante del testo insomma; e che quindi è legittimo parlare di un'arte teatrale che si interroga o dialoga con la vita». In ricordo di Claudio Meldolesi, vengono pubblicati tre frammenti: due lettere a Eugenio Barba, sulla sessione del 1981 dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology; qualche pagina dal suo ultimo libro (*La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da cento testimoni, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2009). Il terzo frammento è la trascrizione d'un suo intervento, il 13 maggio 2009, alla Soffitta, in occasione di una discussione intorno al volume di Luigi Squarzina *Il romanzo della regia*.

Ludwik Flaszen, *Grotowski and Silence; Miracle in Shiraz; 1959 - two reviews*

*The Dossier dedicated to Grotowski, entitled *Dettagli e Materiali [Details and Materials]*, includes four writings by Ludwik Flaszen, co-founder of *Teatr-Laboratorium*, who witnessed the whole of Grotowski's theatrical adventure (see also the conference by Flaszen published in «*Teatro e Storia*», n. 28, 2007: *Around 1956. Revolt and Conformism in Polish Cultural Life*). Flaszen's writings are reflections on Grotowski's work, on its meaning in history and in culture. In the first two writings, the author reproduces some fragments of a long dialogue in the course of which both are changed, marking their*

differences, reflecting oneself in the other, interweaving their lives together. Miracle in Shiraz, dating from 1970, recounts one of Grotowski's deepest metamorphoses: a radical change in himself and in his outlook, which is a prelude to his abandoning the theatre that produces performances, in order to use theatre techniques as a vehicle in the individual's work upon himself. The other two writings are two reviews dating from 1959 (Uncle Vanya by Chekhov and The Chairs by Ionesco). They reveal Ludwik Flaszen as a young but already reputed theatre critic, who discusses two performances by the emerging director Grotowski, to whom he does not spare radical criticism. These criticisms must have been the other face of a deep interest, given that – in a short space of time – the critic would call the young director to co-direct a small theatre in Opole.

Nel Dossier dedicato a Grotowski, intitolato *Dettagli e materiali*, compaiono quattro scritti di Ludwik Flaszen, co-fondatore del Teatr-Laboratorium, testimone dell'intera avventura teatrale grotowskiana (si veda anche la conferenza di Flaszen pubblicata in «Teatro e Storia», n. 28, 2007: *Intorno al 1956. Rivolta e conformismo nella vita culturale polacca*). Gli scritti di Flaszen sono altrettante riflessioni sull'opera di Grotowski, sul suo senso nella storia e nella cultura. Nei primi due saggi, l'autore racconta alcuni frammenti d'un lungo dialogo in cui ambedue gli interlocutori cambiano, marcando le proprie differenze, rispecchiandosi l'uno nell'altro, intrecciando le proprie vite. In particolare, *Miracle à Shiraz*, risalente al 1970, racconta una delle più profonde metamorfosi di Grotowski: una metamorfosi della persona e delle prospettive, che prelude all'abbandono del teatro come produzione di spettacoli e all'uso delle tecniche teatrali come veicolo per la ricerca dell'individuo su di sé. Gli altri due scritti sono due recensioni del 1959 (*Zio Vanja* di Čechov e *Le sedie* di Ionesco), e mostrano Ludwik Flaszen, giovane ma già autorevole critico teatrale, di fronte a due spettacoli dell'esordiente regista Grotowski, cui non risparmia critiche radicali. Critiche che dovettero essere l'altra faccia d'un profondo interesse, dato che – poco tempo dopo – il critico chiamerà il giovane regista a co-dirigere un piccolo teatro a Opole.

Jana Pilátová, *The Master. A workshop at the Teatr-Laboratorium (February-July 1968)*

The author, now teaching in Prague at the DAMU – the Academy for Performing Arts – re-evokes her experience in 1968, when as a young student in theatre and psychology, she participated in a workshop in Grotowski's theatre in Poland. It is a rare documentation of a moment at a crossroad, that is of fundamental importance for the history of Grotowski's theatre (and therefore, of the theatre of the 20th Century). The work conducted by Grotowski with his actors and a group of young participants in the workshop led to a performance The Gospels, ready to be presented to the public, but which Grotowski decided to scrap before the launch. This is a crucial period, where all testimonies appear confusing. It anticipates Apocalypsis cum figuris and it comes up against the new exigencies which will lead to Grotowski's abandoning the theatre that produces performances. The narration of the deep experience that the author and her young colleagues go through during the workshop is put against the background of the dramatic events undergone by the countries subjected to soviet influence. Like in Flaszen's writings, in this text the spiritual and personal aspects are interwoven with the cultural and political aspects of an apparently irredeemable oppression.

