

## SUMMARIES

Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Teo Spychalski, *Grotowski and Silence. Two conversations* (edited by Marina Fabbri).

*Partial communication, as well as complete silence, were typical of Grotowski and perhaps of all members of the Laboratory Theatre. This silence was not only of a political nature, it was not only the result of the games that were played with the regime. It was fundamental to the work, but it went beyond this; it constituted a modus operandi, a creative strategy. It was the indispensable condition to continue to exist. This is also why today, the persons who shared Grotowski's adventure continue to write, exchange and read each other's texts, and engage in conversations and discussions. Behind all this lies the conviction that, fifteen years after Grotowski's disappearance, the best way to get to know him, at least at the beginning, is simply to read all that he wrote. One writing after another, patiently and painstakingly, sentence by sentence, because everything was deeply thought out and precisely formulated. During the conference «Grotowski – narrations», 2010, Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Teo Spychalski discussed the relationship between Grotowski and the word, his expression through a multiplicity of languages, and the weight of the words he bequeathed.*

Una comunicazione parziale, e perfino il completo silenzio, erano tipici di Grotowski e forse di tutti al Teatro Laboratorio. Era un silenzio che non aveva una natura solo politica, non veniva solo dal gioco con il regime. Costituiva una parte fondamentale del lavoro ma era anche qualcosa di più: un *modus operandi*, una strategia creativa. Era la condizione indispensabile per continuare a esistere. Anche per questo adesso, le persone che hanno condiviso la vicenda di Grotowski continuano oggi a scrivere, scambiarsi i testi, leggerli a vicenda, parlare e dialogare. Ma nella convinzione che, a quindici anni dalla sua scomparsa, il modo migliore per conoscerlo, sia, almeno all'inizio, non leggere altro che tutto quello che ha scritto lo stesso Grotowski. Testo dopo testo, accuratamente e pazientemente, frase per frase, poiché è stato tutto pensato in profondità, e formulato con precisione. Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Teo Spychalski dialogano sul rapporto tra Grotowski e la parola, sulla sua molteplicità di lingue e sul peso delle parole lasciate nel corso del convegno «Grotowski - narrazioni», 2010.

Mariangiulia Colace, *Buscarino as witness*.

*Buscarino does not want to be considered as a stage photographer. He is a witness. A researcher, bringing to light the traces of the people of the theatre. He defines himself as a «notary»: the signature is the proof attesting to the existence of a human being. Probably, photography is the only means – once theatre is no longer – that is able to give witness to the theatre, at a distance, respecting it. It can do this through what theatre has in common with photography: the essential role of the «spectator». In the theatre, this becomes the public. In photography, this refers to the spectator/operator.*

Buscarino non vuole essere considerato un fotografo di scena. È un testimone. Un ricercatore delle tracce del popolo del teatro. Si definisce un «notaio»: la firma che prova l'attestazione di un essere umano. Probabilmente la fotografia è l'unico mezzo in grado di testimoniare il teatro a distanza – a teatro morto – rispettandolo. Può farlo attraverso quel che il teatro ha in comune con la fotografia: l'essenzialità del ruolo dello «spettatore». Nel teatro si traduce nel pubblico. Nella fotografia nello spettatore/operatore.

Maurizio Buscarino, *A photograph*.

*When a person photographs his/her mother, even if at that moment, they share a laugh together, s/he knows that the photograph will become a memory of her once she has passed away. When memory fails to remember her face, a drawer is opened, and in that rectangle, one has the impression of seeing her again and of stroking her face, perhaps as one had never done before. The same thing happens in the theatre we discuss – the place in which we watch something happen – where photography is not necessary; on the contrary, it brings contradiction. The theatre is not made to be photographed, just like my mother did not come into the world for me to preserve her memory through a photograph.*

Quando si fotografa la propria madre, anche se in quel momento si ride con lei, si sa che quello sarà il suo ricordo, quando non ci sarà più; e quando capiterà di non riuscire più, nella memoria, a rivederne il volto, si aprirà il cassetto e in quel rettangolo sembrerà di rivederla e di sfiorarne il volto, come forse non si era mai fatto. La stessa cosa accade in quel teatro di cui parliamo – il luogo in cui si vede accadere qualcosa – dove la fotografia non è necessaria e anzi porta con sé la contraddizione: il teatro non nasce per essere fotografato, così come mia madre non è venuta al mondo perché io ne conservi memoria con una fotografia.

