

SUMMARIES

Ferdinando Taviani

Neiwiller e la Storia: un articolo del 1996 su Antonio Neiwiller, attore, scrittore, regista, nato a Napoli nel 1948, morto nel 1993, fondatore nel 1987 insieme a Mario Martone e Toni Servillo di Teatri Uniti, per Taviani dimostrazione della forza del teatro sotterraneo, che non è il teatro morto, o quello delle catacombe, ma quello che lascia semi, e che tanto raramente si fa storiografia.

Il fotografo è la presentazione, del 2001, del libro di Maurizio Buscarino *Per antiche vie*. La fotografia, dice Taviani, sembra per Buscarino una specie di interfaccia tra l'oggettività di ciò che il fotografo ha osservato e scelto e le sue proiezioni: non è né sua né dello spettacolo, non è né soggettiva né oggettiva. È la storia di un incontro con l'Altro. Ma le riflessioni sul fotografo si intrecciano con il contesto da cui il libro è nato: la direzione di Martone all'Argentina e la sua conclusione, una delle più intense polemiche di Taviani.

Storia di Adriana, una ragazza baciata dalla fortuna: un intervento alla radio, della metà degli anni Novanta. Taviani racconta la storia di una ragazza che, arrivata a Roma da Panama per studiare matematica, incontra l'Odin Teatret di *Min Fars Hus*, si trasforma in regista, fonda in Venezuela un gruppo teatrale e muore su una spiaggia, con i piedi nell'acqua e il viso al sole. È la storia di uno dei tanti protagonisti di una stagione teatrale d'eccezione, di cui i nomi sono spesso dimenticati, ma le cui vite hanno lasciato memoria.

Vi racconto una commedia è un ciclo di trasmissioni radiofoniche. Taviani ne è stato ospite per cinque puntate, nel febbraio e marzo del 1990, per parlare di quello di cui era profondo conoscitore, ma di cui non scriveva quasi mai: testi teatrali. Racconta le commedie, il loro impatto, i loro trucchi, le loro debolezze, mescolandole con la storia delle vite dei loro autori, e anche con il ricordo di attori del passato che le hanno interpretate. Gli autori su cui si ferma sono una scelta molto particolare, in parte sue passioni di sempre, in parte imprevedibili: Diego Fabbri, Molière, Agatha Christie, Raffaele Viviani, Roberto Bracco.

Il fantasma di Amleto è una conferenza del 1989 a un festival di teatro. Taviani racconta, per gente di teatro, le peripezie del personaggio e del ruolo del fantasma, tra Craig, H.G. Wells, Voltaire e Shakespeare, a teatro e fuori dal teatro. Parla di come i fantasmi siano il modo in cui il passato influisce sul presente, e spiega come parlare del teatro del passato abbia un senso particolare se fatto in luoghi come teatri e festival, proprio perché il passato ha un

ruolo fondamentale per il teatro del presente: il teatro, dice, è per definizione sempre sull'orlo della barbarie, è sempre il presente a dominare. Ed è per questo che il racconto del passato diventa così importante, serve a controbilanciare la grande tendenza del teatro a bruciarsi, a vivere nello spazio di un mattino e poi sparire.

Uno spettatore: trasmissione alla radio della metà degli anni Novanta e narrazione di uno degli infiniti motivi, spesso del tutto soggettivi, legati più a meccanismi interiori degli esseri umani che alla qualità degli spettacoli, per cui il teatro cattura un uomo e lo trasforma in uno spettatore costante perfino ossessivo. In questo caso, perché gli aveva insegnato a non odiare il mare.

La sposa e la cavalla: conferenza sulla farsa del 2009 presso il Teatro tascabile di Bergamo, 2009. Nell'universo, sostiene Taviani, esistono tre spettatori emblematici: i passeri, gli esseri umani e gli dèi. Per i passeri tutto è tragedia qualsiasi cosa gli si pari davanti li terrorizza e fa fuggire. Per gli dèi tutto è farsa, ridono di fronte alle tragedie degli uomini, ai casi di quel giovane che, vincendo un premio ambito, si è sposato la madre. In mezzo, ci sono i cosiddetti esseri umani che, per alcune cose piangono, per altre ridono. E allora cosa fanno? Distinguono, inventano la differenza tra la tragedia e il dramma, fra la commedia e la farsa. Ma la farsa, in genere considerata il livello più infimo della letteratura teatrale, ne è in realtà un seme, uno dei semi del lavoro teatrale

Il gennaio 1999: lettera a un amico carissimo momentaneamente lontano sulla morte di Jerzy Grotowski.

