

SUMMARIES

Mimmo Cuticchio, Valentina Venturini: *Conferimento della laurea ad honorem in Dams a Mimmo Cuticchio*

Il 16 novembre 2022 il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre ha conferito la laurea *honoris causa* in "Teatro, Musica, Danza" a Mimmo Cuticchio. Pubblichiamo qui il racconto della sua nascita a Palermo sotto le bombe, nel 1943, fatto da Mimmo Cuticchio in questa occasione (*Vivo coi Pupi. Lectio*), e la Laudatio di Valentina Venturini (*707 e un cielo di Pupi. Laudatio per Mimmo Cuticchio*), nella quale la studiosa racconta l'arte teatrale del Maestro Cuticchio e le due tradizioni che dalla sua azione teatrale hanno ricevuto nuova vita, superando i limiti del folclore ed evitando rischio della museificazione: l'Opera dei Pupi e il Cunto.

Mimmo Cuticchio, Valentina Venturini: *Conferment of the Degree Honoris Causa from Università degli Studi, Roma Tre to Mimmo Cuticchio*

On 16 November 2022 the Department of Philosophy, Communication and Performance of the Università degli Studi Roma Tre conferred an honorary degree in "Theatre, Music, Dance" to Mimmo Cuticchio. We publish the account Cuticchio gave on that occasion, about his birth under heavy bombing in Palermo in 1943 (I live with Pupi. Lectio), as well as the Oration by Valentina Venturini (707 and a sky of Pupi. Laudatio for Mimmo Cuticchio). In her speech, the academic spoke of the art of Master Cuticchio and the two traditions which were given new life through his theatre, going beyond the limits of folklore and avoiding the risk of becoming museum pieces: "The Opera dei Pupi" [Sicilian Marionettes], and the "Cunto".

Bernadette Majorana, *Marionette per una «camerata attrice»*. *Notizie sul teatro gesuitico nell'Ottocento (Loreto 1834-1857)*

Fondata nel 1540, la Compagnia di Gesù viene soppressa nel 1773 da papa Clemente XIV. Ristabilita nel 1814 da Pio VII, riprende anche l'attività pedagogica e nei suoi collegi il teatro è parte dell'esperienza, sulla scia di una tradizione famosa, che proveniva già dal pieno Cinquecento. Sul teatro della "nuova" Compagnia non ci sono fino a oggi studi specifici: questo saggio vuole essere un primo contributo a una ricerca più ampia sull'argomento. Si basa su fonti cronachistiche (i cosiddetti diari di collegio) e riguarda, per

cominciare, il solo collegio della città di Loreto, nelle Marche (allora Stato Pontificio), nel periodo 1834-1857. In questo collegio e in questi anni, però, ci troviamo di fronte a un fatto inatteso: non si tratta di un teatro d'attore performato dagli studenti, qual era quello dell'antica Compagnia, ma di un teatro di marionette, fatto da professionisti locali, dove gli studenti, non visti, si limitano a dare la voce. È una forma di teatro mista, che unisce il mestiere dei marionettisti e il dilettantismo degli studenti e che si inquadra nella vita consueta del collegio (studio, pratiche religiose ecc.), all'interno del solo tempo di carnevale. Anche il repertorio è molto diverso da quello dell'antica Compagnia: non più un teatro scritto dai maestri di retorica, prevalentemente edificante, di impianto spirituale, utile a far maturare nei giovani attori una coscienza morale e religiosa e comportamenti conformi; ma si tratta di un teatro vario, che spazia dalla farsa alla tragedia, ricco soprattutto di commedie e dove sono frequenti anche le maschere e l'apporto di musica, balletti e canto. I testi sono quelli dei drammaturghi di mestiere e appartengono al repertorio del Settecento e soprattutto a quello contemporaneo. Il pubblico è vario e molto partecipe. Al teatro si associano altri "divertimenti" carnevaleschi, sempre realizzati da specialisti, e ricchi pasti per tutti. Insomma, il clima è completamente mutato: nella nuova Compagnia, in questo collegio, il teatro non è più un essenziale fattore pedagogico, ma, pur nella serietà dell'impegno, è in primo luogo un'esperienza festiva, in cui prevalgono il piacere e il riso; e che inoltre rappresenta una esperienza parallela al teatro pubblico, di cui costituisce un singolare *pendant*.