Samantha Marenzi, *Action and vision. Notes on theatre and photography.*

*The nature of the relationship between theatre and photography may be, and has been, very varied. Every photographer chooses between documenting the event and a more interpretative approach, penetrating with his/her language, the system of relationships that theatre signifies. Photography has established a privileged relationship with performance, the visible level of theatre culture, the one that corresponds to its short life. Sometimes, behind the performance, theatre appears. This article uses the methodological indications provided by theatre historians to give voice to photographers, to their shots and their vocabulary, to reflect on the existence of principles that go beyond personal choices, to look beyond the oppositions between permanent and ephemeral, between reality and fiction.*

I rapporti tra teatro e fotografia possono essere, e sono stati, di diversa natura. Ogni fotografo sceglie tra una via documentaria e un approccio interpretativo, entrando col suo linguaggio in quel sistema di relazioni che è il teatro. La fotografia ha stabilito un rapporto privilegiato con lo spettacolo, il livello visibile della cultura teatrale, quello che corrisponde alla sua durata breve. Qualche volta, dietro lo spettacolo, è apparso il teatro. Il saggio si propone, a partire da indicazioni di metodo degli storici del teatro, ma restituendo la parola ai fotografi, alle loro istanze e al loro vocabolario, di riflettere sull'esistenza di principi al di là delle scelte personali, e di guardare oltre le contrapposizioni tra permanente ed effimero e tra realtà e finzione.

Marina Fabbri, Dariusz Kosiński, Tadeusz Kornaś, Weronika Szczawińska, Oliviero Ponte di Pino, Mario Biagini, *The Complete Works of Grotowski. Dossier.*

*At the end of 2012, Teksty zebrane (Collected works) was published in Poland, consisting of the all the texts by Jerzy Grotowski. This is an important event. The first of the four volumes in Italian was published in 2014. It was presented at Pontedera during a conference on Grotowski and has roused much admiration and some questions. The Dossier includes different perspectives with regard to this publication, in particular the Polish perspectives. The elaborate preface by **Marina Fabbri** recounts the tale of the two editions, their differences and the reactions they provoked. **Dariusz Kosiński**, one of the editors of the Polish edition, relates the work on the collection and publication of Grotowski's texts, and brings out the differences between the Italian and the original edition, which exist in spite of the fact that the two editions were elaborated by the same group of editors. As the scholar affirms, the aim of the publication was that of removing Grotowski from a cultural tradition that was reserved to the initiated, in order to allow him to become*

once again a source of inspiration, a point of departure for artistic research, even of that which differs radically from his own – as a point of contrast. **Tadeusz Kornaś** comments the Polish volume: «Over one thousand one hundred pages, Grotowski's entire creative existence. An existence that was as varied as the texts in the book [...] Starting from these texts I could initiate a discussion – which could actually turn polemical – on the works he wrote. I could point out the incongruencies or the contradictions that may be found in Grotowski's formulations. I could list the borrowings that may be perceived in his thoughts, criticise the tone of wise guru, praise the results achieved, show the creative innovations.... Instead, I will begin in the simplest way, by praising the book. Reading it has led me to surprising territories [...] Perhaps also because I read this book as a novel. Or perhaps because while reading it, I did not try to reconstruct Grotowski's artistic path, which I know well, but instead, to turn my attention to something else [...]. The paradoxical result is that this book told me much more than Grotowski wanted to say about people, about the world and about himself». The young director and researcher **We-ronika Szczawińska** discusses the presence-absence of Grotowski's thought in Polish culture, «Grotowski has long been functioning, in the area of Polish culture, within the system of official celebration: he gives his name to schools, he has been given monuments, he has actually become a sort of brand for the exportation of Polish culture. In contrast, Grotowski has always been, and will continue to be an artist largely unknown by persons of the theatre in Poland, while Polish studies on Grotowski constitute a sector that is rapidly expanding. In this situation, a few younger scholars have asked themselves whether perhaps, the only possibility to save Grotowski for us, tardive and future grandchildren, is that of forgetting him to save him from being forgotten. The volume of *Teksty zebrane* is a paradoxical answer to this question. Grotowski's texts, devoid of notes and critical comments, provided only with editorial notes that are strictly necessary, seem to augur a new beginning, an oblivion to save from oblivion. A temporary but perhaps necessary oblivion, of "the previous Grotowski", the Grotowski of previous research and practice, even if this was brought forward by eminent scholars». Finally, **Oliviero Ponte di Pino** speaks of the first volume of the Italian edition as of the first stage of a true «Bildungsroman», a coming-of-age story, and **Mario Biagini**, one of Grotowski's heirs and part of the editorial team, explains the reasons for the differences with the Italian edition.

