

## SUMMARIES

*L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita.* Dossier a cura di Mirella Schino. Comprende scritti di: Georges Banu, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Natalia Ginzburg, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Per il sessantesimo anno dell'Odin Teatret pubblichiamo un dossier composto soprattutto da voci che vengono dall'interno del gruppo. Dall'esterno arrivano l'introduzione di Mirella Schino, che racconta l'Odin a un lettore di oggi, e riepiloga il grave cambiamento degli ultimi anni, che ha portato questo gruppo celebre lontano dalla sua sede storica, più due brevi testimonianze di spettatori, quella di Natalia Ginzburg del 1970 su uno spettacolo giovanile, *Ferai* e una del 2022 di Georges Banu, sul più recente spettacolo dell'ensemble, *Tebe al tempo della febbre gialla*. Il resto del dossier è composto da: un saggio di Ferdinando Taviani, consigliere letterario del gruppo; le voci degli attori; quella del regista. Il tema comune è il training, pratica caratterizzante di questo teatro. Ma attraverso il training gli attori e il regista raccontano, ciascuno a suo modo, l'inserimento in un mondo cui dedicheranno gran parte della loro vita. Sono racconti che vengono da interviste di una decina d'anni fa, trascritte e sistemate, poi riviste dagli attori e da Barba. Sanno parlarci non solo delle pratiche e della vita quotidiana dell'Odin, ma anche, più in generale, del teatro come mestiere che tocca e sconvolge la vita. Ogni attore ha aggiunto al suo racconto una considerazione sugli avvenimenti recenti, e sulle proprie scelte. Il saggio di Taviani viene da un libro rimasto incompiuto di una trentina d'anni fa, racconta la fisionomia dell'Odin Teatret, teatro-enclave, si interroga sui motivi della sua longevità, basata su simbiosi e disaccordo tra regista e attori.

*Odin through different voices. Sixty years from its birth.* Dossier edited by Mirella Schino. Includes writings by Georges Banu, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Natalia Ginzburg, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal.

*For the sixtieth anniversary of Odin Teatret, we are publishing a dossier that is mainly made up of voices coming from within the group. Mirella Schino's introduction, coming from outside the group, recounts Odin to today's reader, and summarises the serious changes that occurred in the last few years which have taken the group outside its famous historical centre. It*

*also includes short testimonies by two spectators, that by Natalia Ginzburg in 1970, about an early performance, Ferai, and one written in 2022, by Georges Banu, on a more recent performance by the ensemble titled: Thebes at the Time of the Yellow Fever. The rest of the dossier is composed of an article by Ferdinando Taviani, the group's literary advisor, the actors' voices, and that of the director. The common theme is training, the characteristic practice of this theatre. Through training, the actors and the director tell, each in their own way, their penetration into a world to which they have dedicated most of their lives. Their stories are derived from interviews given about ten years ago, transcribed and organised, and later revised by the actors and Barba. They recount not only everyday practices and life at Odin, but more generally, discuss theatre in general that affects and turns life upside down. Every actor has added their thoughts about the recent events and the choices they made. Taviani's writing is derived from an unfinished book written thirty years ago, describing Odin Teatret's profile, a theatre-enclave. It asks itself the reasons for the group's longevity, based on symbiosis and disagreements between director and actors.*

*Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi".* Dossier a cura di Raffaella Di Tizio. Comprende scritti di: Raffaella Di Tizio, Stefano Locatelli, Fabrizio Pompei, Andrea Scappa, Alessandra Vannucci, Tommaso Zaccheo.

Giorgio Strehler è stato un maestro indiscusso del teatro italiano e non solo, ma il giusto riconoscimento del suo valore continua a portare con sé, nella memoria condivisa, alcuni vizi narrativi, che arrivano a condizionare anche il terreno della storiografia. A farne le spese – come Claudio Meldolesi aveva evidenziato nei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984; poi Roma, Bulzoni, 2008) – sono non solo i molti protagonisti della storia teatrale italiana contemporanea a quella del Piccolo Teatro di Milano, ma anche il percorso dello stesso Strehler, di cui si trascurano aspetti incoerenti con quella che è considerata la fase della sua maturità artistica. Riprendendo la sua spinta conoscitiva, riflettiamo qui sull'importanza di osservare l'instaurarsi nell'Italia degli anni Cinquanta di un sistema produttivo arroccato su un'idea univoca di teatro attraverso le vicende e il peso dei diversi percorsi personali di un'intera generazione di teatranti. Oltre a quattro saggi si troveranno altrettante schede, chiuse da una breve bibliografia, su vita e attività di alcuni registi italiani, dedicate in particolare agli anni 1940-1960 – quelli in cui prende forma e si sedimenta nel nostro Paese una precisa idea di regia, dopo una fase di pluralità di ricerche, percorsi e carriere. Riguardano nell'ordine Orazio Costa (di Andrea Scappa), Vito Pandolfi (di Raffaella Di Tizio), Gianfranco de Bosio (di Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (di Alessandra Vannucci).