Bernadette Majorana, *Marionettes for a "camerata attrice". Insights into nineteenth-century Jesuit Theatre (Loreto 1834-1857)*

Founded in 1540, the Society of Jesus was suppressed in 1773 by Pope Clement XIV. Re-established in 1814 by Pius VII, it also resumed its pedagogical activity; theatre was part of this experience in its colleges, in the wake of a famous tradition dating back to the mid-sixteenth century. To date, there are no specific studies regarding the theatre of the "new" Society; this article aims to be a first contribution to broader research on the subject. It is based on chronicle sources (the so-called "college diaries") and, as a starting point, it focuses solely on the college in the city of Loreto, in the Marche region (at the time, one of the Papal States), during the period 1834-1857. In researching the college and the period, the scholar is confronted with an unexpected fact: this is not an actor's theatre performed by students, as was the case for the ancient Society, but a puppet theatre, staged by local professionals, to which the students, unseen, merely lend their voice. It is a mixed form of theatre, combining the craft of the puppeteers and the amateurism

of the students, integrated within the day-to-day life of the college (study, religious practices, etc.), and occurring only during carnival time. The repertoire, too, is very different from that of the ancient Society: this is no longer a theatre written by the masters of rhetoric, one that was predominantly edifying, circumscribed within a spiritual discourse, useful for nurturing moral and religious consciousness and conforming behaviour in the young actors. It is rather a varied theatre, ranging from farce to tragedy, rich mainly in comedies, with the frequent participation of Italian "maschere" [Commedia dell'Arte figures] and the contribution of music, ballet and singing. The texts are by professional playwrights and belong both to the eighteenth-century repertoire and contemporary production. The audience is diverse and very participatory. The theatre is part of other carnival "entertainments", always performed by specialists, and rich meals for all. In short, the environment has completely changed: in the new Society, in this college, theatre is no longer an essential pedagogical factor; but, even in the seriousness of the commitment, it is primarily a festive experience in which pleasure and laughter prevail; and which, moreover, represents a parallel experience to that of the public theatre, of which it constitutes a singular counterpart.

Mirella Schino, *Alessandro Gentili racconta. Vita e teatro negli anni Settanta e oltre*

Questa è la storia di Alessandro Gentili, che ha fatto parte del Teatro di Ventura dal 1980 al 1985, e poi ha lavorato sempre da solo. Il fenomeno a cui ha appartenuto, quello del teatro di gruppo degli anni Settanta e Ottanta, è stata una delle facce significative di un periodo fertile per il teatro, e particolare e difficile per l'Italia. La vita di Gentili può farci capire molte cose, sia sul percorso verso il teatro, che quel che succede quando l'età avanza, per le persone e per i teatri, o dopo che i gruppi si sciolgono. Il suo racconto è un dono, che ci permette l'accesso a zone altrimenti irraggiungibili, quelle dei valori, sentimenti, percezioni ed esperienze anche molto personali che spesso costituiscono l'anima segreta di un periodo e la motivazione profonda di un modo di far teatro.

Mirella Schino, *Alessandro Gentili recounts. Life and theatre in the Seventies and beyond*

This is the story of Alessandro Gentili, who formed part of the Teatro di Ventura from 1980 to 1985, and from then on, always worked on his own. The phenomenon he was part of, group theatre in the seventies and eighties, was one of the significant facets of a fertile period for the theatre, which in Italy was particular and difficult. Gentili's life helps us to understand much, both

with regard to the journey towards theatre, and what happens when persons and theatres age, or after groups dissolve. His story is a gift which gives us access to otherwise unreachable territories: values, feelings, perceptions and also very personal experiences, which often make up the secret spirit of a period and the deep reasons for a particular way of doing theatre.