Per Taviani, ricordi e testimonianze è una raccolta di contributi a cui hanno partecipato: Roberto Bacci, Georges Banu, Eugenio Barba, Monique Borie, Maurizio Buscarino, Simone Capula, Roberta Carreri, Vicki Ann Cremona, Mimmo Cuticchio, Horacio Czertok, Pippo Delbono, Clelia Falletti Cruciani, Raimondo Guarino, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Jean Marie Pradier, Armando Punzo, Iben Nagel Rasmussen, Franco Ruffini, Giuliano Scabia, Toni Servillo, Walter Siti, Teatro tascabile di Bergamo, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Julia Varleu, Valentina Venturini, Stefano Vercelli, Rossella Viti.

Ferdinando Taviani

Neiwiller and History: a paper dated 1996 on Antonio Neiwiller, actor, writer, director, born in Naples in 1948, who passed away in 1993, founder in 1987 of Teatri Uniti, along with Mario Martone and Toni Servillo. According to Taviani, Neiwiller represents the strength of underground theatre, which is not the dead theatre nor that of catacombs, but that which sows and rarely becomes historiography.

The photographer is the 2001 presentation of the book *Per antiche vie [On ancient paths]* by Maurizio Buscarino. Taviani declares that Buscarino considered photography as a sort of interface between the objectivity of what the photographer observes or chooses and its projections: it belongs neither to him nor to the show, it is neither subjective nor objective. It is the story of an encounter with the Other. However, the considerations on the photographer intertwine with the context within which the book was written: Martone's directorship of Teatro Argentina and its end, one of Taviani's most intense polemics.

The story of Adriana, a girl blessed by fortune: a mid-Nineties intervention on the radio. Taviani illustrates the story of a girl who, arriving in Rome from Panama to study mathematics, then encounters the Odin Teatret at the time of Min Fars Hus, she becomes theatre director and founds a theatre group in Venezuela and then dies on a beach, with her feet in the water and her face towards the sun. It is the story of one of the innumerable protagonists of an exceptional theatrical epoch, whose names have been often forgotten, although their lives have left a trail behind them.

I tell you a comedy is a cycle of radio broadcasts. Taviani was invited to five of them, in February and March 1990, as he talked about what he was deeply expert in but he had almost never written about: theatre texts. He narrates comedies, their impact, tricks, weakness, mingling them with the history of the authors' lives as well as with the memories of the actors who had performed them in the past. The choice of the authors on whom he focuses is very peculiar; some of them are some of his lifelong passions, other are quite unexpected: Diego Fabbri, Molière, Agatha Christie, Raffaele Viviani, Roberto Bracco.

Hamlet's spectre is a conference which took place in 1989 within a theatre festival. In front of an audience of theatre professionals, Taviani talks about the adventures of the character and role of the spectre, ranging from Craig, H.G. Wells, Voltaire and Shakespeare, in theatre as well as outside. He states that ghosts are the way the past affects the present and explains that to talk about the theatre of the past may have a special meaning, when we do it in theatres and festivals, precisely because the theatre of the past plays a fundamental role in the present theatre: by definition theatre, as he says, is always on the brink of barbarity; what rules is always the present. This is why the account of the past becomes so important: we need it to counterbalance theatre's great tendency to burn out, by existing in the space of a morning and then vanishing.

A spectator: a mid-Nineties radio broadcast and the narration of one of the innumerable reasons - often completely subjective and related rather to the inner mechanisms of human beings than to the quality of the shows - why theatre captures humans and transform them into constant, even obsessive spectators. In this specific case, it is because theatre taught humans not to hate the sea.