Alla fine del 2012 è stata pubblicata in Polonia *Teksty zebrane* (Testi raccolti), la raccolta di tutti i testi di Jerzy Grotowski. È un avvenimento importante. Nel 2014, è uscito il primo dei quattro volumi dell'edizione italiana. Presentato a Pontedera all'interno di un incontro su Grotowski, ha già suscitato molta ammirazione e qualche domanda. Il Dossier raccoglie voci diverse su questa

pubblicazione, in primo luogo voci polacche. L'articolata prefazione di **Marina Fabbri** racconta la storia delle due edizioni, le loro differenze, e le reazioni che hanno suscitato. **Dariusz Kosiński**, uno dei curatori dell'edizione polacca, racconta il lavoro sulla raccolta e la pubblicazione dei testi di Grotowski, e mette a fuoco le differenze dell'edizione italiana da quella originale, pur concepita dallo stesso gruppo di curatori. L'obiettivo della pubblicazione, afferma lo studioso, era quello di sottrarre Grotowski a una tradizione culturale per iniziati, allo scopo di farlo tornare a essere un'ispirazione, un punto di partenza per le ricerche artistiche, anche quelle profondamente differenti dalla sua, anche per contrasto. **Tadeusz Kornaś** commenta il volume polacco: «Oltre mille e cento pagine, l'intera esistenza creativa di Grotowski. Un'esistenza tanto variegata come lo sono i testi contenuti nel libro [...]. Partendo da questi testi potrei iniziare una discussione anche polemica sui saggi che sono stati scritti su di lui, potrei indicare le incongruenze o le contraddizioni che si trovano nelle formule dello stesso Grotowski. Potrei enumerare i prestiti rintracciabili nel suo pensiero, biasimarne il tono da guru saccente, esaltarne le realizzazioni, mostrarne le innovazioni creative... Invece comincerò nel modo più semplice, da un elogio del libro. La sua lettura mi ha condotto in territori sorprendenti [...]. Forse anche perché ho letto questo libro come un romanzo. O forse perché non ho tentato, durante la lettura, di ricostruire il percorso artistico di Grotowski, che conosco bene, ma di rivolgere invece la mia attenzione a qualcos'altro. [...] Il risultato paradossale è stato che questo libro mi ha raccontato più di quel che Grotowski voleva dire sulla gente, sul mondo e su se stesso». La giovane regista e studiosa **Weronika Szczawińska** parla della presenza-assenza del pensiero di Grotowski nella cultura polacca: «Sul terreno della cultura polacca, per Grotowski funziona ormai da tempo il sistema della celebrazione ufficiale: dà il suo nome a scuole, ha avuto monumenti, è diventato perfino una sorta di marchio da esportazione della cultura polacca. D'altra parte Grotowski è sempre restato e resta un artista in larga misura sconosciuto per la gente di teatro in Polonia, mentre gli studi polacchi su Grotowski sono un settore in continuo e rapido sviluppo. In questa situazione alcuni studiosi più giovani si sono chiesti se l'unica possibilità, forse, di salvare Grotowski in noi, nipoti tardivi e nipoti futuri, non fosse dimenticarlo per salvarlo dall'oblio. Il volume dei *Teksty zebrane* è una risposta paradossale a questa richiesta. I testi di Grotowski, spogliati da note e commenti critici, provvisti solo di note editoriali assolutamente necessarie, sembrano promettere un nuovo inizio, un oblio per salvare dall'oblio. Un oblio temporaneo, ma forse necessario, del «Grotowski di prima», il Grotowski della pratica di ricerca precedente, che pure è stata portata avanti da eminenti studiosi». Infine, **Oliviero Ponte di Pino** parla del primo volume dell'edizione italiana come della prima tappa di un vero e proprio «romanzo di formazione», e **Mario Biagini**, erede di Grotowski e parte della équipe dei curatori, spiega le ragioni della differenza dell'edizione italiana.

Ermanna Montanari, *The reception room*.

