

SUMMARIES

Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, *Une chambre en Inde*

But where are you?

In India.

Again! Yet another show about India?

No, not a show about India. Set in India. In a room in India, as the title of the show indicates.

And what will ever happen in India without being India?

Visions. Dreams, visitations, fears, doubts. Revelations. The obsessions of actors and technicians of a troupe, in desperate search of a truly contemporary and political theatre, stalled by events much bigger than them. Just as we are, we who cannot yet face, or endure these events, we who are unwilling to resign but are also unwilling to add evil to Evil with our words and actions.

Ma dove siete?

In India.

Ancora! Un ennesimo spettacolo sull'India?

No, non uno spettacolo sull'India. Ambientato in India. In una stanza in India, come dice il titolo.

E che succede mai in India senza essere India?

Visioni. Sogni, visitazioni, paure, dubbi. Rivelazioni. Le ossessioni degli attori e dei tecnici di una troupe alla disperata ricerca di un teatro che sia davvero contemporaneo, e politico, bloccati da avvenimenti più grandi di loro. Proprio come lo siamo noi, che non riusciamo ancora a trovare un modo per farvi fronte, per subirli, senza rassegnazione ma senza voler aggiungere con le nostre parole e le nostre azioni altro male al Male.

Georges Banu, *Une chambre en Inde, or «Mnouchkine's Auto-Fiction». A Letter*

This is a spectator's impression of the latest creation by Ariane Mnouchkine: a peculiar performance for those who have been following her work for many years. It could be called a case of "auto-fiction": its novelty lies in her audacity to speak in the first person, the audacity of the use of "I" for the first time by an artist so responsive to the call of time, to the obligations of collective work. This time, however, she herself is clearly at the centre of the story, even if disguised under the figure of the protagonist, Cornélia. It is a kind of auto-fiction that confirms Mnouchkine's reserve about her personal life. It is about other issues – the work process, partners, other cultures. It does not imply any private revelation, yet it creates a scenic self-portrait. From the large windows in Cornélia's room

in India, all the tutelary figures which were hers, Ariane's, burst in: Shakespeare in the first place, but also Chekhov (to whom she turns, shamelessly, telling him: "I love you, but I will never put you on stage"), and the Turukkuttu, the very heart of the performance, massively and mysteriously present. This presence of a traditional dance of Tamil Nadu is indeed very beautiful. But it is almost an autonomous performance, and, within an auto-fiction, I might have preferred a little less of India. But India is there, important, even in the title of this performance – that so many spectators have experienced inevitably as potentially "the last" of this great artist – of this performance that cries out to the world: "What to do?"

Una testimonianza da spettatore sull'ultimo spettacolo di Ariane Mnouchkine: uno spettacolo particolare anche per chi la segue ormai da molti anni. Potrebbe essere definito un caso di «autofinzione»: la sua novità sta nell'audacia, per la Mnouchkine, di parlare in prima persona, l'audacia dell'"io" usato per la prima volta da una artista così sensibile al richiamo del tempo, agli imperativi del lavoro collettivo. Questa volta, invece, è la sua figura a essere al centro della storia, dissimulata sotto quella della protagonista, Cornélia, ma evidente. È una forma di autofinzione che conferma la riservatezza della Mnouchkine circa la propria vita. Riguarda altro: i processi di lavoro, i partner, le altre culture. Non implica nessuna rivelazione privata, eppure crea un autoritratto scenico. Dalle grandi finestre irrompono nella stanza di Cornélia in India tutte le figure tutelari che sono state le sue, di Ariane: Shakespeare, in primo luogo, ma anche Čechov (a cui si rivolge, spudoratamente, dicendogli: "ti amo, ma non ti metterò mai in scena"), e, cuore dello spettacolo, il Terukkuttu, massicciamente e misteriosamente presente. È molto bella, questa presenza di una danza tradizionale del Tamil Nadu. Ma è quasi uno spettacolo autonomo, e, all'interno di una autofinzione, avrei forse preferito un po' più di economia d'India. Però sta lì, importante, anche nel titolo di questo spettacolo che tanti spettatori hanno vissuto inevitabilmente come potenzialmente "l'ultimo" di questa grande artista, di questo spettacolo che grida al mondo: "che fare?"

