



HAL
open science

Strehler e la Francia. 1943-1959

Tommaso Zaccheo

► **To cite this version:**

| Tommaso Zaccheo. Strehler e la Francia. 1943-1959. Teatro e Storia, 2024, 45 (16). hal-04852467

HAL Id: hal-04852467

<https://hal.science/hal-04852467v1>

Submitted on 20 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Teatro e Storia

nuova serie

I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski



Volume pubblicato con il contributo di:



Università degli Studi
Roma Tre

TEATRO ^E STORIA nuova
serie

45-2024

[a. XXXVIII vol. XVI della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Organi editoriali:

Redazione: Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Valentina Venturini.

Comitato scientifico: Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Monika Blige; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Maggie Gale; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Annelis Kuhlmann; Jan Lazardzig; Patrick Le Bœuf; Svetlana Lukanitschewa; Lluís Masgrau Peya.

Redattori emeriti: Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Stefano Geraci; Jean-Marie Pradier; Franco Ruffini.

Sono stati fondatori di «Teatro e Storia»: Fabrizio Cruciani (1941-1992); Claudio Meldolesi (1942-2009); Nicola Savarese (1945-2024); Ferdinando Taviani (1942-2020), insieme a Eugenia Casini Ropa, Franco Ruffini e Daniele Seragnoli.

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *Summaries* dei numeri precedenti e sulla storia della rivista si veda il sito www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Nuova tipografia Graphic Art 6 Srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b - 00178 Roma

In copertina: disegno di Roland Grünberg per il programma di *Ornitofilene* (Odin Teatret, 1964). Elaborazione grafica: Baruni.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941.

ISSN 0394-6932
ISBN 97888868973469

© 2024 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2024*
- 27 Dossier. *L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita*. A cura di Mirella Schino
 Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier, 29 – Ferdinando Taviani, *Come per una tregua. Frammenti, materiali, appunti*, 49 – Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*, 61 – Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*, 188.
- 193 Dossier. *Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*. A cura di Raffaella Di Tizio
 Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier, 195 – Andrea Scappa, *Orazio Costa*. Scheda, 204 – Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, 214 – Raffaella Di Tizio, *Vito Pandolfi*. Scheda, 245 – Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della "generazione dei registi"*, 255 – Alessandra Vannucci, *Ruggero Jacobbi*. Scheda, 285 – Tommaso Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*, 293 – Fabrizio Pompei, *Gianfranco de Bosio*. Scheda, 316 – Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*, 325.
- 349 Jan Lazardzig, *From Allegiance to Academia. The 'Knudsen Case' and the Beginnings of Theatre Studies*
- 365 Dossier, *Grotowski a Danzica*. A cura di Marina Fabbri
 Marina Fabbri, *La lezione di Danzica*. Introduzione al Dossier, 367 –

Jerzy Grotowski, *Grotowski ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek, 382
– Franco Ruffini, *Grotowski sulla via della gnosi*, 412

431 *Summaries*

439 Notizie sugli autori

Tommaso Zaccheo
STREHLER E LA FRANCIA
1943-1959

Questo contributo si pone l'obiettivo di tornare sulla complessità della relazione di Strehler con il teatro francese del secondo Novecento, proponendo una primissima ricostruzione indiziaria della complessa "interrelazione dinamica"¹ tra il regista del Piccolo e uomini o istituzioni francofone e francesi attive tra il 1943 e il 1959. Una premessa sull'influenza delle teorie o delle pratiche di alcuni maestri francesi su Strehler negli anni della sua formazione precederà una riflessione sull'importanza della sua esperienza in Svizzera dopo il 1943. Cercheremo, poi, di seguire Strehler nelle tournée francesi che realizza con la troupe del Piccolo tra il 1948 il 1959, passando per la preparazione di una *Calandria* ad Avignone e per un tentativo di gemellaggio con il Théâtre National Populaire (TNP) di Jean Vilar. Fondata sull'analisi di una prima scelta di documenti d'archivio, questa ricerca assume una prospettiva transnazionale² nella speranza che questo punto di vista possa aiutare a conoscere meglio il percorso di un artista nel teatro del Novecento.

¹ Definizione mutuata da una proposta epistemologica degli storici francesi Werner e Zimmermann: «Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational [est] appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. [...] l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions» (Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, *Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», vol. 1, anno 58, 2003, pp. 7-36: 22-23).

² «[...] on considèrera plutôt le «transnational» comme une manière de faire de l'histoire, un point de vue, un questionnement exercé sur des terrains et des sources [...]» (Pierre-Yves Saunier, *Circulations, connexions et espaces transnationaux*, «Genèses», n. 4, 2004, pp. 110-126: 110).