Eugenio Barba, *La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente*

Mi affascina il problema della memoria, ma non semplicemente in termini di conservazione di materiali d'archivio. A voi, Mirella Schino e Francesca Romana Rietti, che avete creato gli archivi dell'Odin insieme a Valentina Tibaldi, vorrei raccontare la nuova avventura che ho intrapreso con il Living Archive Floating Islands – LAFLIS – che stiamo costruendo a Lecce alla Biblioteca Bernardini. Vorrei raccontare la mia visione, più che i dettagli del progetto, o le istituzioni coinvolte: il percorso mentale da cui è nata questa idea. Il punto di partenza. Le spinte che sono alla base di tutto questo mio nuovo lunghissimo cammino.

Eugenio Barba, *The Life of Memory. Letter on a living archive*

I have always been fascinated by the problem of memory, but not only in terms of preserving archival materials. I would like to tell you, Mirella Schino and Francesca Romana Rietti, who, together with Valentina Tibaldi, created the Odin archives, about the new adventure I have embarked on with the Living Archive Floating Islands – LAFLIS – that we are setting up in Lecce at the Bernardini Library. I would like to share with you my vision, rather than the details of the project, or the institutions involved: the mental trajectory from which this idea was born. The starting point. The motivations behind this new and very long journey of mine.

Patrick Le Bœuf, *Gordon Craig et Peter Brook. Affinité élective et transmission entre deux grands metteurs en scène du XXe siècle*

Tout artiste élabore sa propre esthétique à partir des influences reçues au cours de ses années de formation. C'est la raison pour laquelle la recherche historique, dans le domaine du théâtre comme dans les autres domaines artistiques, attache tant d'importance à l'enquête sur la filiation esthétique et à l'établissement de ce que l'on pourrait appeler des arbres généalogiques de conceptions artistiques. Plus la production d'un artiste paraît originale, plus il est intéressant, paradoxalement, de s'interroger sur ce qu'ont pu être les influences qui ont débouché sur cette production. Dans le cas de Peter Brook,

les noms les plus couramment mentionnés sont ceux d'Artaud, de Stanislavski et de Brecht, mais également celui de Gordon Craig. L'examen des sources montre que l'influence de Gordon Craig fut la plus précoce, et peut-être la plus décisive, sur le jeune Brook, et qu'il ne fut exposé à celles d'Artaud, Stanislavski et Brecht que plus tardivement. En outre, cette influence esthétique et intellectuelle s'est doublée d'une relation interpersonnelle très étroite, dans laquelle Craig a reconnu en Brook son fils spirituel.

Patrick Le Bœuf, *Gordon Craig et Peter Brook. Elective affinity and transmission between two great twentieth-century directors*

Artists develop their own aesthetics on the basis of influences to which they were exposed during their formative years. Historical studies, in theatre or in any other artistic field, tend therefore to focus on the notion of aesthetic filiation, and strive to build what may be termed as "family trees" of artistic conceptions. Paradoxically, the more original an artist's output is deemed, the more interesting it is to investigate the influences that led to that output. In the case of Peter Brook, the names of Artaud, Stanislavski and Brecht are most commonly mentioned, but also that of Gordon Craig. Historical evidence shows that the latter's influence was the earliest, and possibly the most decisive, on young Peter Brook, who was exposed to Artaud's, Stanislavski's and Brecht's influences only at a later stage in his career. Besides, in addition to Craig's aesthetic and intellectual influence on Brook, both men built a very close personal relationship, with Craig recognizing Brook as his spiritual son.

Il corpo solitario. Masaki Iwana e la Maison du Butoh Blanc. Dossier a cura di Samantha Marenzi

Il Dossier costituisce un primo tentativo di dar conto di una esperienza – e di un artista – importanti. Danzatore butō di seconda generazione, film-maker, autore di una personale via alla danza e di una articolata concezione del corpo e del movimento, Masaki Iwana è stato maestro di diverse generazioni di performer incontrati in tutto il mondo e che spesso lo hanno seguito nei progetti artistici e pedagogici organizzati nella sua Maison du Butoh Blanc, in Normandia. I materiali e i contributi raccolti nel Dossier provengono da una lunga frequentazione diretta con lui e con i suoi insegnamenti.