*In the country house where I lived as a child there was a room on the ground floor that was always kept shut, called «la câmbra da rizévar» (the reception room). To buy it, my grandfather sold the most precious milk cow in his stables. The room was only opened twice a year, for Easter and Christmas, to greet relatives. We sat on chairs still covered in nylon and out of modesty, we kept our eyes lowered in order not to look at the reflection of ourselves in the mirrors. «La câmbra da rizévar» was a place that my young curiosity found obstinately impenetrable and fantastically seductive. It had become the hiding place where, without being seen, I could indulge in my singing adventures and my disguises which began to take shape from there. A dark place, fraught with hidden dangers. My mother would catch me speaking to myself and would ask «Mo' cs'a fêt a lè, da par te?» (What are you doing there, all alone?) «Và fura a' e sôl, va a zughêr» (Go out into the sun and play). Now I think that the many figures of my repertory as an actress were born there, in the room that was their cradle.*

Nel casolare in cui vivevo da bambina c'era una stanza al pianterreno che si teneva sempre chiusa, chiamata «la câmbra da rizévar» (la camera da ricevere) che per comprarla il nonno vendette la più preziosa mucca da latte della sua stalla. La camera si apriva solo due volte l'anno, a Pasqua e a Natale, per accogliere i parenti. Ci si sedeva sulle sedie ancora ricoperte col nylon e si stava a occhi bassi per il pudore di guardarsi nelle specchiere. «La câmbra da rizévar» era un luogo ostinatamente cieco e fantasticamente seducente per la mia curiosità infantile. Era diventata il nascondiglio dove, senza essere vista, potevo confidare le mie avventure canterine e i miei travestimenti che da lì iniziarono a prendere forma. Un luogo buio, denso di insidie. La mamma mi sorprendevo a parlare da sola e mi chiedeva «Mo' cs'a fêt a lè, da par te?» (Cosa fai lì tutta sola?) «Và fura a' e sôl, va a zughêr» (Va fuori al sole a giocare). Adesso penso che le molteplici figure del mio repertorio di attrice, siano nate là, che quella camera sia stata la loro culla.

Roberto Ciancarelli, Luciano Mariti, *Rome, invisible capital of the theatre*.

*The third and last part of the dossier Rome, invisible capital of seventeenth-century theatre brings to light unknown aspects of the repertory, working instruments and methods of composition of the actors in the «city that acts». The work Tanto fa la donna quanto vuole col laberinto intrigato d'amore [The woman does what and as much as she likes with the labyrinth of love full of intrigue] – a re-elaboration of Calderon's Las manos blancas no ofenden, and the Bravure del Capitano [The Captain's speeches], a 'generico' preserved at the Rome State Archives, are examples of this. Besides the numerous indica-*

*tions of theatrical initiatives which escape official chronicles, the «collection of samples» documents the existence of a level that is even more submerged and invisible, which is still to be discovered – that of highly secret comedies and entertainments, as is attested by Il Festino del conclave [The Feast of the Conclave] which describes, in a satirical way, the conclave of 1655.*

La terza e conclusiva parte del dossier *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento* riporta alla luce aspetti inediti del repertorio (come è il caso dell'opera *Tanto fa la donna quanto vuole col laberinto intrigato d'amore* che risulta essere una rielaborazione de *Las manos blancas no ofenden* di Calderón), degli strumenti di lavoro e dei metodi di composizione dei comici nella «città che recita» (come capita per le *Bravure da Capitano*, un generico conservato nell'Archivio di Stato di Roma). Accanto ai tanti indizi di iniziative teatrali che sfuggono alle cronache ufficiali, il «Campionario» documenta l'esistenza di un livello ancora più invisibile e sommerso, ancora tutto da scoprire, di commedie e intrattenimenti segretissimi, come attesta *Il Festino del conclave* che descrive, in modo satirico, il conclave del 1655.

Ferdinando Taviani, *Introduction n. II to the Commedia dell'Arte.*

*The dossier Rome, invisible capital of the theatre follows a path that is certainly not mine, but that I could have adopted by taking an opposite direction, through the truth of the mirror. I too, had new cravings with regard to that somewhat off-putting subject, the famous Commedia dell'Arte. I too, needed an idea that started out without any clear direction, which would gradually be absorbed by the fascination of its intrigue. But how many times have I started again to tell, orally or in writing, in Italian or in translated languages, the story of those contradictions and that intrigue? Perhaps ten times? Very well. That means that this time will be the eleventh. But it will not be a new tale. It will not recount a secret that has disappeared. It will not try to rectify the picture. Rather, it will try to reproduce one of the many aspects of the hide-and-seek game that is the desire to know the theatre – for whoever has the luck to have this wish.*