L'Autrice, oggi docente al DAMU di Praga, l'Accademia delle arti dello spettacolo, rievoca la propria esperienza di giovane studentessa di teatro e di psicologia partecipante, nel 1968, a uno stage presso il teatro di Grotowski, in Polonia. È un raro documento d'un crocevia di importanza centrale per la storia del teatro grotowskiano (e quindi del teatro del

Novecento). Il lavoro che Grotowski condusse con i propri attori e con un gruppo di giovani partecipanti allo stage condusse a uno spettacolo, *I Vangeli*, pronto per essere presentato, ma che Grotowski decise di distruggere prima del debutto. È un periodo cruciale, su cui si hanno testimonianze confuse. Precede *Apocalypsis cum figuris* e si scontra con le nuove esigenze che condurranno Grotowski all'abbandono del teatro come produzione di spettacoli. La profonda esperienza vissuta nel corso dello stage dall'autrice e dai suoi giovani compagni viene raccontata sullo sfondo delle drammatiche vicende che segnarono in quegli anni i paesi sottoposti all'egida sovietica. Anche in questo scritto, come in *Flaschen*, la dimensione spirituale e personale si intreccia con quella culturale e politica d'una oppressione apparentemente priva di riscatto.

Taviani-Barba, *After a Conversation with Flaszen*

After a conversation with Ludwik Flaszen, Ferdinando Taviani and Eugenio Barba write to each other. They speak of «ancestors», of forefathers and of the Polish text Dziady. They discuss the «Dziady paradigm» in the performances of Odin Teatret. They speak of Grotowski's last period. Barba writes: «Grotowski used to say that theatre is the place where there is no need to lie. But he left the theatre. He was perspicacious and an expert in scrutinising the souls of wo/men, fully aware that every individual is unique. But he left official heirs, charging them with a ponderous gift. What, who did he think of in his last moments of lucidity?».

Dopo una conversazione con Ludwik Flaszen, Nando Taviani ed Eugenio Barba si scrivono. Parlano di «avi», degli antenati e del testo polacco *Dziady*. Parlano del «paradigma *Dziady*» negli spettacoli dell'Odin. Parlano dell'ultimo periodo di Grotowski. Grotowski, scrive Barba, «diceva che il teatro è il luogo dove non c'è bisogno di mentire. Ma lasciò il teatro. Era perspicace ed esperto nello scrutare l'animo degli umani, consapevole che ogni individuo è unico. Però lasciò eredi ufficiali, caricandoli di un dono pesante. A cosa, a chi pensò negli ultimi momenti di lucidità?».

Franco Ruffini, *Necessity and Virtue. «Towards a poor theatre», in the future*

On the 21st April 1988, Jerzy Grotowski wrote to Eugenio Barba, announcing his intention to publish a new «amplified and completed» version of Towards a Poor Theatre, and indicating the texts that Barba was to add to the 1968 version. Taking this letter as his starting point, Franco Ruffini reconstructs the profile of the book that was planned but never published. He then analyses the other collections of writings by Grotowski, written and authorised by him. Finally, he reconstructs the event that led to the publication of the monographic issue of the Mexican journal «Máscara» (n. 11-12, October 1992-January 1993). An event that no study has yet brought to light and that – together with the project for a new edition of Towards a Poor Theatre – brings to light what Grotowski was moving towards when he spoke of the «message to leave to the people of the theatre who come after me».

Il 21 aprile 1988, Jerzy Grotowski scrive a Eugenio Barba, annunciandogli l'intenzione di pubblicare una nuova «edizione ampliata e completata» di *Per un teatro povero*, indicandogli i testi da aggiungere alla versione del 1968. Partendo da questa lettera, Franco Ruffini ricostruisce in primo luogo il profilo del volume progettato e mai realizzato.