Prime tracce di maestri lontani

Alla metà degli anni Novanta, in una serie di interviste realizzate dalla studiosa Myriam Tanant e poi confluite in una pubblicazione autonoma, Strehler sembra voler fissare la memoria del suo legame con le scene francesi, dichiarando un debito nei confronti di Jacques Copeau, suo maestro *in absentia*:

Le premier [dei miei maestri] est Jacques Copeau [...]. J'ai aimé Copeau à travers ses *Souvenirs du Vieux-Colombier*, à travers des phrases et des propos de lui que me rapportaient ses élèves et ses proches [...]. Il m'a fait comprendre qu'il devait y avoir une unité entre l'écriture et la représentation, une unité entre auteurs, acteurs, décorateurs et machinistes³.

Meldolesi ha sintetizzato la teoresi, ovvero l'elaborazione teorica non ancora messa alla prova delle scene, che Strehler matura negli anni Quaranta in qualità di critico e di attore neodiplomato dell'Accademia dei Filodrammatici⁴. Il solo riferimento a Copeau risulta un richiamo a una «“nuda emotività” [e alle] cancellature degli orpelli sperimentate dai maestri della regia»⁵. Sembra però possibile recuperare alcuni indizi circa l'uso da parte di Strehler dei testi di Copeau.

Nelle pagine di una rivista dei «teatriguf»⁶, subito dopo l'articolo

³ *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, coll. «Mettre en scène», Arles, Actes Sud, 2007, pp. 65-66.

⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni editore, [1984] 2008, pp. 98-99. In queste pagine, dopo aver commentato la posizione di Strehler nelle polemiche interne ai gruppi di teatro e alle riviste legate ai GUF, Meldolesi stila un utile «quadro tematico riassuntivo» circa i «principi forti» – ma anche contraddittori – che animano questo giovane uomo votato al teatro. Anche Odette Aslan commenta una parte degli articoli o delle traduzioni pubblicate sulle riviste dei Gruppi universitari fascisti, cfr. Odette Aslan, *Un chemin de connaissance*, in «Les voies de la création théâtrale», *Strehler*, a cura di Odette Aslan, vol.16, Paris, edizioni del CNRS, 1989, pp. 16-18. In merito alle prime esperienze di Strehler cfr. Clarissa Egle Mambrini, *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate, Lampi di stampa, 2013.

⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.

⁶ Per la storia dei Gruppi Universitari Fascisti (GUF) cfr. almeno Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 91-159 e

*Per un teatro postumo*⁷ – nel quale il redattore-Strehler scrive: «Tutto il teatro che ci viene quotidianamente proposto è *postumo* [e si augura che] disumane siano le arti [contro un teatro] troppo legato all'uomo-massa»⁸ –, i redattori riproducono un breve passaggio dei *Souvenirs du Vieux-Colombier*⁹:

[...] i nostri piccoli teatri pongono la loro ragion di essere in funzione di uno stato di crisi e dei problemi che esso comporta [...]. Io dico che essi stessi sono altrettanti problemi; che la loro esistenza non va da sé; che il loro compito non è davvero di riposo; ch'essi non possono davvero differire dagli altri teatri nell'esistenza e rassomigliar loro nel regime¹⁰.

Nel corso della conferenza svolta il 15 gennaio 1931, Copeau spiega che la sua azione non è ascetica bensì «*populaire*» e ai giovani propone «lavoro, ricerca, audacia»¹¹. Parole nate in un preciso contesto, da un dialogo con il critico e amico Lucien Dubech¹², vengono intitolate dalla redazione italiana *Missioni del piccolo teatro* e utilizzate per esprimere un punto di vista che possa fare da corollario a quanto Strehler scrive nell'Italia del 1943¹³.

È probabile che i redattori della rivista – in particolare Paolo Grassi – ravvisassero in questo estratto uno spunto per ripensare tanto l'e-

Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 23-38. Per un quadro generale cfr. inoltre Gabriele Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Napoli, Titivillus, 2009 [1994].

⁷ In «Spettacolo-Via Consolare», vol. IV, n. 2, gennaio 1943, p. 23. È il primo dei due soli numeri di questa rivista conservati nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl di Trieste. Nel secondo, il vol. XXI del febbraio-marzo 1943, Strehler scrive la sua *Introduzione a Cocteau*, autore di cui aveva tradotto *Le Coq et l'Arlequin* nel 1942.

⁸ *Ibidem*, corsivi del testo.

⁹ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, pp. 85-86.

¹⁰ «Spettacolo-Via Consolare», gennaio 1943, cit.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Autore de *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928.

¹³ Fabrizio Cruciani ha scelto di commentare in due occasioni questo stesso testo, cfr. Copeau, *o la tradizione della nascita*, «Teatro festival», n. 5, ottobre-novembre 1986 e *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006, [1985] pp. 144-159.

sperienza «del teatro Guf milanese»¹⁴ quanto quella, precedente, del Teatro del Convegno, aperto nel 1924 da Enzo Ferrieri e che proprio Lucien Dubech aveva definito «un Vieux-Colombier italien»¹⁵. Insomma, per il gruppo che si riunisce attorno a «Spettacolo-Via consolatare»¹⁶, Copeau è il modello etico per proseguire la loro lotta contro quel «ritardo italiano» nei confronti della regia europea postulato da d'Amico e che, negli anni Quaranta, «sembra [ormai] un dato di fatto»¹⁷.