Al saggio di Samantha Marenzi è stata aggiunta una appendice con un diario di un seminario di particolare rilievo. L'intervento di Alessandra Cristiani dà conto di anni di collaborazione e studio.

Perno del Dossier sono gli estratti dell'ultima raccolta di scritti di Masaki Iwana, *Solitary Body* (2021), proposti in traduzione italiana. In chiusura, una lettera della sua vedova, la danzatrice Moeno Wakamatsu racconta quel che

accade della casa, luogo di seminari, esperienze, di una vita di lavoro, e dello sforzo di trasformarla in un archivio, in un luogo di memoria.

The solitary body. Masaki Iwana and the House of White Butoh. Dossier edited by Samantha Marenzi

The dossier is a first attempt at giving an account of an important artist and experience. Second generation butoh dancer, film-maker, author of a personal path to dance and an articulated concept of the body and movement, Masaki Iwana was the master of various generations of performers that he encountered across the world. Often, these performers participated in the artistic and pedagogical projects he organised in his House of White Butoh, in Normandy. The materials and contributions in this Dossier derive from a long direct relationship with him and his teachings.

Samantha Marenzi's contribution is accompanied by an appendix with particularly significant daily notes of a seminar. The essay by Alessandra Cristiani reflects on years of collaboration and study.

The focal point of the Dossier is made up of extracts translated into Italian from the last collection of writings by Masaki Iwana, Solitary Body (2021). In conclusion, a letter from his widow, the dancer Moeno Wakamatsu, recounting what happened to the house, a place for seminars, experiences, of a life of work, and the efforts to transform it into an archive, a place of memory.

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Ripostes ukrainiennes au nationalisme grand-russien de Mikhaïl Boulgakov. Des Jours des Tourbine (1926) à La sonate pathétique de Mykola Koulich (1930)*

Sullo sfondo del conflitto che divide Russia e Ucraina dal febbraio 2022, viene indagata la posizione di Bulgakov, scrittore russo nato a Kiev, nei confronti dei combattenti nazionalisti durante la guerra civile. L'articolo presenta l'anti-ucrainismo dei suoi primi racconti, il romanzo *La guardia bianca*, adattato per il palcoscenico con il titolo *I giorni dei Turbin*. Descrive poi come questa opera sia stata utilizzata da Stalin negli anni Venti per mostrare la forza invincibile dei bolscevichi contro tutti i loro avversari, e poi nei primi anni Trenta per ridicolizzare i tentativi di indipendenza dei nazionalisti ucraini. Infine, vengono esaminate le reazioni degli scrittori ucraini alla visione di Bulgakov della questione nazionale, in particolare attraverso le opere di Mykola Koulich.

Marie-Christine Autant-Mathieu. *Ukrainian responses to Mikhaïl Bulgakov's grand-Russian nationalism. From Days of the Turbins (1926) to Mykola Koulich's Pathetic Sonata (1930)*

Taking the conflict dividing Russia and Ukraine since 2022 as a background, the article examines the position of Mikhail Bulgakov, the Russian writer born in Kiev, in relation to the nationalist fighters during the civil war. It presents the anti-Ukrainian sentiments of his first writings, the novel The White Guard, adapted for the stage under the title Days of the Turbins. It describes then how this work was exploited by Stalin in the Twenties to demonstrate the power of the bolsheviks against all their enemies, and later, at the beginning of the Thirties to ridicule the Ukrainian nationalists' efforts to attain independence. In conclusion, the reactions of Ukrainian writers to Bulgakov's vision of the national question are examined, in particular through the works of Mykola Koulich.