Analizza quindi le altre raccolte di scritti di Grotowski da lui stesso composte e autorizzate. Ricostruisce, infine, la vicenda che portò alla pubblicazione del numero monografico della rivista messicana «Máscara» (n. 11-12, ott. 1992-gen. 1993). Una vicenda che gli studi hanno fino a ora lasciato in ombra e che – insieme al progetto della nuova edizione di *Per un teatro povero* – mette in luce a che cosa tendesse Grotowski parlando del «messaggio da lasciare alla gente di teatro dopo di me».

Carla Di Donato, *A Screen Test for Cieślak*

This article presents the whole context and the proper perspective of the first project for collaboration (1976) between Ryszard Cieślak and Peter Brook (which, up to now has never been investigated in theatre studies). This collaboration was established for the screen test for the character of Gurdjieff as an adult, in the film Meetings with Remarkable Men, directed by Brook and inspired by Gurdjieff's book. The complete framework is reconstructed through some unpublished letters (Brook-Grotowski; Brook-the Polish Minister of Culture) and comprehensively illustrated by Peter Brook's own words – he speaks here «for the first time» about that significant casting – and reflects upon Grotowski's and Gurdjieff's work.

Il contributo illustra il primo progetto di collaborazione (1976) tra Ryszard Cieślak e Peter Brook: il provino per il personaggio di Gurdjieff adulto nel film *Incontri con uomini straordinari* (1979), diretto da Brook e ispirato dall'omonimo libro di Gurdjieff. Contesto e prospettiva di questo episodio – finora trascurato – vengono così ricostruiti nella loro integralità attraverso alcune lettere inedite (Brook-Grotowski; Brook-ministro della Cultura polacco), e in particolare grazie alla testimonianza diretta dello stesso Brook, che racconta «per la prima volta» di quel significativo provino, con alcune personali riflessioni sul lavoro di Grotowski e di Gurdjieff.

Mirella Schino, *File 23. Section Grotowski, Odin Teatret Archives*

The author draws an apparently uninteresting file out of the Odin Teatret Archives: it contains official letters, expense accounts, some press cuttings, brief exchanges of information between Grotowski and Odin Teatret, or Grotowski and Eugenio Barba. They date back to the decade 1980-1990. For more than 20 years Barba and Odin Teatret had been following a route that was more and more distant from Grotowski. The papers kept in file 23 seem to document a listless relationship, simple exchange of favours and occasional collaborations. But as soon as we take a closer look at them, their sense changes. An unforeseen truth appears, a subtle illusion: those contracts, and the letters written by Barba to remind Grotowski of his engagements, the cold and peremptory business letters are written to be read by others, in Embassies and Ministries. So, the papers in file 23 witness a skirmishing with the bureaucrats of a totalitarian regime in order to allow the Polish artist to widen his range of action outside his own country. They also witness the strong solidarity and bond existing between the two personalities who have deeply influenced the history of theatre of the second half of the 20th c., and the necessity to know the Polish background to be able to understand the two directors' mental frame. In short, jumping from the archive documents to a case hidden in a Polish barn, what emerges is the white-hot meeting of two rebel young men at the beginning of the Sixties.

Dagli Odin Teatret Archives l'Autrice estrae un fascicolo apparentemente poco interessante: raccoglie lettere ufficiali, note spese, scambi di brevi informazioni fra Grotowski e l'Odin Teatret. Vi sono inoltre alcuni ritagli di giornali, telegrafici scambi di informazioni fra Grotowski e Barba. Riguardano gli anni tra il 1980 e il 1990. Eugenio Barba e l'Odin Teatret sono da più di vent'anni in un'orbita sempre più lontana da quella di Grotowski, le carte della «busta 23» sembrano documentare un rapporto che si trascina un po' stancamente, sulla base, soprattutto, di ovvi scambi di favori e collaborazioni occasionali. Ma quando queste carte sono esaminate da vicino, i colori mutano. Dai contratti, dalle lettere che Barba invia a Grotowski per rammentargli gli impegni presi, soprattutto dai toni perentori e freddi di certe lettere commerciali, emerge una realtà imprevista, il colore d'una sottile finzione: sono lettere scritte per essere lette da altri, nei ministeri, nelle ambasciate. Le carte della «busta 23» sono i documenti d'una schermaglia con la burocrazia d'un Regime totalitario per liberare l'artista polacco dalla rete che minaccia di soffocare il suo raggio d'azione fuori dal confine del suo paese. Al di là delle differenze fra due teatri e due artisti che percorrono vie ormai molto diverse, ciò che alla fine emerge da queste carte apparentemente grigie è una particolare sfumatura della scaltrezza e della passione, la forza di un legame e d'una solidarietà che il tempo non ha scalfito, e che per la sua solidità ha profondamente segnato la storia del teatro del secondo Novecento. E l'importanza della Polonia per comprendere il contesto mentale di entrambi i registi. Alla fine, saltando dai documenti d'archivio a una valigia nascosta in un granaio polacco, quel che emerge è soprattutto l'incandescenza d'un incontro fra due giovani ribelli, all'inizio degli anni Sessanta.