Strehler però, nel suo articolo rimanda al pensiero di Copeau soprattutto in ragione di una piuttosto generica condanna di un teatro di massa. La sola, e sempre fragile, altra traccia di un suo legame con questo maestro lontano è fornita da Maria Ines Aliverti, per la quale *La Rappresentazione di Santa Uliva*, che Copeau mette in scena nel Chiostro di Santa Croce a Firenze, il 5 e 7 giugno 1933¹⁸, è «un modèle de référence pour la mise en scène (regia) italienne»¹⁹ anche in forza

¹⁴ Cfr. Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2008, p. 151.

¹⁵ *Le théâtre en Italie*, «Comoedia», 4 avril 1925, articolo citato da Claudio Pirino nella sua tesi di dottorato *Autour de la "regia". La mise en scène en Italie: 1893-1943. Protagonistes, histoires, débats*, diretta da Marco Consolini, discussa presso la Sorbonne nouvelle il 7 dicembre 2017, p. 301. Questo di Ferrieri non è certo il solo dei piccoli «teatri d'eccezione milanesi» (Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», vol. 29, 2008, pp. 157-170: 158) che nascono sul modello di quello parigino ma resta il solo a ricevere un così forte riconoscimento.

¹⁶ Composto da Strehler, Paolo Grassi o, ancora, da Gerardo Guerrieri: gli uomini che saranno protagonisti della nascita del Piccolo Teatro oppure, come Orazio Costa, molto vicini ad esso. Costa, a differenza dei giovanissimi di questa generazione, era stato allievo diretto di Copeau, cfr. la scheda a lui dedicata da Andrea Scappa in questo dossier e Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 214-247.

¹⁷ Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di una mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212: 174.

¹⁸ Nel quadro della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, cfr. *Anno per anno. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grade regia*, in *L'anticipo italiano*, cit., p. 111.

¹⁹ Maria Ines Aliverti, «L'épreuve de Florence», in Jacques Copeau, *Les dernières batailles 1929-1949. Registres VIII*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, p. 186.

di una dichiarazione di Strehler del 1997: «Il a raconté qu'il accompagnait à Florence sa mère musicienne. Étant un jeune adolescent, il s'était même présenté aux auditions pour la sélection des anges figurants, mais Copeau, ayant jugé ses cheveux trop foncés, l'avait écarté»²⁰.

Oltre Copeau, le multiple e sincretiche eredità rivendicate da Strehler convivono nella sua memoria di regista in ragione del desiderio di renderle operative – nel suo modo di fare teatro e nel modo in cui altri potranno descriverlo²¹. Altro *topos* sul quale torna spesso, per esempio, è il suo debito nei confronti di Jouvet:

Mon deuxième maître est Louis Jouvet. Je l'ai bien connu et je lui suis reconnaissant de m'avoir communiqué l'amour du métier en tant que métier et l'orgueil de bien l'exercer. [...] C'est lui qui m'a fait découvrir qu'une mise en scène n'est pas seulement un travail philologique, culturel ou technique, mais aussi une compréhension sensible du texte, un abandon intuitif à ses valeurs poétiques²².

Le tracce di un contatto diretto con il fondatore del Théâtre de l'Athénée rinviano direttamente al dopoguerra. Alla morte di Jouvet avvenuta nel 1952, per rendergli omaggio, Strehler sceglie di mettere in scena *La Folle de Chaillot* riproducendo archeologicamente i costumi di Christian Bérard e utilizzando le musiche di Henri Sauguet²³. Questo omaggio postumo, dunque, avrebbe anche il valore di sperimentazione sulle scene italiane dello stile di questo maestro e della sua troupe.

Se il riferimento a Jouvet ci porta nel cuore degli anni Cinquanta, ai fini di questa premessa sembra più utile ritornare al «fatidico 1943»²⁴, ovvero agli anni passati da Strehler in Svizzera, dopo aver scelto di sfuggire alla chiamata alle armi della Repubblica di Salò. Molto è stato detto a proposito di quello che egli considerava il conte-

²⁰ *Ibidem*. Aliverti cita il testo di Giorgio Strehler, «Les quatre cités du théâtre d'Art», in *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, a cura di Georges Banu, Paris, Les Éditions théâtrales, 2000, pp. 8-15.

²¹ Tuttavia aggiungiamo, con Meldolesi, che per i membri di questa *generazione*, Copeau, Reinhardt, Appia, Craig, Dullin o Jouvet «erano restati riferimenti tanto vaghi quanto pensati» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 284).

²² *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, cit., p. 66.

²³ Spettacolo creato il 19 dicembre 1945.

