

SUMMARIES

Luca Vonella, *From a theatre that is closing down*. Letter 52

«I am writing to you from Saluggia, the little village I live in, a stone's throw away from the rice fields of Vercelli and from one of the largest deposits of radioactive waste in Italy. The silence that reigns here does not exist at any time of the day in Rome, where I used to live previously. We had discussed the possibility of writing this letter during a soirée dedicated to the account, by some actors from the Teatro Tascabile di Bergamo, of their study-holidays in India. It is in this company that our director, Simone Capula, had received his training. During that evening, from time to time I kept thinking back to the radio updates of Gheddafi's bombing of his country in revolt which had been carried out with Italian fighter-bombers manufactured by Finmeccanica. Our friend the Colonel is massacring civilians with Beretta guns. We were the ones to sell them to him. Next July our group will be dissolving, because Simone has decided to quit the theatre. When it was announced to us, the choice made by the director with whom I have shared practice and aspirations brought me to hate him sincerely, as persons who are much loved are hated. Instead of telling you the end, therefore, I would very much like to go back a few steps and share with you our journey to the Psychiatric wards in Trento, which gave rise to a performance entitled: Gentle be the wind».

«Ti scrivo dal piccolo paese in cui vivo, Saluggia, a due passi dalle risaie vercellesi e da uno dei più grandi depositi di scorie radioattive in Italia. Qui vige un silenzio che a Roma, dove vivevo, credo non esista in nessun momento della giornata. L'occasione in cui abbiamo parlato della possibilità di scrivere questa lettera è stata una serata dedicata al resoconto della vacanza-studio in India di alcuni attori del Teatro Tascabile di Bergamo, dove il nostro regista, Simone Capula, si è formato. Di tanto in tanto, quella sera, ripensavo agli aggiornamenti radio dei bombardamenti di Gheddafi sul suo paese in rivolta. Effettuati con cacciabombardieri italiani "Finmeccanica". L'amico Colonnello sta massacrando civili con armi "Beretta". Gliel'abbiamo vendute noi. Nel prossimo luglio, il nostro gruppo si scioglierà, perché Simone ha scelto di lasciare il teatro. La scelta del regista con il quale da set-

te anni condivido pratiche e aspirazioni mi ha portato, nei giorni in cui ce l'ha resa nota, a odiarlo con sincerità, come si odiano le persone che si amano profondamente. Piuttosto che raccontarti la fine, perciò, avrei grande piacere di tornare qualche passo indietro per renderti partecipe del nostro viaggio nella Psichiatria di Trento, dal quale è scaturito uno spettacolo. Si intitola *Soave sia il vento*».

Eugenio Barba, *Incomprehensibility and hope*

«If I ask myself the question What is theatre? , I can find many brilliant answers. None, however, seems concretely useful enough to intervene in the world that surrounds me and to try and change at least a little corner of it. If instead I ask myself in which paradoxical enclosed space and time can the dark forces that dominate History, and the individual from within, be brought to the surface, and how to render them physically perceptible without producing violence, destruction and auto-destruction, the answer seems obvious to me: in the enclosed space that is called theatre».

«Se mi domando: “Che cos'è il teatro?”, posso trovare molte risposte brillanti. Ma nessuna mi pare concretamente utile per agire nel mondo che mi circonda e per tentare di cambiarne almeno un piccolo angolo. Se invece mi domando in quale recinto paradossale dello spazio e del tempo si possano far affiorare le forze oscure che spadroneggiano nella Storia e nell'interiorità dell'individuo, e come renderle percettibili nella loro fisicità senza produrre violenza, distruzione e autodistruzione, la risposta mi appare evidente: è il recinto chiamato teatro».

Raimondo Guarino, *The readable and the visible. On an edition of «Mirame» by Desmarets*

The tragi-comedy Mirame by Jean Desmarets was produced at the launch of Richelieu's theatre Palais Cardinal (1641). A recent edition of the text, that provides a generous introduction and ample notes, gives the opportunity to produce a synthesis of studies and research on a decisive moment of the establishment of Italian stagecraft in France. This review focuses particularly on the analysis of the first edition of the play, illustrated with the engravings by Stefano Della Bella, that was identified and discussed a few years ago, in the explosive growth of studies on printed plays, as a determining episode in the relations between theatre and books in seventeenth-century France.