Il saggio di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, riapre il discorso sulla doppia debolezza degli studi sul periodo giovanile di Strehler, messa in evidenza da Meldolesi: la sostanziale identificazione con il percorso di Paolo Grassi; un uso delle memorie dello Strehler maturo come fonti affidabili. L'articolo prende le fila dalla riscoperta che Meldolesi fece della iniziale opzione di Strehler per l'avanguardia come corrispettivo della regia originaria, e ne ipotizza ora anche una sua vicinanza a Mario Apollonio in merito alla vocazione sperimentale, all'etica del piccolo gruppo, alla funzione corale del pubblico che avrebbe dovuto caratterizzare il Piccolo. È uno Strehler costretto tra traumi (dovuti per lo più alla linea "industriale" di Grassi) e precari equilibri, esito anche di rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale. Obiettivo primario per Strehler doveva essere quello di ritrovare, con gli attori, un teatro perduto: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori. Fu un fallimento bruciante, consumatosi tra 1951 e 1953, e che ebbe conseguenze non solo sulle modalità di lavoro di Strehler, ma anche sul modo di pensare alla cultura attorica nel contesto della stabilità pubblica italiana.

Alessandra Vannucci, in *La missione. Vicende brasiliane della "generazione dei registi"*, racconta la lunga permanenza in Brasile di parte della "generazione dei registi". Laggiù essi rivoluzionarono la scena teatrale e cinematografica e furono pionieri nella creazione di contenuti per la televisione. Con tutta la diversità dovuta a fatti personali e posizioni estetiche, condivisero un decennio di sperimentazione nella città, San Paolo, che negli anni Cinquanta divenne epicentro dell'industria culturale sudamericana. Il saggio mette in relazione le premesse formative, i progetti, le produzioni che resero concreta la "missione" brasiliana dei registi italiani sostenuta dall'idea che la regia, come dispositivo di modernità, potesse esser trapiantata dall'altra parte dell'oceano. Quella diaspora articolò un gioco competitivo di forze e dislivelli che coinvolse anche alcuni coetanei rimasti in patria. Conferenze, interviste, piani di regia, appunti per sceneggiature e altre fonti inedite, come diari e lettere, offrono una base materiale per restituire la complessità delle vicende giovanili di quella parte della generazione che emigrò – e che finora la storiografia italiana ha ignorato. Nella memoria, questi protagonisti delle loro storie e del loro teatro, rimasero "gli altri".

Tommaso Zaccheo, in *Strehler e la Francia. 1943-1959*, osserva l'importanza di Giorgio Strehler nella storia del teatro francese: il saggio indaga la progressiva costruzione della relazione tra Strehler e la Francia negli anni Quaranta e Cinquanta. Partendo da un minimo ma necessario approfondimento sulla lettura e l'uso che Strehler fa del pensiero dei grandi maestri della scena francesi negli anni precedenti al 1943, ci si concentra poi su un'analisi di documentazione diretta, per tornare sulla sua esperienza teatrale ginevrina sul finire della guerra, seguirlo poi nelle sue primissime tournée in Francia

a partire dal 1948 e infine soffermarsi sul tentativo di realizzare un «*Cartel européen*» di teatri d'arte e di servizio pubblico con Jean Vilar nel 1959. Il percorso analitico proposto permette di mostrare tutta la novità della relazione tra Strehler e la Francia nel secondo dopoguerra europeo, ovvero quanto questa sia in realtà, poco conosciuta.

Raffaella Di Tizio, in *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*, riflette su quali aspetti nel modo di raccontare il percorso di Strehler al centro del teatro Italiano siano rimasti irrisolti, sottolineando la necessità di tener conto dell'importanza delle interazioni tra divulgazione e storiografia teatrale. Il primo impulso alla scrittura del saggio è nato mentre prendevano il via le iniziative di "Strehler 100", il centenario dalla nascita di Giorgio Strehler, celebrato dal Piccolo Teatro nel 2021 con un fiorire di attività, interviste, documentari e nuove pubblicazioni. Analizzando tre volumi usciti negli ultimi anni si osserva qui la persistenza, al di là del gruppo più ristretto degli specialisti, di alcuni luoghi comuni intorno alla sua figura – come le definizioni, spesso date per scontate, di "primo regista italiano" e primo a mettere in scena i testi di Brecht in Italia.

*Strehler and the others. About the "generation of directors"*. Dossier edited by Raffaella Di Tizio. Includes writings by Raffaella Di Tizio, Stefano Locatelli, Fabrizio Pompei, Andrea Scappa, Alessandra Vannucci, Tommaso Zaccheo.