Duccio Bellugi, *The Tree of Terukkuttu*

At present Une Chambre en Inde, Ariana Mnouchkine's latest performance, is famous. We just won the Prix Molière 2018. The audience welcomed it, immediately, and constantly, with joy, laughter, tears and participation: accordingly, a successful performance. But from the inside, I assure you, it was something else altogether. A maze. A riddle, for us who were trying to put it together. A question mark, right up to the end. Even for me, who have been working with Ariane for thirty-one years – I am the actor who has worked longest with her. It was a strange journey in India and Paris. I'll tell you all about it.

Adesso *Une chambre en Inde*, il più recente spettacolo di Ariane Mnouchkine, è famoso. Abbiamo appena vinto il Prix Molière 2018. Il pubblico lo ha accolto, da subito, e costantemente, con gioia, risa, pianto e partecipazione. Coerentemente: uno spettacolo riuscito. Dall'interno, ti assicuro, è stata tutta un'altra

cosa. Un labirinto. Un enigma, per noi che cercavamo di metterlo insieme. Un punto interrogativo, fino alla fine. Anche per me, che pure lavoro con Ariane da trentun anni, sono l'attore che ha lavorato più a lungo con lei. È stato un percorso strano, in India e a Parigi. Te lo racconterò.

Chasing Grasso. Dossier. Edited by Bernadette Majorana and Gabriele Sofia.

The dossier aims to explore the figure of the Italian actor Giovanni Grasso (1873-1930) from Catania, through a study of the cultural contexts which the artist found himself working in during his foreign tours and the influence that he himself exerted on certain great personalities of twentieth-century theatre. The researchers' contributions, in the dossier, alternate with a series of materials coming from Russia, France and the United Kingdom, which throw light upon Grasso's experiences in these countries. In addition to the introduction of Bernadette Majorana and Gabriele Sofia, which presents the historiographical issues addressed and provides a panorama of the foreign tours of Grasso and his company, the dossier includes:

Franco Ruffini, Afterthought on Giovanni Grasso. A Dual Theatre. Since appearing in bibliographic subentry "Grasso" in Enciclopedia dello Spettacolo, Isaak Babel's tale on Giovanni Grasso's performance in Odessa in 1908 has become one of the founding myths of the theatre, one of those occurrences that immediately lose the quality of anecdotes, and to which one goes back continuously to reconsider, as knots. This essay is, on the part of the writer, another afterthought of the myth of Giovanni Grasso. Perhaps the last, since it comes to an elementary result: the dual nature of the theatre, where amateur performance coexists in organic need with professionalism, amateurs with artists bred in a family of theatre artists, low theatre with high theatre. And where, finally, the tragic talent of Grasso and his experience as a puppeteer no longer come up as a problem, but as the proof of a non-existent problem.

Gabriele Sofia, Edward Gordon Craig Spectator of Giovanni Grasso. Experience and Vision. In this essay the author examines the influence exerted by the performances of the Sicilian actor on the theoretical reflections of the English director. Through the analysis of the director's published writings and some of his manuscripts, this study sets itself a twofold objective: to explore by which means Grasso influenced Craig's ideas, and to highlight the contribution that the dialectal and popular practices have given to the great theatre revolutions of the twentieth century.

Alice Folco, Lugué-Poe's Career as an Impresario, and the Internationalization of the Théâtre d'Art. The author critically reconstructs Lugué-Poe's activities as an impresario during the first decades of the twentieth century, thus illustrating, among other things, his strategy for choosing to call Grasso's company to France. In the broader dimension of his theatrical activity, ranging from art (as a director) and craft (artistic director and manager, and finally impresario), the

founder of the Théâtre de l'Œuvre (Paris) emerges as a unique personage in the French panorama of these years. Folco emphasizes the risk he took in inviting an unknown theatre company to France and, what is more, a company performing in the Sicilian dialect; and highlights his choice to play with the expectations of theatre-goers, arousing the curiosity of even the most sophisticated public who went in search of unpredictable experiences.