La tragicommedia *Mirame* di Jean Desmarets fu rappresentata nello spettacolo inaugurale del teatro del Palais Cardinal di Richelieu (1641). Una recente edizione del testo, ampiamente introdotta e commentata, è

l'occasione per sintetizzare studi e ricerche su un momento decisivo dell'affermazione della scenotecnica italiana in Francia. Questa recensione si focalizza particolarmente sulle analisi della prima edizione di *Mirame* illustrata dalle incisioni di Stefano Della Bella, individuata e discussa da qualche anno, nell'esplosione degli studi sul dramma stampato, come un episodio determinante nei rapporti tra teatro e libri in Francia nel Seicento.

Franco Ruffini, *Antonin Artaud's «The theatre of the Seraphin»*. (*The hard work of narration*)

The text on the athlete of the heart was supposed to end, according to Artaud's repeated intentions, with another text that, for reasons that remain unclear, was excluded from The theatre and its double. It was called «The theatre of the Seraphin» after the famous shadow theatre that existed in Paris between 1781 and 1870. Why that title, without any apparent connection with the text that followed? In the essay, it is affirmed that the title was a «poetic» expedient to dedicate the text to Alexandre de Salzmann the person who, in the first decades of the twentieth century, had brought shadow theatre back to life and whose conception of the theatre was very close to Artaud's. In the absence of indisputable proof, the confession that never exists when the secret appears so obvious to the person who is expected to confess it, Ruffini's article tries to demonstrate the credibility of his hypothesis through «the hard work of narration».

Il testo sull'atleta del cuore doveva concludersi, nelle insistenti intenzioni di Artaud, con un altro testo che poi, per ragioni non chiare, fu escluso dal *Teatro e il suo doppio*. Era intitolato al «teatro di Séraphin», famoso teatro d'ombre attivo a Parigi tra il 1781 e il 1870. Perché quel titolo, senza alcun rapporto apparente con il sottostante testo? Il saggio sostiene che il titolo fosse un espediente «poetico» per dedicare il testo a colui che, nei primi decenni del Novecento, aveva resuscitato a nuova vita il teatro delle ombre, Alexandre de Salzmann, la cui concezione del teatro era del tutto affine a quella di Artaud. In mancanza della prova regina, quella confessione che non c'è mai quando il segreto è un'evidenza per chi dovrebbe confessarlo, il saggio di Ruffini cerca di dimostrare la credibilità della sua tesi attraverso la «bella fatica del racconto».

Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milan, 1974-1980: the story of Santa Marta, a Community Centre*

Santa Marta is the name of a Community Centre in Milan which was founded and disappeared in the seventies. It carried out an intense and vital activity but seems to have left no trace. However, it certainly left an indelible

mark in the life of its protagonists. Although the story of this experience, of social and political importance, can appear «marginal» in the history of performance, behind its reconstruction we can perceive the effervescent theatre culture of those years, its strength and its vague ambitions. The limits and potential of a «political» theatre. The wounds of an entire generation. Who does a «political» theatre fight against? Against unjust situations. But even against the classical ways of doing politics, which suddenly appear far too simplistic. The story of Santa Marta tells one of the reasons for doing theatre.

Santa Marta è il nome di un centro sociale milanese nato, vissuto e scomparso nel corso degli anni Settanta. La sua attività è stata intensa e vitale. Sembra non aver lasciato tracce. Però ha certamente lasciato un'impronta indelebile nella vita dei suoi protagonisti. Ricostruire la storia di questo episodio, che è socialmente e politicamente importante, ma in apparenza «marginale» nella storia dello spettacolo, può permetterci di intravedere, in trasparenza, l'effervescenza della cultura teatrale di quegli anni, la sua forza e la sua velleità. I limiti e il potenziale di un teatro «politico». Le ferite di un'intera generazione. Contro chi lotta un teatro «politico»? Contro situazioni ingiuste. Ma anche contro i modi canonici di far politica, che all'improvviso appaiono troppo semplici. La storia di Santa Marta ci racconta uno dei sensi del fare teatro.