The bride and the mare: *a conference on farce in 2009 at Teatro Tascabile in Bergamo, 2009*. Taviani states that in the universe there are emblematic spectators: sparrows, human beings and gods. As for the sparrows, all is tragedy, whatever they bump into scares them and makes them fly away. As for gods all is farce, they laugh at human tragedies, at stories such as that of a young man who, winning a sought-after prize, ends up marrying his own mother. In the middle, there are the so-called humans who cry for certain things and laugh at others. What do they do, then? They distinguish, inventing the difference between tragedy and drama, between comedy and farce. This notwithstanding, farce, which is generally considered the lowest level of theatre literature, is actually one of the germs of theatre work.

January 11th 1999: *letter to a very dear, temporarily far away, friend: on Jerzy Grotowski's death*.

To Taviani, *memories and records is a collection of contributions by: Roberto Bacci, Georges Banu, Eugenio Barba, Monique Borie, Maurizio Buscarino, Simone Capula, Roberta Carreri, Vicki Ann Cremona, Mimmo Cuticchio, Horacio Czertok, Pippo Delbono, Clelia Falletti Cruciani, Raimondo Guarino, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Jean Marie Pradier, Armando Punzo, Iben Nagel Rasmussen, Franco Ruffini, Giuliano Scabia, Toni Servillo, Walter Siti, Teatro tascabile di Bergamo, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Julia Varleu, Valentina Venturini, Stefano Vercelli, Rossella Viti*.

Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*

Il teatro pre-novecentesco è il regno di una anomalia femminile sia artistica che imprenditoriale: le donne, le attrici, possono essere punti di riferimento artistico e capocomiche, sono state influenti, hanno guadagnato, quasi alla pari rispetto agli attori. Il potere, la relativa influenza delle donne, scompaiono all'improvviso, quando il teatro acquisisce statuto d'arte, a inizio Novecento - proprio mentre fuori fiorivano movimenti suffragisti. Ne è scomparsa perfino la memoria, nella storia delle donne come nella storia del teatro: una realtà non ignota, ma di cui non sappiamo che fare. Il saggio si interroga su questa anomalia del teatro, sulla sua stranezza, su come possa contribuire a un ripensamento generale della storia del teatro ottocentesco, su quanto possa contribuire a modificare gli studi teatrali a più livelli.

Mirella Schino, *Power and turmoil. Women in theatre between the 19th and the 20th century*

Before the 20th century, theatre was the reign of a both artistic and business female anomaly: women and actresses could be points of artistic reference

as well as theatrical company leaders, they were influential, earned money, almost as much money as male actors. The power and relative influence of these women suddenly vanished, as in the early 20th century theatre assumed the status of art - precisely while in the world the Suffragist movement was in full expansion. Even any possible memory of it has vanished from the history of women as well as from the history of theatre: not an unknown fact, but rather something with which we are unable to deal. This essay investigates this anomaly of theatre, its oddity and how it may contribute to a general re-elaboration of the history of 19th century theatre or, even, how it may contribute to change theatre studies at many levels.

Matteo Casari, Matsuyama nō. *Un nō Differente*

Nella comunità di Matsuyama, Tōhoku occidentale, negli anni in cui il Giappone ha chiuso la sua parentesi isolazionista aprendosi al mondo e alla modernizzazione con il rinnovamento Meiji (1868-1912), ha preso forma la tradizione teatrale del *Matsuyama nō*. Semplici cittadini, appassionati di un'arte appannaggio delle élite militari e degli attori professionisti al loro soldo, da praticanti amatori sono divenuti promotori e interpreti di una peculiare e unica via al *nō* a forte componente comunitaria. Una piccola ma significativa rivoluzione teatrale che ha dato vita a un *nō* differente, dall'indubbio interesse teatologico e antropologico, del quale si propone una prima ricostruzione.

Matteo Casari, *Matsuyama nō. A Different nō*

In the Matsuyama community, in West Tōhoku, the theatre tradition Matsuyama nō arose, as Japan concluded its isolationist parenthesis and opened up to the rest of the world as well as to modernisation during the Meiji restoration (1868-1912). Simple citizens, enthusiasts for an art which used to be a prerogative of military elites and professional actors on their payroll, have gradually turned from amateurs into proper promoters and performers of a peculiar and unique way to nō with a strongly communitarian aspect. A small but meaningful theatre revolution which gave rise to a different nō, whose issues are undoubtedly interesting for both theatre studies and anthropology and that we try to retrace in the following pages.