Emeline Jouve, The New York Scene in the "Theatrical Twenties". The essay analyses the United States' context that acted as a backdrop to Grasso's performances in New York in 1921 and 1928, after the great tours that between 1907-1911 had made him acquire international fame. Jouve shows how the glittery American environment of those years welcomed the Sicilian company, and also highlights the contribution of the different cultural communities, whose co-presence at the same event resulted in a unique theatrical melting pot, a fundamental factor for all twentieth century theatre.

Stefania Rimini and Simona Scattina, In the Presence of Giovanni Grasso. History in Becoming of Marinella Bragaglia and Mimì Aguglia. The authors analyse the figures of Grasso's two major female stage partners. Too often ignored by theatre critics and historians, the two actresses did in effect hold a key position in the choice of the repertoire, in devising the commercial and communication strategies of Giovanni Grasso's company, and, to sum up, in facilitating the general success of the vernacular theatre of that period.

Il dossier si propone di analizzare la figura dell'attore catanese Giovanni Grasso (1873-1930), attraverso uno studio dei contesti culturali in cui l'artista si è trovato a operare durante le sue tournée estere e dell'influenza che egli stesso ha avuto su alcune grandi personalità del teatro del XX secolo: i contributi dei ricercatori si alternano, nel dossier, con una serie di materiali, provenienti da Russia, Francia e Regno Unito, che illuminano le esperienze di Grasso in questi paesi.

Oltre alla Introduzione di Bernadette Majorana e Gabriele Sofia, che presenta le questioni storiografiche affrontate e fornisce un panorama delle tournée estere di Grasso e della sua compagnia, il dossier comprende:

Franco Ruffini, *Ripensando a Giovanni Grasso. Teatro duale*. Da quando è apparso in bibliografia s. v. *Grasso* nell'"Enciclopedia dello Spettacolo", il racconto di Isaak Babel' sulla recita di Giovanni Grasso a Odessa nel 1908 è diventato uno dei miti di fondazione del teatro. Episodi che perdono subito il carattere di aneddoti, e ai quali si torna continuamente, come nodi. Per ripensarci. Questo saggio è, da parte di chi scrive, un altro ripensamento del mito di Giovanni Grasso. Forse l'ultimo, dato che approda a un risultato elementare: la natura duale del teatro. Dove convivono in organica necessità amatorialità e professionismo, dilettanti e figli d'arte, teatro basso e teatro alto. E dove, infine, il talento tragico di Grasso e la sua esperienza di puparo non si pongono più come un problema, ma come l'evidenza d'un problema inesistente.

Gabriele Sofia, *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*. Il saggio analizza l'influenza esercitata dagli spettacoli dell'atto-

re siciliano sulle riflessioni teoriche del regista inglese. Attraverso l'analisi degli scritti editi e di alcuni manoscritti del regista, il lavoro si pone il duplice obiettivo di studiare il modo in cui Grasso ha inciso sulle idee di Craig e di mettere d'altronde in evidenza l'apporto che le pratiche dialettali e popolari hanno dato alle grandi rivoluzioni teatrali del XX secolo.

Alice Folco, *La carrière d'impresario de Lugné-Poe et l'internationalisation du théâtre d'art*. Nella ricostruzione critica dell'esperienza impresariale di Lugné-Poe fino a tutti gli anni Dieci del Novecento, la studiosa colloca anche la strategia che ne guidò le scelte all'atto di chiamare in Francia la compagnia di Grasso. Nell'accezione plurale dell'attività svolta, tra arte (la regia) e mestiere (direttore di teatro, direttore artistico e organizzativo e impresario, appunto), quella del fondatore del Théâtre de l'Œuvre emerge come una personalità singolare del panorama francese di quegli anni. Folco sottolinea l'azzardo di invitare in Francia una formazione sconosciuta e, per di più, dialettale e il modo in cui Lugné-Poe operò sul versante dell'inatteso, solleticando anche il pubblico più sofisticato, che andava a caccia di esperienze imprevedibili.

Emeline Jouve, *The New York Scene in the "Theatrical Twenties"*. Il saggio analizza il contesto statunitense che fa da sfondo alle esibizioni di Grasso a New York nel 1921 e nel 1928, dopo le grandi tournée che nel 1907-1911 lo avevano reso famoso nel mondo. Jouve considera il modo con cui il rutilante ambiente americano di quegli anni accolse la compagnia siciliana e mette inoltre in risalto il contributo delle diverse comunità culturali, la cui compresenza determinò un fermento teatrale unico, fondamentale per l'intero teatro del XX secolo.