Pierangelo Pompa, *From the Great Theatre of Tianjin*. Letter 53

«Tianjin Zhongguo Da Xiyuan (The Great Theatre of Tianjin). A performance of Hebei Bangzi, a regional genre from North-east China that was given in July last year. The Zhongguo Da Xiyuan is one of the most important theatres of the city and contains all the trimmings that befit its rank. In contrast, the spectators wear shorts, canvas shoes with knee-length socks, their worn faces typical of the working classes. They settle down irreverently in seats that are out of proportion with their informal manners. They stretch out their legs, and fan themselves noisily. I look at them, and tell myself this story: they have known theatre in the villages, in the tea rooms, or in Maoist gatherings when they were young, and for them, theatre has remained the same direct, physical experience. In spite of the many incomprehensible political earthquakes that have tossed it back and forth because of what it is: a marginal accessory. Marginal just like an old person. For these spectators, theatre has remained a natural phenomenon, like the seasons. At the theatre they behave like exigent guests, scorning ritual, as though they owned the place. They are competent, passionate enthusiasts. They greet their friends, embrace them, hold seats for their relatives. The actors are the ones who have to come up to their level. The theatre is the home of the spectators. But there are different kinds of spectators».

«Tianjin Zhongguo Da Xiyuan (Teatro Grande di Tianjin). Spettacolo di Hebei Bangzi, genere regionale del Nordest, luglio dell'anno scorso. Il Tianjin Zhongguo Da Xiyuan è tra i teatri più importanti della città, con tutti i velluti del caso. Gli spettatori, invece, indossano pantaloni corti, scarpe di tela coi calzini al ginocchio, facce consumate da proletari come si deve. Si accomodano senza nessuna reverenza su poltrone sproporzionate alla loro informalità. Allungano le gambe e agitano rumorosamente i loro ventagli. Li guardo e me la racconto così: hanno conosciuto il teatro nei villaggi, nelle sale da tè o nelle adunate maoiste quando erano bambini, e il teatro è rimasto per loro la stessa esperienza immediata e carnale. Nonostante i tanti incomprensibili terremoti politici che lo hanno sbalottolato per quello che è: un accessorio marginale. Marginale come un anziano. Il teatro è rimasto per questi spettatori un fenomeno naturale, come le stagioni. A teatro sono ospiti esigenti e irrituali, quasi fossero i veri padroni della casa. Sono competenti e appassionatissimi. Ricevono gli amici, li abbracciano, dispongono i parenti. Saranno gli attori a dover essere alla loro altezza. *Il teatro è la casa degli spettatori. Ma c'è spettatore e spettatore*».

Claudio Meldolesi, *Rare writings: Brecht, group theatre, theatricality*

We are publishing three «rare» writings by Claudio Meldolesi. The content of these three short writings is not homogeneous, but is linked. They were written between 1983 and 1991 as speeches for a conference or discussion. The last Brecht and the cinema-utopia-of-the-theatre, written in 1991, Unification and polytheism in 1986, on Italian group theatre; Theatricality in 1983, written for the first edition of the Dictionary of theatre anthropology (then called Anatomy of the actor) by Eugenio Barba and Nicola Savarese.

Pubblichiamo tre scritti «rari» di Claudio Meldolesi, dal contenuto non omogeneo ma imparentato, elaborati tra il 1983 e il 1991. Sono saggi d'intervento in convegni o discussioni: *L'ultimo Brecht e il cinema-utopia-del-teatro*, del 1991; *Unificazione e politeismo*, del 1986, sul teatro di gruppo italiano; *Teatralità*, del 1983, scritto per la prima edizione del *Dizionario di antropologia teatrale* (allora *Anatomia dell'attore*) di Eugenio Barba e Nicola Savarese.

Mirella Schino, *The story of a word. Fascism and changes of theatre mentality*

The essay examines the historical problems concerning the way in which the «birth of direction in theatre» was experienced in Italy. In particular, it reconstructs an apparently secondary episode: the first years of life of the word «regia» (the Italian word for «direction»). The story seems very feeble, but it

provides an opportunity to explore two basic routes: the way in which the fascist regime which was, in reality, indifferent to the theatre could deeply modify the way of thinking theatre; and how the change of mentality that appeared during the fascist period is rooted in the way we actually think of the revolution of theatrical thought that may be recognised in the word «regia».

Il saggio approfondisce la problematica storica relativa al modo in cui è stata vissuta, in Italia, la «nascita della regia teatrale». In particolare, ricostruisce un episodio apparentemente secondario: i primi anni di vita della parola «regia». Sembra una storia esile. Ma permette di esplorare due fili fondamentali: in primo luogo come un regime per molti versi indifferente al teatro, il fascismo, abbia potuto modificare in profondità il modo di *pensare* al teatro. In secondo luogo, il fatto che un mutamento di mentalità nato durante il fascismo sia diventato una delle radici del nostro stesso modo di pensare alla «nascita della regia».