²⁴ Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 152.

sto della «genesì certa della propria vocazione»²⁵. Strehler, non appena abbandona il campo d'internamento di Mürren, raggiunge la giovane troupe della Comédie de Genève, segue i corsi di un ex allievo di Georges Pitoëff, Jean Bart²⁶, ed entra per la prima volta in contatto, indiretto, con la tradizione francese anche grazie al direttore della Comédie Maurice Jacquelin – che era stato un allievo del Conservatorio di Parigi e, appena diplomato, aveva in prima persona vissuto il clima teatrale della capitale francese degli anni Venti e Trenta. Nel contesto ginevrino, Strehler crea, per la prima volta in Europa, la versione francese della pièce di Thomas Stearn Elliot *Meurtre dans la cathédrale*, il 14 aprile 1945. Una prima regia europea, firmata con lo pseudonimo di Georges Firmy²⁷ e in qualità di «metteur en scène» della Compagnie des Masques di cui un altro giovane, Claude Maritz, è il «directeur» e l'attore principale²⁸. Infine, sempre collaborando con Maritz, Strehler si occupa del *décor* e mette in scena la *tragédie en quatre actes* di Albert Camus *Caligula*²⁹.

Queste esperienze, certo “giovanili” e ingenuè³⁰, meriterebbero di essere analizzate a partire da un nuovo scavo negli archivi svizzeri: a Ginevra, Strehler e la giovane compagnia di cui fa parte sembrano scientemente riprendere la “missione” della regia moderna, presentando drammaturgie nuove in un contesto e davanti a un pubblico che si vorrebbero a loro volta radicalmente nuovi.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Giorgio Strehler, *Une vie pour le théâtre*, traduzione di Karin Wackers, prefazione di Jean-Pierre Vincent, Paris, Belfond, 1989, p. 85.

²⁷ Dal cognome francese della nonna materna, cfr. il passaporto di Maria Firmy in Lovrich, nata a Parigi il 4 ottobre 1882, conservato nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl a Trieste.

²⁸ L'esposizione virtuale degli archivi della Comédie de Genève permette di segnalare queste informazioni e di leggere alcuni passaggi della, poca, rassegna stampa che ha accompagnato le creazioni di questa troupe, cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-meurtre-dans-la-cathedrale>> e cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-caligula>>, (29/02/2024).

²⁹ Il 27 giugno 1945.

³⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti*, cit., p. 143.

La tournée del 1948 a Parigi con il Corvo di Gozzi

Facciamo un salto per osservare le relazioni con il teatro francese dopo la fondazione del Piccolo Teatro, nel 1947. Il 14 e 15 ottobre 1948 Aman-Maistre Julien³¹ presenta al pubblico parigino *Il Corvo* di Carlo Gozzi, che la giovane troupe del Piccolo porta in tournée anche a Londra. Grazie a questa tournée, legata alla rassegna *Spectacles de la Biennale de Venise*³² organizzata da Guido Salvini, Strehler prende contatto per la prima volta in modo ufficiale con il mondo culturale e produttivo che sta ricostruendo il Teatro francese «après le déluge»³³; Julien, dal canto suo, usa queste parole per evocare l'incontro con la compagnia milanese:

Votre départ fait un vide immense dans ce grand Théâtre, qui retentit encore des débats de ce magnifique *Corbeau* que tu nous a amené. [...] Je veux te dire sans tarder toute la joie que j'ai eue de recevoir ton spectacle et toute la satisfaction d'avoir trouvé en toi un ami que j'aimerais ne jamais perdre. Je t'écrirai plus longuement dans quelques jours pour te parler de ce projet d'échange au printemps³⁴.

³¹ Uomo di teatro francese di origine armena, Julien comincia la sua carriera nella Compagnie des Quinze, diretta dall'allievo di Copeau Michel Saint-Denis, ma abbandona presto la troupe per tentare la fortuna nel teatro commerciale insieme col compositore Jean Villard. Ancora piuttosto giovane, dal 1947 dirige il Théâtre Sarah-Bernardt (teatro di Parigi che tra il 1940 e il 1946 era stato diretto da Charles Dullin, altro allievo di Copeau, su cui cfr. Daniele Seragnoli, *La Ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, la Casa Usher, 1986). Spesso si sottolinea la sua importanza per il ruolo di ideatore del *Festival international d'art dramatique* di Parigi, Codiretto con Claude Planson, che dopo le prime due edizioni del 1954 e 1955 diventerà Théâtre des Nations. È grazie a questo festival che Parigi scoprirà il teatro dell'Opera di Pechino oppure quello epico-dialettico di Bertolt Brecht.

³² Oltre al Piccolo Teatro di Milano e al Piccolo di Roma, che presenta la versione dei *Sei personaggi* di Orazio Costa, Salvini porta in tournée l'*Edipo Re* e la pièce di Gian-Paolo Callegari *Cristo ha ucciso*.

³³ Letteralmente «dopo il diluvio». Con questa espressione, Bernard Dort indica a che punto l'esperienza della Seconda guerra mondiale rappresenta uno spartiacque profondo, produttivo e generazionale, nel teatro francese del Novecento, cfr. Bernard Dort, *L'Âge de la représentation*, in *Le Théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 961-1048: 961.

³⁴ Lettera di Aman-Maistre Julien a Giorgio Strehler del 19 ottobre 1948, conservata in Civico Museo teatrale Carlo Schmidl, fondo Strehler, faldone 81, fascicolo «Corrispondenza privata e di lavoro - 1948».