Il dossier *Roma capitale invisibile del teatro* percorre una strada che non è certo la mia, ma che potevo far mia considerandola a rovescio, attraverso la verità dello specchio. Avevo anch'io nuove voglie a proposito di quell'argomento un po' stucchevole che è la rinomata Commedia dell'Arte. Avevo anch'io bisogno di un'idea che partisse disorientata per poi lasciarsi affascinare dal suo intrigo. Ma quante volte ho ricominciato a raccontarla, a voce o per iscritto, in italiano o in lingue tradotte, la storia di quelle contraddizioni e di quell'intrigo? Almeno una decina di volte? Benissimo. Vuol dire che questa sarà l'undicesima. Però non sarà una favola nuova. Non racconterò d'un se-

greto scomparso. Non cercherà di rettificare le immagini. Tenterà, piuttosto, di rappresentare una delle tante facce di quel gioco a nascondino che è la voglia di conoscere il teatro – per chi ha la fortuna di avercela, tale voglia.

Valentina Venturini, *Artists' questions. The 'pupi' [puppets] of Don Quixote.*

*Various puppeteers (as well as various scholars) attribute the origin of the Sicilian pupi to the Spanish títeres. The twenty-sixth chapter of the second volume of Cervantes' Don Quixote, dedicated to Don Pedro's puppet theatre, could sustain this hypothesis.*

*The article does not intend to prove this theory, but rather to show an artistic link, a common universe made up of wooden actors who cross streets, villages and mountains, and act, in symbiosis with the public, mythical stories that the public knows and loves.*

Diversi pupari (e con loro diversi studiosi) vorrebbero i pupi siciliani figli dei títeres spagnoli. Il ventiseiesimo capitolo della seconda parte del *Don Chisciotte* di Cervantes dedicato al *retablo* di Maese Pedro potrebbe dare sostegno a questa tesi.

Il saggio non intende comprovare questa teoria, quanto cogliere una fratellanza artistica, un universo comune fatto di attori di legno che attraversano strade, paesi e montagne, e recitano, in simbiosi con il pubblico, storie mitiche che il popolo conosce e ama.

Raffaella Di Tizio, *Silvio d'Amico's journey to Paris.*

*Silvio d'Amico is often remembered solely as a person who made the Italian stage conform to a standard, having deeply influenced Italian theatre in the years when bureaucratic structures, which are still in existence, were being defined. However, through the uneasy relationship between what the critic actually achieved and the need for a different and more radical reform, we may perhaps discover an aspect of d'Amico which is far more disturbing than what may sometimes be deduced from the results he obtained. Documents preserved in the d'Amico Collection, situated at the Civico Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, reveal particular moments of his efforts to reform acting schools. These moments can be traced from the journey that, in 1927, led him to Paris to visit the Conservatoire. Through the examination of the different drafts of the projects for renewal, I shall try to rediscover the sense of the foundation, in 1939, of the Compagnia dell'Accademia.*

Per la profonda influenza avuta sul nostro teatro in anni in cui si definirono assetti burocratici che durano ancora oggi, Silvio d'Amico è spesso ricordato solo come il *normalizzatore* della scena italiana. Ma nella tensione tra quanto il critico ottenne e l'esigenza di una riforma diversa e più radicale si



può forse ritrovare un'immagine di d'Amico più mobile e inquieta di quanto i suoi stessi risultati lasciano, a volte, supporre. Tramite documenti custoditi nel Fondo d'Amico, presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, si osservano qui da vicino alcuni momenti del suo percorso di riforma delle scuole di recitazione, a partire dal viaggio che, nel 1927, lo portò a Parigi per visitare il Conservatoire. Guardando alle diverse stesure dei progetti di rinnovamento, si cerca di ritrovare il senso della fondazione, nel 1939, della Compagnia dell'Accademia.

*Judith Malina (1926-2015)*

*Contributions by: Maurizio Buscarino, Judith Malina, Cristina Valenti, Marco Caselli Nirmal, Eugenio Barba, Silvia Calderoni, Franco Ruffini.*

Contributi di: Maurizio Buscarino, Judith Malina, Cristina Valenti, Marco Caselli Nirmal, Eugenio Barba, Silvia Calderoni, Franco Ruffini.