Sandra Pietrini, *Narrating the drama. Guérin interprets Racine's «Phèdre»*

The essay deals with the relation between theatre and painting that is explored in particular through the analysis of two paintings by Pierre-Narcisse Guérin dating from the beginning of the nineteenth century, which were inspired by Racine's tragedies: Phèdre et Hippolyte and Andromaque et Pyrrhus. The essay starts out from some reflections on the historical context of the end of the eighteenth century and on the different fruition of painted works and those presented in performance. The author analyses the concept of theatricality that is established by the critics, and examines the connotations that it assumes in the two paintings in question. Favouring the staging of a diegetic development of the action, Guérin moves away from the aesthetic canons of his time. His choice raised a fiery debate among his contemporaries, especially since it seemed in contrast with Lessing's distinction between the arts of time and those of space, that were scrupulously noted by the French critics during the same period. However, as the essay tries to show, Guérin violates the letter, rather than the spirit of Lessing's intuitions, and in the two paintings inspired by Racine, he proposes a model of theatricality that is based on the active involvement of the watcher.

Argomento del saggio è il rapporto fra teatro e pittura, esplorato in particolare attraverso l'analisi di due dipinti di inizio Ottocento ispirati alle tragedie di Racine, *Phèdre et Hippolyte* e *Andromaque et Pyrrhus* di Pierre-Narcisse Guérin. A partire da alcune riflessioni sul contesto storico di fine Settecento e sulla diversa fruizione dell'opera pittorica rispetto alla rappresentazione teatrale, l'autrice analizza il concetto di teatralità che si afferma nella critica, soffermandosi sulle connotazioni che assume nei due dipinti in questione. Prediligendo la messa in scena di uno sviluppo diegetico dell'azio-

ne, Guérin si discosta infatti dai canoni estetici del suo tempo. La sua scelta suscitò un acceso dibattito anche presso i contemporanei, tanto più che sembrava contrastare con la distinzione di Lessing fra arti del tempo e arti dello spazio, recepita dalla critica francese proprio in quegli anni. Tuttavia, come il saggio cerca di dimostrare, Guérin contravviene più alla lettera che allo spirito delle intuizioni lessinghiane, proponendo nei due quadri ispirati a Racine un modello di teatralità fondato sulla partecipazione attiva dell'osservatore.

José Luis Gómez, *Notes on life and work. Sketching a trajectory. Doctor Honoris Causa Universidad Complutense de Madrid* (with an introductory note by Eugenio Barba)

The Lectio Magistralis of the famous and pugnacious Spanish actor José Luis Gómez, who acted for both theatre and cinema, and founded the Teatro de La Abadía. The occasion was very significant: the title Honoris Causa was conferred to an actor for the first time in Spain, by one of the most prestigious Spanish universities, the Universidad Complutense de Madrid, founded in the twelfth century. The university which for centuries has celebrated texts and ignored the actors, finally honours them.

La Lectio Magistralis del celebre e combattivo attore spagnolo José Luis Gómez, attore di teatro e di cinema, fondatore del Teatro de La Abadía. L'occasione è di grande significato: è stato conferito il titolo di Doctor Honoris Causa a un attore – per la prima volta in Spagna –, in una delle più prestigiose università spagnole, la Universidad Complutense de Madrid, fondata nel XII secolo. L'università che per secoli ha celebrato i testi e ignorato gli attori finalmente li onora.

Vicki Ann Cremona, *From Louis XIV's Paris to the Schwarzenberg's Český Krumlov: «Le Théâtre Italien», Italian actors and images of the Commedia dell'Arte*

This article traces the passage from popular «estampes» of real-life Commedia dell'Arte actors who operated in Paris at the end of the seventeenth century to a particular Czech eighteenth-century miniature collection at the castle of Český Krumlov. The collection includes Commedia dell'Arte figures, some of which are highly inspired from French prints, and others which bring to the fore later developments of feminine Commedia dell'Arte figures, that were typical of refined and aristocratic milieus. It shows how the popularity, and ultimately, the myth of Commedia dell'Arte travelled across Europe not only through the actors' skills but, perhaps more importantly, through popular iconography that constituted a source of inspiration for more refined representations destined for the privileged classes.