Luca Vonella, *Voci dal teatro di gruppo*. "Cuarto encuentro internacional sobre teoría y práctica de las artes escénicas". Madrid 15 – 19 settembre 2022. Lettera

Sono un regista, ero a Madrid, con il mio gruppo teatrale, il Teatro a Canone, per l'incontro "Territorios Teatrales Transitables" organizzato dal Laboratorio Internazionale Residui Teatro diretto da Gregorio Amicuzi. Il tema era: *Bilancio e prospettive del teatro di gruppo*. C'erano i maestri, i gruppi di più lunga durata, che tenevano conferenze, lezioni teorico-pratiche e dimostrazioni di lavoro o spettacoli. Altri gruppi, più o meno giovani si presentavano all'interno di tavole rotonde e facevano dimostrazioni di lavoro. Una équipe internazionale di volontari aiutava per gli aspetti organizzativi e logistici, e partecipava alle attività. È stato un bel momento, e anche qualcosa di più. Potrebbe avere un seguito. Potrebbero esserci altri incontri, in cui potremmo parlare di molte altre questioni centrali per noi gruppi di teatro. Ho voluto raccontarlo attraverso le voci dei protagonisti, scegliendo e montando insieme frammenti di alcuni degli interventi.

Luca Vonella, *Voices from group theatre*. "Cuarto encuentro internacional sobre teoría y práctica de las artes escénicas". Madrid 15 - 19 September 2022. Letter

I am a director, I was in Madrid with my theatre group, Teatro a Canone, for the festival "Territorios Teatrales Transitables" organised by the Laboratorio Internazionale Residui Teatro directed by Gregorio Amicuzi. The theme was: Assessment and perspectives of group theatre. There were the masters, the longest-lasting groups, who gave lectures, theoretical-practical lessons and demonstrations of work or performances. Other groups, more or less young, presented themselves in round tables and gave work demonstrations. An international team of volunteers helped with organisational and logistical

aspects and participated in the activities. It was a wonderful time, and something more besides. It could be followed up. There could be other meetings, where we could talk about many other issues crucial to us theatre groups. I wanted to tell the story through the voices of the protagonists, choosing and piecing together fragments of some of the speeches.

Ferdinando Taviani, *Il teatro romantico degli italiani*

I capolavori del teatro romantico italiano non furono drammi, e neppure spettacoli d'insieme. Furono *personaggi*. Non i *personaggi* che stanno nei testi, ma i *personaggi in scena*. Individuare nei personaggi creati dagli attori i veri capolavori del teatro romantico italiano parrà ad alcuni un'affermazione troppo drastica. Ma il mio compito qui consiste nel tentare di cogliere ciò che del teatro italiano svetta nel panorama europeo. Da questo punto di vista, il teatro italiano si caratterizza per i capolavori dei suoi attori e per il forte impulso a discutere e ridefinire i confini del teatro. Assai meno imponenti sono le novità dei testi drammatici, pure in molti casi rilevanti. I personaggi erano capolavori basati sulla discontinuità. Benché fossero incapsulati nello spettacolo, come la gemma in un anello, erano opere d'arte autonome, che l'attore-creatore elaborava in separata sede, indipendentemente dal resto dello spettacolo. Solo quando il personaggio era pronto, cominciavano le prove con la compagnia, e il protagonista veniva incastonato nello spettacolo.

Ferdinando Taviani, *Italian Romantic Theatre*

The masterpieces of Italian romantic theatre were not dramas, nor were they "spettacoli d'insieme" [ensemble performances]. They were characters. Not the characters that may be found in a script, but characters on stage. Identifying the true masterpieces of Italian romantic theatre in the characters created by the actors may seem too drastic an affirmation to some. My task here, however, is to try and grasp what, in Italian theatre, stands out in the European panorama. From this perspective, Italian theatre is characterised by the masterpieces of its actors, and by the strong impulse to discuss and redefine the limits of theatre. Much less important are the novelties of the dramatic texts, even if relevant in many cases. The characters were masterpieces based on discontinuity. Even though they were contained within the show, like a gem in a ring, they were autonomous works of art that the actor-creator developed in private, independently of the rest of the performance. Only when the character was ready did they start rehearsing with the company, and the protagonist was enfolded in the performance.