Sara Gagliarducci, Valentina Nibid, *Diario di un viaggio teatrale alla scoperta dell'Abruzzo*

Nell'agosto e settembre 2020 Sara e Valentina sono partite per un viaggio attraverso piccoli borghi dell'Abruzzo, come forma di baratto tra loro e i

paesi che attraversano. Ma l'esperienza non si esaurisce certo così, altrimenti poco avrebbe di diverso dalla semplice vendita di spettacoli. Le "viaggiatrici" nei tre giorni di permanenza in ogni paese costruivano una strategia della presenza, e la descrivono in questa lettera a due voci. Il racconto di Teatro Vagante ci dice chiaramente, e soprattutto in questo periodo, che i teatri non sono fermi, piuttosto che l'edificio teatrale è chiuso.

Sara Gagliarducci, Valentina Nibid, *Journal of a theatre journey at the discovery of the Abruzzi*

In August and September 2020 Sara and Valentina went on a journey among the small hamlets of the Abruzzi, and this was meant to be a sort of exchange between them and the villages through which they passed. However, their experience was more than that, otherwise there would be little difference from a mere show business tour. During their three-day stay in each village, the two 'travellers' created a strategy of presence, which they describe in this reading for two voices. The account of Teatro Vagante clearly shows us, especially in this period, that what is closed is not theatre itself but just its venues.

Valentina Venturini, A theatre that is more than theatre. *Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere*

Carcere e teatro sono fratelli, il loro luogo è quello del manifestarsi estremo della vita, del forare i confini del tempo e cancellare, per la durata della rappresentazione (o della prova), quelli tra la vita reale e la vita della scena. Gli estremi si attraggono e riescono a toccarsi scoprendosi l'uno parte dell'altro.

Due in particolare sono gli snodi problematici evidenziati dal saggio: la dislocazione atipica di questo teatro "transgenere" nel contesto di quelli che Taviani definiva "teatri passamuri", e il problema della natura artistica o risocializzante della sua azione, della sua posizione nel dibattito fra etica ed estetica.

Valentina Venturini, A theatre that is more than theatre. *An imaginary dialogue with Ferdinando Taviani on theatre in jail*

Jail and theatre are brothers, their place is where life manifests itself in an extreme way, where the frontiers of time are pierced and the barriers between real life and on-stage life can be erased, in the space of a performance (or rehearsal). Opposites attract and manage to touch each other, discovering themselves one part of the other.

In particular the essay highlights two problematic issues: the atypical dislocation of this “trans-genre” theatre within what Taviani defined as “teatri passamuri” (wall-piercing theatre), and the question of the artistic and re-socialising nature of its action and position within the dialectics between ethics and aesthetics.

Julia Varley, Eravamo altro. Lettera a Marco Donati per capire il nostro teatro degli anni Settanta

Leggendo il dossier su *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia* di «Teatro e Storia» n. 41, ho sentito che la nostra esperienza come gruppo di teatro e centro sociale, Teatro del Drago e Centro Sociale Santa Marta, non è davvero rappresentata. Il teatro era tutto assieme, allora, negli anni Settanta: vita, spettacolo, interventi, modo di stare in comunità, ribellione, azione, energia, amicizia, lotta politica e insegnamento anche senza esperienza. Il teatro ci portava in tante direzioni simultanee e l'economia non aveva il primo posto: molti di noi si guadagnavano il pane in altri modi o erano studenti mantenuti dai genitori. Eravamo “dilettanti”, *amateurs*, pur facendoci pagare per gli spettacoli, nel senso che amavamo il teatro che facevamo. Il teatro non era un mestiere, ma una scelta di vita. A quel tempo poteva letteralmente cambiare le persone. L'essenziale era vissuto, non spiegato né capito.

Julia Varley - We were something other. Letter to Marco Donati to understand our theatre of the Seventies

While reading the dossier on The Seventies, community theatre, Italy in «Teatro e Storia» n. 41, I felt that our experience as theatre community and social centre, Teatro del Drago and Centro Sociale Santa Marta, is not adequately represented. At that time, in the Seventies, theatre was one whole thing: life, shows, interventions, ways of being together, rebellion, action, energy, friendship, political struggle and teaching even with no experience. Theatre pushed us in many different directions at the same time and economy was not a priority: many of us made money doing other things or were students supported by their parents. We were dilettantes, amateurs, although we got paid for our shows, which meant that we cared about what we did. Theatre was not a profession, but a life choice. At that time it was able to change people radically. What was essential was lived, not explained nor understood.