Il saggio mostra il passaggio dalle stampe popolari degli attori della Commedia dell'Arte che avevano operato a Parigi a fine Seicento a una particolare collezione ceca di miniature del Settecento, conservata nel castello di Český Krumlov. Questa raccolta comprende sia figure della Commedia dell'Arte, spesso ispirate dalle stampe francesi, che immagini di figure femminili «alla Commedia dell'Arte», tipiche di ambienti raffinati e aristocratici. La popolarità – il mito – della Commedia dell'Arte attraversò l'Europa non solo tramite le capacità degli attori, ma, forse in maniera ancor più significativa, attraverso l'iconografia, quella popolare e quella ispirata da quest'ultima, ma più raffinata, destinata alle classi privilegiate.

Pierangelo Pompa, *Li Ruru's book on Peking Opera* (with a note by Nicola Savarese)

A review of a book of particular relevance among the recent studies on Chinese theatre: Li Ruru, The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010. The author presents her historical and theoretical knowledge as well as her personal practice of the jingju (Peking Opera) and a biography of an actress born of a theatrical family. The story of jingju is examined in all its phases, through the magnifying glass of the particular experience of individual artists. These artists produced, in constantly different ways that were proportional to changes of context, a dialectic between continuity and transformation. According to the author, this dialectic has, since its very beginnings, constituted the soul of jingju.

Una recensione a un volume di particolare rilievo nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese: Li Ruru, *The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010. L'autrice unisce alla competenza storico-teorica la pratica personale del *jingju* (Opera di Pechino) e una biografia di figlia d'arte. La vicenda del *jingju* è ripercorsa fase per fase, attraverso la lente d'ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli artisti, che hanno declinato in maniera ogni volta differente e proporzionata alle mutazioni del contesto quella dialettica tra continuità e trasformazione che costituisce, a detta dell'autrice, *l'anima del jingju* fin dalle sue origini.

Francesca Martellini, *Anna Halprin: beyond dance*

Anna Halprin, an American artist who was trained in dance, wife of the landscape architect Lawrence Halprin who died two years ago, has in the course of more than half a century, experimented with new forms and uses of dance and of theatre that go beyond all conventions. She looks for a sense of

liberation of the art and of the performer and aims at producing opportunities for collective creativity. The essay gives a panoramic view of performances and workshops conducted by the artist in San Francisco during the sixties and seventies where the Halprin couple have often worked together, and merged and influenced their respective training environments.

Anna Halprin, artista americana formatasi nel campo della danza, moglie dell'architetto paesaggista Lawrence Halprin, scomparso due anni fa, ha sperimentato, in più di mezzo secolo di attività artistica, nuove *forme* e nuovi *usi* della danza e del teatro al di là di ogni convenzione, guardando a un senso di liberazione dell'arte e del performer, e mirando a creare occasioni di creatività collettiva. Il saggio delinea una panoramica su spettacoli e workshop condotti dall'artista nella San Francisco degli anni Sessanta e Settanta, dove i coniugi Halprin hanno spesso lavorato insieme, fondendo e influenzando i rispettivi ambiti di formazione.

Ferdinando Taviani, *Like a flare*. Letter 54

Theatres without a land; the pious illusion of the death of the theatre; the «upside-down amateurs»; the collapse of the regime of subsidies; the deceptiveness of nostalgia; the blinding light of success: ideally, the questions come from a room. «Room 26 could contain up to 50 persons. It was, moreover, a place for informal discussion as well as for regular lessons (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Faculty of Arts and Philosophy). Beyond the large window, all one could see were rooftops, cupolas and bell towers. Now it is tangibly in ruins. After the earthquake, only one TV set remained intact. In its electrodomestic heart it must have thought that it was itself the most important thing».

Teatri senza terra; la pia illusione della morte del teatro; i «dilettanti alla rovescia»; il crollo del regime delle sovvenzioni; i tiri mancini della nostalgia; il bagliore del *successo*: le domande provengono idealmente da una stanza. «La Stanza 26 poteva contenere fino ad una cinquantina di persone. Era perlopiù un luogo di discussioni informali, oltre che di regolari lezioni (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Facoltà di Lettere e Filosofia). Al di là della grande finestra, si vedevano tetti cupole campanili. Ora è materialmente in macerie. Solo il televisore, dopo il terremoto, è rimasto intatto. Deve aver pensato, nella sua anima elettrodomestica, d'esser lui la cosa più importante».