Gabriele Vacis, *School for Actors in Jerusalem. Letter*

«I have taught at the Paolo Grassi School for Dramatic Arts in Milan for eighteen years. I stopped four years ago. I stopped for many reasons. One was that the youngsters came to school to become rich and famous. For no other reason. To become rich and famous is not an aim that deserves condemnation. But to have only that aim is condemnable. In short... I stopped teaching». This is how Gabriele Vacis describes his decision to go back to teaching, but away from home, from Europe, in Jerusalem. A place where, in order to go to school, a student might have no other alternative but to go through the sewers.

«Ho insegnato per diciotto anni alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Quattro anni fa ho smesso. Ho smesso per molte ragioni. Una è che i ragazzi venivano a scuola per diventare ricchi e famosi. Nient'altro. Diventare ricco e famoso non è un obiettivo esecrabile. Ma avere *solo* quell'obiettivo, sì. Insomma... Ho smesso di insegnare». Così il regista Gabriele Vacis racconta la sua decisione di tornare a essere insegnante, ma lontano da casa, lontano dall'Europa, a Gerusalemme. Un posto dove, per andare a scuola, può capitare a uno studente di avere solo la possibilità di passare attraverso le fogne.

Elisa Ragni, *Note on Carmelo Bene in France. Cinema, theatre, books*

Starting from direct testimonies, books, reviews and articles, this chronological biographical and analytical study analyses the spread and fortune of the works of Carmelo Bene in France from 1969 to the present, through the reception of productions for the cinema and theatre performances and through the episodes that are linked to the publishing of his books. The concluding thoughts on the work of the French director Georges

Lavaudant supplies a concrete example of the fruitful traces that Bene has left in French art and culture.

Sulla base di testimonianze dirette, saggi, recensioni e articoli, questo percorso cronologico, biografico e critico analizza la diffusione e la fortuna delle opere di Carmelo Bene in Francia dal 1969 a oggi, attraverso la ricezione della produzione cinematografica e degli spettacoli teatrali, e attraverso le vicende editoriali legate alla pubblicazione dei suoi libri. La riflessione conclusiva sul lavoro del regista francese Georges Lavaudant fornisce un concreto esempio della fruttuosa traccia che Bene ha lasciato nell'arte e nella cultura francesi.

Tony D'Urso in Salento

A photo in memory of Tony D'Urso, theatre photographer, who was responsible for capturing the salient moments in the high times of Odin Teatret.

Una foto in ricordo di Tony D'Urso, fotografo di teatro, la persona che ha saputo fissare in immagini l'età forte dell'Odin.

Pippo Delbono, First Letter on Training

Pippo Delbono, actor and director, reflects on his relationship with training: «Training totally turned my way of appearing on stage upside down. With training, which I find very difficult, I have opened new areas of knowledge, areas which I carry with me, which are marked in my body and that have now become part and parcel of my being, both when I am on stage in front of a camera, as well as when I am holding a camera, as director. It is in these areas that I can apprehend the characters and the stagings of a performance. Dramaturgy. Montage».

Pippo Delbono, attore e regista, riflette sul suo rapporto col training: «Il training ha sconvolto totalmente il mio modo di essere presente sulla scena. Con il training, per me molto difficile, ho aperto zone diverse di conoscenza, zone che mi porto dietro segnate nel corpo e che sono ormai diventate per me parti inscindibili, sia quando sto in scena che davanti a una macchina da presa, e anche quando sto con una macchina da presa in mano, come regista. È in quella zona che io capisco i personaggi e le regie degli spettacoli. La drammaturgia. Il montaggio».