Matteo Paoletti, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di soft power*

A metà anni Venti, Mussolini e il fascismo individuano in Pirandello e nel Teatro d'Arte dei formidabili strumenti di propaganda: l'attento lavoro delle autorità diplomatiche rende le numerose tournée internazionali del drammaturgo e della sua compagnia degli esempi tangibili del fermento della "nuova Italia" e dei momenti centrali per la diffusione all'estero della cultura italiana contemporanea. Attraverso la ricca documentazione conservata presso l'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, lo studio indaga l'effettiva ricezione di Pirandello sui mercati stranieri e la diversa fortuna in Europa e America latina, offrendo al contempo uno sguardo inedito sul controverso rapporto tra il drammaturgo e il regime. Muovendo dal caso pirandelliano, il saggio propone un primo inquadramento delle strategie che a partire dagli ultimi anni dell'età liberale introdussero le arti performative nel variegato arsenale della diplomazia culturale italiana, dimostrando come anche nell'ambito del *soft power* la scena teatrale degli anni Venti si dimostri vitale e aperta a percorsi inattesi.

Matteo Paoletti, *A chiaroscuro story: Pirandello and the Teatro d'Arte as tools of soft power*

In the mid-Twenties, Mussolini and Fascism identified Pirandello and the Teatro d'Arte as extraordinary tools of propaganda: the accurate work of the diplomatic authorities made the innumerable international tours of the playwright and his company the tangible example of the cultural ferment of the "new Italy", as well as the core events of the international diffusion of contemporary Italian civilisation. Thanks to the great number of records collected in the Diplomatic Historical Archive of the Italian Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation, this research investigates how Pirandello was actually received abroad and how different was his fortune in Europe and Latin America. The study also intends to provide an original perspective on the controversial relationship between the playwright and the Fascist regime. Starting from the Pirandello affair, the present essay tries to framework the strategies that, from the late Liberal period, started to embed performative arts into the variegated armoury of Italian cultural diplomacy, and also intends to show that even in the context of soft power the theatre scene of the Twenties appears vital and open to unexpected paths.

Leszek Kolankiewicz, Marina Fabbri, Dossier. *Su Ludwik Flaszen*

Due voci, quella di Leszek Kolankiewicz e quella di Marina Fabbri, ricordano Ludwik Flaszen, il critico teatrale e letterario, il sopravvissuto all'Olocausto, il co-fondatore e co-animatore del Teatro Laboratorio di Grotowski, drammaturgo e letterato, compagno e co-protagonista dell'avventura grotowskiana – su cui ha scritto uno dei libri più importanti, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni* – il saggista e letterato. Nato a Cracovia, il 4 giugno del 1930, è morto a Parigi il 24 ottobre del 2020. «Ludwik – ha raccontato Grotowski – aveva scritto in modo molto critico su di me come regista, ma quando ricevette la proposta di assumere la direzione di Opole [del Teatro delle Tredici Fila] rivolse quella proposta a me dicendo: “Lei sarà direttore e regista, e io sarò il Suo principale collaboratore”. All'epoca non ci davamo nemmeno del “tu”».

Leszek Kolankiewicz, Marina Fabbri, Dossier. *On Ludwik Flaszen*

Two voices, that of Leszek Kolankiewicz and that of Marina Fabbri, commemorate Ludwik Flaszen, the theatre and literary critic, Holocaust survivor, co-founder and co-animator of Grotowski's Laboratory Theatre, dramaturge and scholar; fellow and co-protagonist of the Grotowskian adventure – to which he dedicated one of his main works, Grotowski & Company – essayist and intellectual. Born in Cracow on June 4th 1930, he died on October 24th 2020 in Paris. «Ludwik – declared Grotowski – had written very critically about me as a theatre director, but when he was invited to become the artistic director of Opole [of the Theatre of 13 Rows] he proposed me for the post and said: “You will be the artistic director as well as director of your pieces, and I will be your main collaborator”. At that time we were not yet on first-name terms».