Stefania Rimini e Simona Scattina *Al cospetto di Giovanni Grasso. Storia in divenire di Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia*. Un'analisi delle figure delle due maggiori partner di scena dell'attore. Troppo spesso dimenticate negli studi, le due attrici hanno invece assunto un ruolo centrale nelle scelte di repertorio, nelle strategie commerciali e comunicative della compagnia di Grasso e, in definitiva, nel più generale successo del teatro dialettale di quel periodo.

Béatrice Picon Vallin, *Meyerhold and the Puppets*

In the poem The Treasury, dating from 1944, in which Eisenstein recalls the archives of his master Meyerhold, there is evidence that Meyerhold possessed a Javanese puppet and that he knew how to manipulate it with skill, grace and charm, exhibiting it as a model in his classes for the would-be actors of his Studios. Taking these memories as a starting point, the essay traces out the stimuli and influence exerted by puppet theatre on Meyerhold's work and research on Biomechanics. During the entire arc of his artistic biography, these "theatrical marvels" represented a privileged source of inspiration that led him to change the acting technique of his actors and their relationship with the audience. Many, and present all over his writings as well as his performances, are the signs that testify the Russian director's interest in the puppet theatre – Western and Asian. The investigation of the secrets of the expressive power of the puppet carried out by Mey-

erhold, as well as by other masters of the theatre of the twentieth century, made it possible to identify not only one of the ways to get out of the crisis of the theatre, but also provided solutions to several difficult problems of directing, and opened the possibility of creating different and highly anti naturalistic performances.

In una poesia del 1944 dal titolo *Il tesoro*, in cui Ejzenštejn evoca gli archivi del suo maestro Mejerchol'd, viene resa testimonianza di come quest'ultimo fosse in possesso di una marionetta giavanese e di come sapesse manipolarla con abilità, grazia e incanto, mostrandola come un modello nel corso delle lezioni per gli allievi attori dei suoi Studi.

A partire da queste memorie, il saggio segue le tracce dell'influenza e degli stimoli esercitati sull'opera e le ricerche di Mejerchol'd sulla biomeccanica dal teatro di marionette, quelle "meraviglie teatrali" che durante l'intero arco della sua biografia artistica rappresentarono una fonte privilegiata di ispirazione per trasformare la recitazione dei suoi attori e la loro relazione con il pubblico. I segni dell'interesse del regista russo per il teatro di figura – occidentale e asiatico – sono molteplici e attraversano tanto i suoi scritti quanto i suoi spettacoli. Come per altri maestri del teatro del XX secolo, anche per Mejerchol'd, attraverso l'indagine dei segreti della potenza espressiva della marionetta, è possibile non solo individuare una delle vie d'uscita dalla crisi del teatro, ma anche soluzioni a difficili problemi di regia, aprendo la possibilità di creare spettacoli differenti e fortemente anti naturalisti.

Manuela Pietraforte, *My Square. A Letter*

In the last two years I have found myself in Ethiopia and then in South Sudan. I owe it to my profession: I am an actress. I caught sight of the miseries of the Third World, of dictatorship and civil war, while passing through all this as a protected outsider, as an operator who observes and intervenes in a universe that is not hers, knowing full well that in a few months I would be returning home, to the well-being and the safety of a First World country, sufficiently democratic and in a state of peace. But this awareness offers no protection: for as long as it lasts, life while on mission tears you away from your habits, from everything that normally comforts you, from what you think you already know about the world. It takes you away to plunge you into another dimension, far from your space and time, where nothing is left of you except the essentials. It disorients you in order to bring you back to your centre.