Ashish Mohan Khokar, Indian Dance Today. An historical over-view

The most influential contemporary Indian dance critic recounts the transformations in Indian dance in the past few years. He recalls the past, the very long tradition of Indian dance, its religious roots. He reflects on traditions and «fusion», and on the current changes in Indian art.

Il più influente critico di danza dell'India di oggi racconta le trasformazioni della danza indiana negli ultimi anni. Ricorda il passato, la lunghissima tradizione della danza indiana, le sue radici religiose. Riflette su tradizione e «fusion», e sui cambiamenti nell'arte indiana di oggi.

Luigia Calcaterra, *After India. Report to my fellow-actors*

«I had been in the habit of going to India for a study vacation that allowed me to go deeper into my specialisation since we started dealing with Indian dances, in 1978 – writes Luigia Calcaterra, actress who is (also) specialised in Orissi dance – but I had not been doing this for a long time. Now, however, another need had arisen, apart from any purely technical necessity: we wanted to come up to date with what is new in what is happening in Indian dance. And the choice to go fell on me. What follows is the story of my journey as recounted to my fellow-actors of the Teatro Tascabile di Bergamo».

«Ho avuto l'abitudine di recarmi in India per una vacanza-studio che mi permettesse di approfondire la mia specializzazione da quando abbiamo cominciato a occuparci di danze indiane, nel '78 – scrive Luigia Calcaterra, attrice, specializzata (anche) in danza Orissi. – Ma ormai era diverso tempo che non lo facevo più. Ora, però, era subentrata un'altra esigenza, oltre quella strettamente tecnica: volevamo aggiornarci su quel che succede di nuovo nella danza indiana. Ed è toccato a me. Quello che segue è il racconto del mio viaggio fatto ai compagni del Teatro Tascabile di Bergamo».

Stefano Geraci, *The «Empty City». Notes on Rome*

In its recent history, the city of Rome does not have any place that is capable of summing up and transmitting the memory of theatrical events. A consequence of this state of affairs is the impression that the link between theatre and the city is rather tenuous. This produces serious consequences both on the level of cultural policies, as well as on the level of historical awareness. The author indicates a way to overcome this state of inertia. He shows how the different paths of Rome and of the theatre that lives within it can be followed.

Nella storia recente di Roma non ci sono stati insediamenti di ambienti teatrali in grado di produrre memorie, fisionomie teatrali persistenti nella città, punti di riferimento su cui orientarsi o disorientarsi.

Questa condizione continua ad alimentare, nelle politiche culturali e nella storiografia, la confusa percezione dell'esistenza di un irrisolto nodo storico nel rapporto tra teatri e città.

L'Autore ritiene che, per contrastare questa inerzia, non sia sufficiente dedicarsi a nuovi oggetti di ricerca senza indicare anche «protocolli di osservazione» in grado di contrastare le incontrollate catene metaforiche che ne sono derivate, come quelle sottointese al tema dei «luoghi di spettacolo».

È quello che il saggio si propone attraverso il commento di alcune tracce lasciate dai percorsi di ricostruzione dell'esperienza individuale della città quando è entrata in crisi, nei primi decenni del Novecento, la domestichezza culturale con i suoi spazi e le sue immagini.

Annet Henneman, *Letter to the Somali women of «Refugees...», the Seminar/Theatre Reportage Performance*

A letter by Annet Henneman to the participants of the Seminar/Theatre reportage performance in Castiadas, Sardinia, which was part of the Ethniscus festival of migrant cultures, held in August 2009 on the occasion of the ten years of her theatre, Teatro di

Nascosto. «Dear Zara, Fardus, Abda, “Layla of Somalia” (and Iskhak, Apo, Erfan, and...), I can still hear your words, your singing, I can still see your tears, mothers who lost their children, husbands, parents, in one of the many wars that never end... You escaped in buses, were herded onto boats like beasts, you showed us how you were made to sit on that boat, men on one side, women on the other, squashed into a tiny space, the man trying to bail out the water out of the boat».