Se questa lettera mostra il desiderio di instaurare relazioni di lungo termine con il Piccolo, nulla sappiamo circa il contenuto del «projet d'échange au printemps» qui evocato. Il Piccolo torna a Parigi già nell'ottobre 1949, questa volta ospite del Théâtre des Champs-Élysées, invitato a creare in questo teatro *Questa sera si recita a soggetto*, prima ancora che lo spettacolo venga presentato al pubblico milanese. Queste due tournée erano probabilmente state ideate nel contesto degli scambi sostenuti dal nascente *Institut International du Théâtre/International Théâtre Institute*³⁵. Questa istituzione, direttamente finanziata dall'UNESCO, nasce ufficialmente il primo dicembre 1948 a partire dall'apertura di cinque *Centres nationaux* in altrettanti Paesi, dal Brasile alla Svizzera, dagli USA alla Francia, in un mondo non ancora rigidamente diviso in due blocchi³⁶ e sarà tra i primi finanziatori del *Festival International* diretto da Julien. Il *centre* italiano dell'ITI, invece, è fondato da Silvio d'Amico e da Vincenzo Torraca, con sede a Roma, in Via Sistina, presso l'Associazione degli industriali dello spettacolo³⁷.

Ai colleghi membri dell'ITI, e sull'organo di stampa ufficiale di questa istituzione³⁸, d'Amico presenta gli sforzi e il successo della prima tournée estera dei due "Piccoli" teatri italiani, presentandola sotto il segno del «ritardo» del teatro italiano che si deve colmare:

The tendency [del nuovo teatro italiano] is to aid in the creation of permanent local units, of greater or less importance, in putting to work this new element in the life of our theatre: the development of the new school of the Italian producers – most of whom are young. [...] We might mention in this regard the Piccolo Teatro della Città di Milano, founded by manager Paolo Grassi and Giorgio Strehler, as well as the Piccolo Teatro della Città di Roma, founded and managed

³⁵ D'ora in avanti ITI.

³⁶ Cfr. Quentin Fondu, *L'Institut international du théâtre (1948-1967). Note sur l'internationalisation du champ théâtral*, «Actes de la recherche en Sciences sociales», n. 246-247, 2023, pp. 118-129.

³⁷ L'organizzazione si ispira, almeno in parte, alla *Société Universelle du théâtre* fondata il 25 novembre 1925 da Firmin Gémier, il quale aveva anche dato vita a un primo *Festival International* di teatro, annuale e itinerante (cfr. Catherine Faivre-Zeliner, *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 19-40).

³⁸ La prmissima pubblicazione dell'ITI sarebbe, in realtà, *Le Bulletin de l'Institut International du Théâtre*, una raccolta di sinossi e di recensioni delle opere drammaturgiche prodotte nei paesi in cui sono presenti i *Centres nationaux*.

by Orazio Costa. The work of both has been applauded, even abroad: especially in London and Paris during the tour which a company of 80 Italian actors made in 1948, under the management of Guido Salvini³⁹.

La stretta relazione tra Paolo Grassi, Strehler e d'Amico è nota e documentata, a partire dal primo incontro tra il giovane regista milanese e il fondatore dell'Accademia nazionale romana, avvenuto a Roma, nel 1946, nel corso della tournée de *Il lutto si addice ad Elettra*⁴⁰. L'iscrizione del Piccolo Teatro di Milano nelle pagine di questa rivista e di questa nascente rete internazionale di artisti e di istituzioni teatrali è significativa tanto più se si considera l'importanza dei responsabili del Comitato editoriale della rivista «World theatre».

Oltre a membri americani, cinesi e, dal 1959, anche sovietici, ci sono Jeanne Laurent⁴¹, che fa parte dell'ITI fin dal 1948 e l'autore Armand Salacrou⁴², che è il primo presidente del suo *Comité exécutif*. Strehler è in contatto con lui dal 1946, come testimonia uno scambio epistolare del 1952: «Tout ce que tu me dis⁴³ prouve à quel point tu connais bien mon théâtre et comme tu devines à la fois mes préoccupations actuelles et la direction dans laquelle je voudrais engager mon théâtre»⁴⁴.

³⁹ Silvio d'Amico, *The italian scene*, «World Theatre», n. 0, 1950.

⁴⁰ Prima rappresentazione a Milano, al Teatro Odeon, il 15 dicembre 1945, con la compagnia di Memo Benassi. Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, pp. 29-31. Sui progetti di d'Amico, cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383.

⁴¹ Sul ruolo fondamentale della direttrice della *sous-direction de la Musique et des spectacles* all'interno del Ministero dell'Éducation nationale dal 1945 al 1952 la letteratura è abbastanza cospicua. Cfr. almeno Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 2005 e Marion Denizot, *Du théâtre populaire à la médiation culturelle: autonomie de l'artiste et instrumentalisation*, «Lien social et Politiques», n. 60, 2008, pp. 63-74.