Negli ultimi due anni mi sono ritrovata prima in Etiopia e poi nel Sud Sudan. Lo devo alla mia professione: attrice. Ho intravisto le miserie del Terzo Mondo, della dittatura, della guerra civile attraversando tutto questo da esterna, in modo protetto, come operatrice che osserva e interviene in un universo che non è il suo, ben sapendo che nell'arco di qualche mese tornerà a casa, nel benessere e nella sicurezza di un paese del Primo Mondo, sufficientemente democratico e in stato di pace. Ma è una consapevolezza che non protegge: per tutta la sua durata, la vita

in missione ti strappa dalle tue abitudini, da tutto ciò che normalmente ti conforta, da quello che credi di sapere già del mondo. Ti porta via per calarti in un'altra dimensione, lontana dal tuo spazio e dal tuo tempo, dove di te non rimane più nulla se non l'essenziale. Ti disorienta per riportarti al tuo centro.

Letizia Quintavalla, *Sense of Belonging and Cures. Letter for Rachel*

In Nairobi, Kenya, there are two hundred and fifty thousand homeless children. From 2005 to 2010 together with some operators of AMREF (African Association for Medical Research in East Africa), I created the project MALKIA, a theatre-training workshop for women. The central theme was the problem of the teenage mothers. At the end of the second stage, one of the participants, Ann, drew an oval shape and said: «For me the theatre is like an egg: when it breaks it becomes something else, something is born». I proposed to put on stage an adaptation of The Caucasian Chalk Circle, and I assigned the role of Grusha to Rachel Wamaitha. Rachel was the youngest in the group. She said she was born in the slum of Dagoretti in 1994 (stray children are not registered in the civil registry), she never crossed the threshold of a school, she lived on the street and slept under trucks. The theatre offered her an opportunity to feel integrated. I saw her transform. That's why I wanted to commemorate her very short journey, and not just for this: when the project came to an end, Rachel disappeared, as so often is the case with stray children in Nairobi. I looked all over for her. I could not find her. Much later, I heard that she had died after a week of high fever and no cures. Dear Rachel, you too, like Grusha, have done things much greater than you. With all my respect and love. Letizia.

A Nairobi, in Kenia, ci sono duecentocinquantamila ragazzi di strada. Dal 2005 al 2010 insieme ad alcuni operatori di AMREF, l'associazione africana per la ricerca medica in Africa orientale, ho dato vita al progetto MALKIA, un laboratorio di teatro-formazione al femminile. Al centro, il problema delle madri-bambine. Alla fine del secondo stage, una delle partecipanti, Ann, disegna una forma ovale e dice: «Per me il teatro è come un uovo: quando si rompe diventa qualcos'altro, nasce qualcosa». Ho proposto alle partecipanti di mettere in scena un adattamento de *Il cerchio di gesso del Caucaso*, e ho affidato a Rachel Wamaitha il ruolo di Grusha. Rachel era la più piccola del gruppo. Diceva di essere nata nello slum di Dagoretti nel 1994 (i ragazzi di strada non sono registrati all'anagrafe), non ha mai varcato la porta di una scuola, ha vissuto per strada e dormito sotto i camion. Il teatro le ha offerto un riscatto. L'ho vista trasformarsi. Per questo ho voluto ricordarne il brevissimo viaggio, e non solo per questo: quando il progetto è arrivato alla fine, Rachel è sparita, come fanno tanto spesso i ragazzi di strada a Nairobi. L'ho cercata in tutti i modi. Non sono riuscita a trovarla. Molto tempo dopo, ho saputo che è morta dopo una settimana di grandi febbri e niente cure. Cara Rachel, anche tu, come Grusha, hai fatto cose più grandi di te. Con stima e affetto. Letizia.

Marina Fabbri, *Osiński Traces the Way. Memories of a Master*. With twelve Letters by Grotowski

With his well-known sly and nevertheless affectionate irony, Ludwik Flaszen called Zbigniew Osiński the contemporary incarnation of Gallus Anonymus, the Benedictine monk of the XI-XII century, who wrote the first chronicle of the Polish state. In his style of writing, in persevering his studies, Osiński always tried to remain anonymous and distant from the object of his research. When I met him in the summer of 1979, in Santarcangelo di Romagna, to my eyes he looked like a strange intellectual: very different from how I would imagine a university professor to be. Not so much because he followed a theatre group and shared their training activity (showing great physical form, which, I believe, was due to the athletic activities of his youth). All in all, this was the era of the 'third theatre', and in Italy some professors such as Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani and Franco Ruffini, among others, had already responded to the call made by Eugenio Barba to intellectuals to cultivate the object of their studies, and the experience of doing theatre as well. No, Osiński appeared unlike the others in another respect. The fact is that he showed no sense of academic superiority, but humbly shared the passion for theatre with the actors of Gardzienice and with us young foreign apprentices who were following them. What he showed to us all was his passionate curiosity. In these pages I will try to outline his life as an anomalous scholar. Some of the letters that Grotowski sent him during their long collaboration are here published as documents of a kind of relationship, again an unusual one, between a great scholar and a great man of the theatre.