Una lettera di Annet Henneman ai partecipanti del seminario/spettacolo di teatro reportage a Castiadas, Sardegna, all'interno di «Ethnicus. Festival delle culture migranti» (agosto 2009), in occasione dei dieci anni del suo teatro, il Teatro di Nascosto: «Dear Zara, Fardus, Abda, “Layla della Somalia” (and Iskhak, Apo, Erfan, and...), I can still hear your words, your singing, I can still see your tears, mothers who lost their children, husbands, parents, in one of the many wars that never end... You escaped in buses, were herded onto boats like beasts, you showed us how you were made to sit on that boat, men on one side, women on the other, squashed into a tiny space, the man trying to bail out the water out of the boat».

Samantha Marenzi, *Note on Colette Thomas and Antonin Artaud*

In order to study the last years of Artaud, after he had emerged from nine years of forced internment, it is important to understand the contours of the group of «jeunes filles de cœur à naître». Colette Thomas deserves particular attention, as it was to her that Artaud passed on his knowledge of «techniques of corporal reconstruction». She was the protagonist of Artaud's return to a theatre that was by now incompatible with fiction, and a constant presence in the last years of his life. Colette Thomas deliberately incarnates the characteristics of the figures that people the mythical and autobiographic imaginings of the last years of Artaud.

Per lo studio degli ultimi anni di Artaud, uscito da nove anni di internamento coatto, è importante comprendere i contorni del gruppo delle «jeunes filles de cœur à naître». Particolare attenzione merita Colette Thomas, cui Artaud passò le sue conoscenze nelle «tecniche di rifacimento corporeo», protagonista del ritorno artaudiano a un teatro ormai incompatibile con la finzione, presenza costante nei suoi ultimi anni di vita. Colette Thomas incarna volontariamente i tratti delle figure che popolano l'immaginario, mitico e autobiografico, dell'ultimo Artaud.

Emmanuil Kotljar, *Faust in the Gulag* (translated and edited by Anna Tellini)

«In the theatres of the Stalinist lagers – writes Kotljar – it sometimes happened that the imprisoned actors put up performances for the prisoners of the area. In other cases, professional actors, who had to first submit to the jeers and taunts of criminals, were allowed to entertain the collaborators in uniform belonging to the punitive bodies, together with their wives, who had grown fat on polar rations and were languishing from boredom and idleness. For a number of years (1943-1946) I had the opportunity of watching, from close quarters, how the dramatic-musical theatre of the lager of Vorkuta functioned». A testimony of the theatre under the iron fist of Stalin and in the shadow of Stanislavski, in the soviet Gulags of the nineteen forties.

«Nei teatri dei lager staliniani – scrive Kotljar – capitava talvolta che gli attori reclusi mettessero in scena spettacoli per i carcerati della zona. In altri casi, attori professionisti, passati preventivamente attraverso gli scherni dei criminali, venivano ammessi a svagare i collaboratori in uniforme degli “organi” punitivi e le loro mogli, ingrassate a furia di razioni polari e languenti per la noia e l’ozio. Per un certo numero di anni (1943-1946) ho avuto la ventura di osservare da vicino come lavorava il teatro drammatico-musicale del lager di Vorkuta». Una testimonianza del teatro sotto il pugno di Stalin e all’ombra di Stanislavskij, nei Gulag sovietici degli anni Quaranta.

Adelina Suber, *The Theatre Novel by Lydwig Tieck: «Der junge Tischlermeister». Recounting the stagings of «Götz von Berlichingen», «Die Räuber» and «Twelfth Night»*

An implicit question by the author underlies the long story of a novel: what makes a novel in which theatre appears, a «theatre novel»? And what particular aspects does it reveal of the theatre, what door, which would otherwise remain shut to understanding, does it open?

Il lungo racconto di un romanzo, a cui è sottesa la domanda implicita dell’autrice: cos’è che fa di un romanzo in cui appare il teatro un «romanzo teatrale»? E quali aspetti particolari ci svela del teatro, quali porte ci apre, che altrimenti rimarrebbero chiuse alla comprensione?

Cristina Wistari Formaggia, 1994: *A letter from the Gambuh*

«I find myself in a crucial moment where the fact that I continue to live in Bali is being called into question. The reason for my living here is no longer as clear as it once used to be.