⁴² In mancanza di lavori più recenti cfr. Paul-Louis Mignon, *Salacrou*, Parigi, Gallimard, 1960 e il *Dictionnaire biographique Maitron*, dove sono sintetizzati alcuni aspetti dell'impegno militante di questo autore, cfr. <<https://maitron.fr/spip.php?article130268>> (27/04/2024).

⁴³ In una precedente lettera, Strehler e Salacrou avevano parlato della pièce di quest'ultimo *Histoire de rire*, che non sarà però mai rappresentata dal Piccolo.

⁴⁴ Lettera di Salacrou a Strehler del 19 novembre 1952, fondo Strehler, faldone 74, fascicolo «Stagione teatrale 1949-1950».

Il regista del Piccolo ha messo in scena le sue *pièces* *Una donna libera* nel 1946 al Teatro Odeon e, nel 1947, *Le notti dell'ira*⁴⁵ al Piccolo – ripresa nel 1949. È probabile che il legame con questo autore spieghi in parte l'inserzione di Strehler nel mondo del teatro francese, in particolare con quello precedente il secondo conflitto mondiale (Salacrou era uno dei giovani autori che Charles Dullin aveva scoperto e fatto scoprire al pubblico parigino, tentando di imporlo alla critica⁴⁶).

È probabile che questa progressiva integrazione – che le tournée del 1948 e del 1949 non fanno che rinsaldare – e questa effettiva, anche se relativa, notorietà del Piccolo ai professionisti e alla critica parigina contribuirà al successo della tournée dell'*ensemble* milanese al Théâtre de Paris nel 1952, con la seconda edizione de *L'Arlecchino servitore di due padroni*⁴⁷. Se Jean-Louis Barrault scrive che questo teatro «est un vrai théâtre moderne avec qui nous devons compter»⁴⁸, questo riconoscimento è frutto, oltre che delle grandi qualità artistiche della troupe, forse anche della rete di relazioni coltivata da Strehler e Grassi sin dal 1948.

Così, nel 1953, quando universitari francesi e specialisti della nascente disciplina delle *Études théâtrales* invitano Strehler e Jacques Lecoq a partecipare agli *Entretiens à la Sorbonne*, non stanno invitando un regista italiano sconosciuto, bensì un *ami*:

Le 18 mars [1953], au Centre National de Documentation Pédagogique, nous avons invité Giorgio Strehler, directeur du Piccolo Teatro de Milan, Jacques Lecoq, professeur à l'École du Piccolo Teatro et les élèves de l'École. [...] Nous sommes heureux de voir nos amis du Piccolo Teatro reprendre et poursuivre, aussi heureusement et utilement, en marge de l'exploitation régulière, un programme

⁴⁵ Pièce scritta nel 1946.

⁴⁶ Inoltre, il rapporto di Strehler con Salacrou potrebbe essere una delle ragioni per le quali, nel 1947, la regia de *Le notti dell'ira* non sarà affidata a Vito Pandolfi, come inizialmente previsto dal comitato direttivo del Piccolo. Su questo punto, cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 78, e si vedano in questo dossier il saggio di Stefano Locatelli e la scheda dedicata a Vito Pandolfi, sempre di Raffaella Di Tizio.

⁴⁷ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 346-347. Spettacolo creato al Teatro Quirino di Roma il 17 aprile 1952.

⁴⁸ Jean-Louis Barrault, *Bienvenue aux comédiens italiens*, «Le Figaro», 3 maggio 1952.

de recherche et de formation dont Jacques Copeau avait jadis posé le principe et la matière⁴⁹.

Sin dalla sua nascita – e prima dell’istituzione di una cattedra in studi teatrali affidata a Jacques Scherer nel 1959 – la «Revue d’Histoire du Théâtre»⁵⁰ organizza incontri accademici ai quali partecipano Gaston Baty, Léon Chancerel o Louis Jouvet. Dopo la loro morte, gli invitati saranno gli animatori del Piccolo: la traccia della loro presenza in Sorbona fa addirittura riapparire l’ombra di Copeau – ma come dietro la maschera di Jacques Lecoq, ovvero dell’artista e del pedagogo che con Amleto Sartori e Marcello Moretti ha saputo ricreare l’*Arlecchino*⁵¹ del Piccolo e che, agli occhi dei redattori della *Revue d’Histoire du théâtre*, si fa il garante di una filiazione che, passando per Jean Dasté, arriverebbe fino al *patron* dei Copiaus⁵².

Molto si può dire – ed è stato detto – circa il ruolo svolto dal mimo francese, il quale sembra portare in Italia⁵³ parte della tradizione sperimentata da Copeau, prima a Padova⁵⁴ e poi a Milano⁵⁵. Accanto a questo nome va menzionato Étienne Decroux, che nel settembre 1953 subentra a Lecoq come insegnante di mimo del Piccolo⁵⁶: i due maestri francesi insegnano vie nuove agli attori e agli studenti milanesi e incidono sulla qualità degli spettacoli di Strehler. Lecoq e Decroux senza dubbio trasmettono la loro esperienza anche agli allievi del Pic-

⁴⁹ *Entretiens à la Sorbonne*, «Revue d’Histoire du Théâtre», a. V, n. 3, 1953, p. 196. Articolo citato da Claudio Meldolesi in *Fondamenti*, cit., p. 352.