Con la sua ben nota ironia sorniona e non priva d'affetto, Ludwik Flaszen definì Zbigniew Osiński l'incarnazione contemporanea di quel Gallus Anonymus, monaco benedettino dell'XI-XII secolo, che redasse la prima cronaca dello Stato polacco. Nello stile della sua scrittura, nella perseveranza dei suoi studi, Osiński ha sempre cercato di tenere la sua persona anonima, distante dall'oggetto del suo lavoro. Quando lo conobbi nell'estate del 1979, a Santarcangelo di Romagna, mi sembrò subito uno strano intellettuale: molto diverso da come avrei immaginato fossero i professori universitari. Non tanto perché seguisse un gruppo teatrale e ne condividesse l'attività del training (dimostrando una certa qual forma fisica, credo dovuta ai suoi trascorsi giovanili nell'atletica leggera); tutto sommato eravamo nell'epoca del Terzo Teatro, e in Italia già alcuni professori, come Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani e Franco Ruffini, tra gli altri, avevano risposto all'appello fatto da Eugenio Barba agli intellettuali perché condividessero con l'oggetto dei loro studi l'esperienza del fare teatro. No, Osiński mi sembrò diverso per un altro aspetto. Perché non mostrava nessun senso di superiorità professorale, ma umilmente condivideva la passione per il teatro con gli attori del Gardzienice e con noi giovani stagisti stranieri al seguito. Ciò che mostrava a tutti noi era la sua appassionata curiosità. In queste pagine cercherò di tracciare il profilo della sua vita di studioso anomalo. Seguiranno alcune delle lettere che nel corso della loro lunga collaborazione Grotowski gli ha spedito, documenti di un tipo di rapporto,

anche questo molto diverso dall'usuale, tra un grande studioso e un grande uomo di teatro.

Franco Ruffini, *Dedicated to Zbigniew Osiński. In Memoriam*

Zbigniew Osiński died on the first January of this year 2018. He was born in 1939. We have met many times, mostly on occasions related to Grotowski, whose "work as an object of study" was his life mission, not only as a scholar. Osiński was a scholar who was ready to trust both the notarial fastidious accuracy of a compiler of inventories and the exegetic sharpness of a decipherer of documents. He placed the two aspects on equal terms, perhaps even giving preference to the role of notary. For cold, hard facts came first. Facts were the basis of his personal kind of greatness.

Zbigniew Osiński è morto il 1° gennaio di quest'anno 2018. Era nato nel '39. Ci siamo incontrati molte volte, per lo più in occasioni legate a Grotowski, la cui "opera come oggetto di studi" è stata la missione della sua vita, non solo di studioso. Osiński era uno studioso disposto a mettere sullo stesso conto l'acribia notarile d'un compilatore d'inventari e la finezza esegetica d'un decifratore di documenti. Alla pari, forse perfino con una predilezione verso il ruolo di notaio. Per Osiński i fatti, nudi e crudi, venivano prima di tutto. Erano la base della sua personale forma di grandezza.

Samantha Marenzi, *Artaud 2018. Dates, Books, and Messengers. With letters by Artaud for Le Théâtre et son double*

In 1938, while Antonin Artaud was sectioned in a psychiatric hospital, his book Le Théâtre et son double was published in Paris. Ten years later, on March 4, 1948, Artaud died in the clinic in Ivry-sur-Seine where he had spent the last two years under the system of partial freedom. Between these two dates his book was republished and this re-edition was one of the reasons of his liberation. From then on, the publication gave rise to the growth of the number of translations and the rapid diffusion of Artaud's book in the theatrical cultures of half the world. The American edition that had such great influence on the Living Theatre dates from 1958, a few years later the Japanese one appeared and then, in a play of anniversaries and decennials, the Italian translation was published in 1968, the year of the protest movement. Artaud 2018 is not an essay nor a celebration. It is a reminder, and an attempt to recognize the messengers of Artaud's theatrical message in the wake of the reception of the book and the fame of its author. Selected materials about Le Théâtre et son double, dating from the project in 1936 to its new edition in 1944, are published at the end of this homage to Artaud; they include some of Artaud's letters which are collected under the title Je vous confie mon livre, a sentence picked up from a letter to Jean Paulhan.