*Giorgio Strehler was indisputably a master of Italian theatre and not only, but the true recognition of his value still bears, in the collective memory, certain narrative flaws that have even conditioned historiography. As Claudio Meldolesi pointed out in his book Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi (Foundations of Italian Theatre. The generation of Directors, Firenze, Sansoni, 1984; Roma, Bulzoni, 2008), this has happened not only at the expense of the many protagonists of Italian theatre history that were contemporaneous to that of the Piccolo Teatro di Milano, but also of Strehler's career path, from which certain aspects that appear incoherent with the period of his artistic maturity are omitted. Starting again from Meldolesi's knowledge thrust, we here reflect on the importance of observing the establishment, in the Italy of the 1950s, of a system of production that was founded on a single idea of theatre through the events and importance of the different personal paths of a whole generation of theatre makers. Besides the articles, the dossier also comprises a series of files, with a short bibliography at the end, on the life and activities of some Italian directors, focusing particularly on the years between 1940-60. During this time, a specific idea of direction is settled down after a period of plurality of researches, paths and careers. These files concern: Orazio Costa (by Andrea Scappa), Vito Pandolfi (by Raffaella Di Tizio), Gianfranco de Bosio (by Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (by Alessandra Vannucci).*

*Stefano Locatelli's article Strehler: traumas and equilibriums. 1947-1954 broaches once again the subject of the double weakness of studies regarding Strehler's youth that Meldolesi brought to light: the substantial identification with Paolo Grassi's path; the use of Strehler's memories as a reliable source. The article takes as its starting point Meldolesi's discovery of Strehler's initial option of the avant garde as corresponding to his original direction, and takes into consideration the possible influence of his relationship with Mario Apollonio with regard to his experimental vocation, the ethics of the small group, the choral function of the public that was to characterise the Piccolo. It describes Strehler as forced between traumas (due, in great part, to Grassi's "industrial" choices) and precarious equilibriums, resulting in renunciations and failures with respect to his original aims. Strehler's primary objective was that of rediscovering, together with his actors, a lost theatre. His intention was to reconstruct in stable circumstances and under the banner of direction, a parallel to the system of relations in the micro-society of actors. His efforts between 1951 and 1953 failed miserably; this had repercussions not only on Strehler's work methods but also on the ways of thinking about the acting culture in the context of the stability of the Italian public.*

*Alessandra Vanucci, in The mission. Brazilian adventures of the "generation of directors", tells of the long stay in Brasil of the "generation of directors". There, they revolutionised theatre and cinema, and pioneered the creation of content for television. Despite the diversity of personal circumstances and esthetic positions, they shared a decade of experimentation in Sao Paulo, which in the 1950s became the centre of the South American culture industry. The article connects the conditions of formation, the projects and the productions that gave the the Brazilian "mission" of the Italian directors its concreteness, sustained by the idea that direction, as the mechanism of modernity, could be transplanted to the other side of the ocean. That diaspora gave rise to a competitive game of forces and different levels that also involved other directors who had remained in Italy. Conferences, interviews, plans for direction, script notes and other unedited sources, such as diaries and letters, offer a material basis to evoke once again the complexity of the experiences of that part of the generation that emigrated – and that up to now has been ignored by Italian historiography. In the collective memory, these protagonists of their stories and of their theatre were considered as "the others".*

*Tommaso Zaccheo, in Strehler and France 1943-1959, notes Giorgio Strehler's importance in French theatre history. The article examines the relationship that was gradually built between Strehler and France in the forties and fifties. Taking as its starting point a short but necessary investigation into Strehler's readings of the thinking of the great French theatre masters before 1943 and the use he made of this, it then gives an analysis of primary sources, and goes back to his theatrical experience in Geneva towards the end of the*

war: It follows him in his first tours in France as from 1948 and goes into his efforts towards creating a “Cartel Européen” of art theatres and public service with Jean Vilar in 1959. This analytic trajectory allows the author to show fully the novelty of the relationship between Strehler and France in the second European postwar period, or rather how, in reality, little is actually known about it.

*Raffaella Di Tizio, in Why Strehler? On the dividing line between popularisation and historiography, examines which aspects have remained unsolved in the manner of recounting Strehler’s path at the core of Italian theatre. She underlines the necessity of taking into account the interaction between popularisation and theatre historiography. The first impulse to write the article arose at the beginning of the events for “Strehler 100”, the centenary of the director’s birth, which was celebrated at the Piccolo Teatro in 2021 through a series of activities, interviews, documentaries and new publications. Three books that were published in the past few years are here discussed to observe the persistence, apart from the restricted group of specialists, of certain platitudes about how Strehler is observed, such as the definition, often taken for granted, of him as having been the “first theatre director” and the first to stage Brecht in Italy.*

Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The ‘Knudsen Case’ and the Beginnings of Theatre Studies*