⁵⁰ Testata nata nel 1948 come prima rivista scientifica specificamente consacrata allo studio del teatro.

⁵¹ La seconda versione di questa celeberrima e costantemente ripresa e riveduta regia strehleriana è rappresentata una prima volta il 17 aprile 1952 al Teatro Quirino di Roma.

⁵² Cfr. Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée du jeu de l’acteur*, prefazione di Georges Banu, Lavérune, l’Entretemps, 2014.

⁵³ E a partire dal 1951 con la regia strehleriana dell’*Elettra* di Sofocle.

⁵⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 419-429, e la scheda dedicata a Gianfranco De Bosio da Fabrizio Pompei in questo stesso dossier.

⁵⁵ Cfr. Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 21, ma cfr. anche, per gli anni milanesi di Lecoq, Vittorio Taboga, *La Formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, tesi di Dottorato sostenuta il 9 maggio 2018 presso l’Università di Bologna e diretta dal Professor Gerardo Guccini, pp. 227-291.

⁵⁶ *Ivi*, p. 245.

colo⁵⁷ ma d'altro canto, se questi due esponenti così importanti del teatro francese arrivano a Milano, forse è anche perché sono attratti dal nome che Strehler ha già saputo costruirsi oltralpe. Lo stesso Jean Vilar prende contatto con i direttori del Piccolo forse proprio grazie alla eco delle tournée del 1948 e 1949.

Strehler e Vilar ad Avignone: una Calandria mancata e l'inizio di un legame

Nei primi anni di vita della *Semaine d'Art* d'Avignon, Vilar propone di rinnovare il teatro francese rivolgendosi alla tradizione, a Copeau, alla sua ramificata eredità e a quella del *Cartel*⁵⁸. Una spinta etica che si concretizza anche con la sperimentazione di un nuovo repertorio e di nuove modalità di restituirlo al pubblico⁵⁹ attraverso un'internazionalizzazione della programmazione:

L'expérimentation, ce pourrait aussi être d'inviter d'autres metteurs en scène, par exemple Jean-Louis Barrault. Vilar le lui propose pour 1951, mais, faute de moyens, cela ne se fera pas; une correspondance suivie atteste également des contacts avec Giorgio Strehler, qui voudrait monter en juillet 1950 un texte de Goldoni, *Arlequin serviteur de deux maîtres* [...]. Cette internationalisation d'Avignon, inaboutie pour l'essentiel, est alors l'autre face du théâtre de création que Vilar veut à tout prix⁶⁰.

⁵⁷ Si pensi, per esempio, all'importanza dell'arrivo di Marise Flach a Milano grazie a Decroux – ma sui complessi legami tra attori e scuole francesi e italiane in questi anni cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023.

⁵⁸ Vilar è stato allievo di Dullin e *régisseur de plateau* presso l'Atelier, cfr. Jeanne Laurent, *Jean Vilar avant le TNP*, in *Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995, pp. 53-55.

⁵⁹ Si pensi alla programmazione del primo anno del Festival, con la primissima regia del *Riccardo II* di Shakespeare, testo mai messo in scena in Francia, la diffusione di opere di giovani autori come Maurice Clavel, di cui Vilar crea *La terrasse du midi*. Un clima di profondo rinnovamento segna in questo periodo l'azione di registi e direttori come Vilar, Jean Dasté e Hubert Gignoux: cfr. Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

⁶⁰ Emmanuelle Loyer e Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016, p. 78.

Se è vero che «de 1947 à 1951, c'est un véritable projet artistique de combat que Vilar essaie de faire exister à Avignon, projet qui ne relève nullement du théâtre populaire»⁶¹, i primissimi scambi tra Vilar e Strehler sono da leggere nel quadro di un *combat artistique* che fa di questo festival «une expérience exaltante, une libération de la servitude du théâtre parisien où l'acteur doit jouer tous les soirs le même rôle, pendant des mois, et de la contrainte de la scène à l'italienne où la rampe sépare le comédien du spectateur»⁶².

La prima traccia degli scambi tra il Piccolo Teatro e il festival d'Avignone si può trovare nella corrispondenza custodita nel fondo Jean Vilar della Biblioteca nazionale di Francia⁶³, che rivela la volontà di Vilar di prendere rapidamente contatto con artisti di varie nazionalità attraverso le associazioni culturali che in questi anni operano per rendere possibili degli scambi teatrali internazionali⁶⁴.

Il 10 luglio 1949, Paolo Grassi scrive all'alto funzionario francese Philippe Erlanger, direttore dell'Association française d'Action artistique, circa la possibilità di incontrare Vilar ad Avignone, lettera immediatamente trasferita a Chrystel d'Ornhjelm⁶⁵:

Purtroppo non mi è consentito venire subito ad Avignone in quanto dal 23 al 27 luglio io sarò al Festival di Knokke (Belgio) col Piccolo Teatro di Milano:

⁶¹ *Histoire du Festival d'Avignon*, cit., p. 75.