Nel 1938 usciva a Parigi, mentre l'autore era rinchiuso in manicomio, *Le Théâtre et son Double* di Antonin Artaud. Dieci anni dopo, il 4 marzo 1948, Ar-

taud moriva nella clinica a Ivry-sur-Seine dove aveva trascorso gli ultimi due anni in un regime di semi-libertà. Tra queste due date si colloca la riedizione del volume, che costituisce uno degli impulsi alla sua liberazione, e dopo di esse si sviluppa la storia delle sue traduzioni e della sua diffusione nelle culture teatrali di mezzo mondo. Del 1958 è l'edizione americana che tanto influenzerà il Living Theatre, di pochi anni dopo quella giapponese e poi, come in un gioco di anniversari e cadenze decennali, nel 1968 esce la traduzione italiana, proprio nell'anno della grande contestazione. *Artaud 2018* non è un saggio né una celebrazione, è un ricordo che sulla scia del libro e della fama del suo autore cerca di riconoscere i messaggeri della parola teatrale di Artaud. Una scelta di materiali su *Le Théâtre et son Double*, dalla sua progettazione nel 1936 alla sua riedizione nel 1944, chiude questo omaggio raccogliendo alcune lettere di Artaud sotto il titolo, tratto da una sua missiva a Jean Paulhan, *Je vous confie mon livre*.

Milena Salvini, Isabelle Anna, *Mother and Daughter. Letter in the Form of an Interview Between East and West*

Two lives between East and West: the life of Milena who left for India in 1963 to study a strictly male dance like the Kathakali, and later, with her husband Roger Filipuzzi, founded the Centre Mandapa in Paris in 1975, and that of her daughter Isabelle, an anomalous child bred in a family devoted to the Art of the theatre, a Parisian heir to an Asian tradition, who will soon replace the mother at the direction of the Centre. The authors tell us about mother-daughter transmission and difference, a passion for India and the hatred of a teenager for that country.

Due vite tra Oriente e Occidente: quella di Milena, partita per l'India nel 1963 a studiare una danza rigidamente maschile come il Kathakali, fondatrice nel 1975, con il marito Roger Filipuzzi, del Centre Mandapa a Parigi, e quella di sua figlia Isabelle, anomala "figlia d'arte", parigina erede di una tradizione asiatica, che tra poco sostituirà la madre nella direzione del Centre. Ci raccontano trasmissione e differenza madre-figlia, una passione per l'India e l'odio di un'adolescente per questo paese.

Eugenio Barba, *About Mario Delgado and Latin American countries*

For me, Latin America is the women and men I met along my theatrical journey and whose visionary character, dependence on dreams and obstinacy to make them come true have been a real inspiration for my work with the actors of the Odin Teatret. More than forty years have forged this particular brotherhood with a few dozen of them, that is unique in the history of our craft. When I met my Latin American friends I never wondered what region the accent of that bird-group came from, or from which tree, from which branch, from which nest their vision of the world. I recognized their wings, and their longing to fly to another sky. Sometimes I wondered what it was and what has been, and what continues to

be the driving force of a bond that has had such an important influence in my life. The only word I found seems to be inane: love.

Per me l'America Latina sono le donne e gli uomini che ho incontrato lungo il mio percorso teatrale e la cui indole visionaria, la dipendenza dai sogni e l'ostinazione a realizzarli hanno colmato di ispirazione il mio lavoro con gli attori dell'Odin Teatret. Più di quarant'anni hanno forgiato una fratellanza con alcune decine di loro che è unica nella storia del nostro mestiere. Quando incontro i miei amici latino americani non mi chiedevo mai di quale regione fosse l'accento di questo gruppo-uccello. Da quale albero, da quale ramo, da quale nido venisse la sua visione del mondo. Riconoscevo le ali e la sua nostalgia a volare verso un altro cielo. A volte mi sono chiesto qual era e qual è stato e qual è ancora il motore di un legame che ha avuto un'influenza così importante nella mia vita. L'unica parola che ho trovato sembra insulsa: amore.