Today, faced by the overbearing intrusiveness of tourism, the magic of Bali is dissolving as if it was part of dream». Often, it is only through letters that an entire life of dedication to the theatre may be witnessed. In this letter dated 1994, Cristina Wistari, actress and dancer, writes to Eugenio Barba about the discouragement she feels when faced by the progressive deterioration of a great culture, the effort of long-term dedication but also a steadfast commitment, taken first of all with herself, to acknowledge a very old debt with regard to one of the oldest traditions of Asian dance: the Gambuh (see «Teatro e Storia», n. 24, 2003-2004, pp. 113-165).

«Mi trovo in un momento cruciale dove il mio essere a Bali viene messo in discussione. Il perché del mio vivere qui non è più così chiaro come lo era una volta.

«Oggi di fronte alla prepotente invadenza del turismo la magia di Bali sta dissolvendosi come se appartenesse a un sogno». Spesso è solo attraverso le lettere che viene testimoniata una vita intera di dedizione al teatro. In questa lettera del 1994, Cristina Wistari, attrice e danzatrice, scrive a Eugenio Barba il proprio scoraggiamento di fronte al progressivo deteriorarsi d’una grande cultura, la fatica di una lunga dedizione, ma anche la tenacia di un impegno, preso in primo luogo con se stessa, per saldare un’antica riconoscenza nei confronti di una delle più antiche tradizioni di danza asiatica: il Gambuh (si veda «Teatro e Storia», Anno XVII, n. 24, 2003-2004, pp. 113-165).

Stefania Arancio, *Concerning Gustavo Modena's «Kean». Note*

This article contributes to the study of the relations between literary translations and scenic adaptations of the French repertory in Italian nineteenth-century theatre. After a short review of the notices on Kean staged by Gustavo Modena in 1844, the handwritten script of the mise-en-scène by Modena is analysed and confronted with the first version in Italian of the text by Alexander Dumas father, published in 1839 and translated by C.G. Tallone, and with an abridged version for the theatre by an anonymous adaptor and published in 1845. From the comparison, indications and hypotheses on the connections between the anonymous adaptation and in the manuscript of 1844 can be drawn.

Il saggio è un contributo allo studio dei rapporti tra traduzioni letterarie e adattamenti scenici del repertorio francese nel teatro italiano dell'Ottocento. Dopo una breve rassegna delle notizie sul *Kean* realizzato da Gustavo Modena nel 1844, il copione manoscritta dell'allestimento di Modena viene analizzata e confrontata con la prima versione italiana del testo di Alexandre Dumas père, edita nel 1839 e tradotta da C.G. Tallone, e con la versione ridotta per le scene da un anonimo adattatore e pubblicata nel 1845. Dalla comparazione emergono indicazioni e ipotesi sulle connessioni fra l'adattamento anonimo e il manoscritto del 1844.

Gigi Bertoni, *Rewritten for Paper. Letter on my twenty-five years of work in the Teatro Due Mondi*

«We, I. Every so often, while going through this text, I tend to confuse the first person singular with the plural. Apologies. But it is difficult to distinguish today in what I am, what I decide and even in what I think, how much is mine and how much is the result of more than twenty five years of work together with my companions at the Teatro Due Mondi. Consequently, when I speak of writing, I use the pronoun "I", but when I speak of theatre, I must perforce use the pronoun "we"».

«Noi, io. Ogni tanto nel correre questo testo potrei cadere nella confusione tra la prima persona singolare e plurale. Chiedo scusa. Ma mi è difficile distinguere in quello che sono, che decido, perfino che penso, oggi, quanto ci sia di mio o quanto sia il risultato degli oltre venticinque anni di lavoro assieme ai miei compagni del Teatro Due Mondi. Quando allora parlerò di scrittura, sarà io, ma quando parlerò di teatro, sarà per forza noi».

Emanuela Bauco, *Notes on Osvaldo Dragún and on Teatro Abierto*

Ten years after the death of the Argentinian Osvaldo Dragún, the author traces the main lines of action of one of the most important protagonists of Latin American theatre, a playwright and a cultural animator who was little known in European theatre cultural circles, and yet an important example of a theatre often forced to struggle in a fierce political and social context.

A dieci anni dalla morte dell'argentino Osvaldo Dragún, l'autrice traccia le linee portanti dell'azione di uno dei grandi protagonisti del teatro latinoamericano, un drammaturgo e un animatore culturale poco riconosciuto dalla cultura teatrale europea, eppure importante esempio d'un teatro costretto spesso a lottare in un contesto politico e sociale feroce.