Hans Knudsen (1886-1971), allievo di Max Herrmann, partecipò attivamente con lui alla creazione del primo istituto di studi teatrali berlinese, e proseguì con successo la sua carriera dopo che, nel 1933, il suo maestro ne venne estromesso dal nazismo per le sue origini ebraiche. Attivo collaboratore del processo di *Gleichschaltung* (l’uniformazione in ogni settore alle idee di partito, in una totale subordinazione della cultura al pensiero dominante), Knudsen, che era stato tra i firmatari del manifesto degli scrittori nazisti, e che nel 1944 aveva ottenuto per la sua fedeltà una cattedra universitaria dallo stesso Hitler, fu anche, nel 1948, uno dei fondatori della Freie Universität a Berlino Ovest.

Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The ‘Knudsen Case’ and the Beginnings of Theatre Studies*

*Hans Knudsen (1886-1971), a student of Max Hermann, participated actively with the latter in the creation of the first institute for theatre studies in Berlin, and pursued his career successfully also after 1933, when the Nazis expelled his master from the institute because of his Jewish origins. An active collaborator in the process of Gleichschaltung (the uniformisation in every sector to the ideas of the party, in total subordination to the dominant*

*culture), Knudsen, who had been one of the signatories of the manifesto of Nazi writers, and who in 1944 was awarded a university professorship by Hitler himself, was also, in 1948, one of the founders of the Freie Universität in West Berlin.*

*Grotowski a Danzica.* Dossier a cura di Marina Fabbri. Comprende scritti di Marina Fabbri, Jerzy Grotowski, Franco Ruffini.

*Grotowski ripetuto* è un testo con una storia particolare. Nasce da un incontro avvenuto a Danzica il 20 marzo 1981 tra Grotowski e gli studenti della professoressa Maria Janion, illustre storica della letteratura, che lo fece poi trascrivere, per pubblicarlo cinque anni dopo. Non è dunque propriamente un testo di Grotowski, però è stato da lui approvato, e apprezzato: «se si prendono in considerazione tutte e tre le annotazioni, allora – scrive Grotowski al curatore – secondo me il messaggio è scritto in modo più rigoroso che se provassi a scriverlo io stesso». La peculiare trascrizione decisa da Maria Janion è infatti triplice: tre versioni, appena differenti tra loro, un po' come nei quattro Vangeli. In questo incontro Grotowski non tocca il teatro, anche se dirà più tardi di aver parlato delle cose più importanti che aveva da dire. Nel mezzo della rivolta di Solidarność, alcuni mesi prima della legge marziale di Jaruzelski, in una situazione politica di angosciosa incertezza, famosissimo in Polonia e internazionalmente, anche se oggetto di forti discussioni nel suo paese, Grotowski sceglie di parlare di gnosi e chassidismo. L'uditorio si chiede se non stia parlando, oltre che di temi personali a lui profondamente cari, anche, in forma indiretta, degli angosciosi tempi a venire. Nella sua Introduzione Marina Fabbri spiega la genesi del testo e i modi in cui è stato discusso e interpretato. Nel suo saggio, Ruffini mostra come la gnosi – la cui prima menzione da parte di Grotowski è nell'incontro di Danzica – sia stata in realtà l'obiettivo costante di tutta la sua ricerca. Nella biografia come nella professione, la vicenda di Grotowski, secondo Ruffini, può essere considerata e utilmente compresa come una “via della gnosi”.

*Grotowski in Gdansk.* Dossier edited by Marina Fabbri. Includes writings by Marina Fabbri, Jerzy Grotowski, Franco Ruffini.

*Grotowski repeated is a text with a particular history. It is born from an encounter in Gdansk on 20 March 1981 between Grotowski and the students of Maria Janion, a famous literary historian, who had it transcribed for publication five years later. It is not, therefore, strictly speaking, a text by Grotowski, but he approved and appreciated it. He wrote to the editor: “if all the annotations are taken into account, I believe that the text is written more rigorously than if I tried to write it myself”. The peculiar transcription decided by Maria Janion is triple: three versions with minor differences from*

*one to the other, a little like the four gospels. In the heart of the Solidarność revolution, a few months before Jaruzelski's martial law, in a distressing and uncertain political situation, Grotowski – famous in Poland and internationally, even if object of heated discussion in his country – chooses to speak of gnosis and Hassidism. The audience wondered whether apart from personal themes that were dear to him, Grotowski was not speaking indirectly also of the anguishing times to come. In her introduction Marina Fabbri explains the genesis of the text and the way it was discussed and interpreted. In his article, Ruffini shows how gnosis – the first time Grotowski mentions this term is in his Gdansk encounter – was, in reality, the constant objective of his research. According to Ruffini, Grotowski's adventure, both in his biography and in his profession, may be considered and usefully understood as "a way of gnosis".*