Arianna De Sanctis, *Mario Delgado e Cuatrotablas or the reconquest of the Peruvian theater*

This is a first biographical sketch that aims to quickly retrace the salient milestones of the career of the Peruvian pedagogue-director Mario Delgado Vásquez (1947-2016), founder of the Cuatrotablas Group, and highlight the versatility of his efforts on the ground, the collective work, the creation of a school and the elaboration of the training, and in the various federative projects undertaken in Latin American countries.

Un primo schizzo biografico che si propone di ripercorrere rapidamente le tappe salienti della carriera del regista-pedagogo peruviano Mario Delgado Vásquez (1947-2016), fondatore del gruppo Cuatrotablas, mettendone in evidenza la versatilità nell'azione sul territorio, nel lavoro collettivo, nella creazione di una scuola e nell'elaborazione del training, nelle diverse iniziative federative organizzate in America Latina.

Mario Delgado, *Carta a Eugenio Barba*

11th January 1984: Mario Delgado writes to Eugenio Barba. This letter is one of the many stages of their correspondence. It discusses theatre: that is, visions, projects and future performances. But it also deals with the very difficult historical contingencies of the moment, with the terrorist movement of the Maoist Sendero Luminoso, and the operations of the armed forces. Such was the political, economic and social context in which Mario Delgado's theatrical action took place with his Peruvian group Cuatrotablas, a theatrical action which could also be the means of carrying out a lucid, necessary and daily form of resistance.

11 gennaio 1984: Mario Delgado scrive a Eugenio Barba. È una delle moltissime tappe della loro corrispondenza. Parla di teatro: cioè, visioni, progetti e spettacoli futuri. Ma anche le difficilissime contingenze storiche del momento, il

movimento terrorista di ispirazione maoista Sendero Luminoso e l'azione delle forze armate. È il contesto politico, economico e sociale in cui si muove l'azione teatrale condotta da Mario Delgado con il suo gruppo Cuatrotablas, che assume anche la forma di una lucida, necessaria e quotidiana forma di resistenza.

Dialogue Around a Book: Eugenio Barba, Nicola Savarese I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore. A Dossier

This issue of «Teatro e Storia» contains a novelty, i.e. a small new 'genre'. In the past, we have at times dedicated a dossier to people or events of the theatre today. Now we wanted to experiment with a dossier dedicated to a book. By coincidence, we had the right opportunity at hand, a large volume – highly extra-daily – I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore by Eugenio Barba and Nicola Savarese, Bari, Edizioni di Pagina, 2017. An excellent starting point to begin a discussion, especially because it is difficult to know what to say about this book. It is a book that grows from the desire to wrong-foot the reader – and certainly succeeds in doing so. For this pilot effort, all the contributions to the dossier come from the editorial staff, besides those of the authors, who in turn have brought with them another novelty to the review, indeed, a case that will remain quite unique: an insert of colour images.

In questo numero di «Teatro e Storia» c'è una novità, un "genere" nuovo. Altre volte abbiamo dedicato un dossier a persone o avvenimenti del teatro di oggi. Adesso ne abbiamo voluto sperimentare uno dedicato a un libro. Il caso ha voluto che avessimo tra le mani l'occasione giusta, un grosso volume fortemente extra-quotidiano, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, di Eugenio Barba e Nicola Savarese, Bari, Edizioni di Pagina, 2017. Un ottimo spunto per discutere, tanto più che è un libro di cui è difficile sapere che dire, è un libro che nasce dalla volontà di spiazzare – e certamente riesce a farlo. Il dossier prevede una serie di brevi interventi sul volume, tutti interni alla redazione, per questo primo tentativo sperimentale, più le parole degli autori, che a loro volta hanno portato con sé un'altra novità, anzi, un caso che rimarrà unico: un inserto di immagini a colori.