⁶² Jean Jacquot, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964, p. 103. Per un panorama sintetico della relazione tra Strehler e Vilar – o meglio sul legame ideale che avrebbe unito i due registi –, cfr. Gianni Poli, *Une idée longue un siècle*, comunicazione orale presentata al Colloque international pour le centenaire de Jean Vilar. Première partie: La gloire de Jean Vilar (Avignone, 26-27 ottobre 2012), ora disponibile online: <<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5514>>, (6/03/2024).

⁶³ Conservato presso la Bibliothèque national de France (BnF) alla Maison Jean Vilar (MJV) di Avignone, sezione «Dépôt Chrystel d'Ornhjelm».

⁶⁴ Con l'ITI, dunque, senza però dimenticare che molte sono le organizzazioni che operano attivamente per una internazionalizzazione del campo teatrale, passando attraverso le reti di aiuto legate ai sindacati o al PCF, o tramite Istituzioni aventi per missione di diffondere la cultura francese, come l'Alliance Française.

⁶⁵ Chrystel d'Ornhjelm è stata una preziosa e costante collaboratrice di Vilar. Prima di essere nominata segretaria generale ad Avignone e al TNP fin dal 1951, iniziò la sua carriera in qualità di *Secrétaire générale du Cercle d'échanges artistiques internationaux*, organizzazione nata nel 1946 per promuovere lo sviluppo dell'arte drammatica e lirica francese, con sede al Théâtre des Champs Élysées.

potrei essere ad Avignone il 28 e 29 luglio, con mia moglie. In tal modo potrei vedere *L'Œdipe*, *Pasiphaé*, *Le Cid*. Se lei è concorde, mi scriva cortesemente con gentile urgenza e senz'altro il 28 pomeriggio sarò ad Avignone, dove sarò lietissimo di conoscere Jean Vilar e dove potremo parlare di una partecipazione italiana l'anno prossimo⁶⁶.

La presenza di Grassi ad Avignone è poi confermata da una lettera del 18 luglio inviata direttamente a d'Ornhjelm e il prosieguo di questa corrispondenza attesta la presenza dei direttori del Piccolo al festival anche nel 1950, invitati grazie a dei fondi specifici del Ministère des Affaires étrangères⁶⁷.

Bisogna però attendere il 1951⁶⁸ perché la presenza di Strehler con una sua regia si concretizzi. Vilar – tramite d'Ornhjelm⁶⁹ – fa sapere a Strehler che aveva pensato alla possibilità di presentare ad Avignone una commedia dell'arte nei giorni dal 15 al 25 luglio – (forse l'*Arlecchino*, non nominato tuttavia né da Vilar né da Strehler). In fretta, però, il direttore francese cambia idea e pensa a un'opera che ritiene più rappresentativa dell'importanza del teatro italiano del Rinascimento, *La Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena⁷⁰. Sappiamo che Strehler accetta la proposta perché questa regia compare dopo poco nei documenti di preparazione dei programmi del festival. Ma la presenza di questo regista e di quest'opera straniera nel repertorio avignonese non erano state accolte positivamente dai rappresentati del *Comité de la Semaine d'Avignon*. In un primo tempo, Vilar aveva esposto a d'Ornhjelm la necessità che Strehler dovesse egli stesso (o con l'aiuto del governo italiano) prendere in carico una parte delle spese di produzione. Alla fine, sarà il Ministero degli Esteri francese a sovvenzionare l'impresa, ma questo concreto impegno⁷¹ non risolverà la situazione.

⁶⁶ BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Festival 1949: Invités étranger», 4-CDO-3,3, lettera di Grassi a Philippe Erlanger del 10 luglio 1949.

⁶⁷ *Ivi*, dossier «Affaires étrangères. Invités étrangers», 4-CDO-4,3.

⁶⁸ Ovvero la quinta edizione del festival, nel corso della quale Laurent proporrà a Vilar di prendere la direzione del TNP a Chaillot, cfr. *ivi*, dossier «Descriptif Festival 1951», 4-CDO-5,1.

⁶⁹ Lettera di d'Ornhjelm a Strehler dell'11 gennaio 1951, BnF, fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2.

⁷⁰ Cfr. Franco Ruffini, *La Calandria: Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1986].

⁷¹ È Jeanne Laurent che spinge perché *les invités étrangers* siano a tutti i co-

Molte le intromissioni nelle scelte artistiche del festival. Nel corso di una riunione del Comitato, il prefetto e il sindaco di Avignone accettano con ritrosia di far entrare nel *loro* repertorio una regia del *Principe di Homburg* di Kleist ma negano a Vilar la possibilità di riprendere la sua versione del *Cid* di Corneille e gli ingiungono di «rechercher p[our] le Jardin Urbain V une pièce dont la condition esentielle, [...] c'est qu'elle soit d'un auteur français»⁷². Se il *Comité* non è d'accordo sull'importanza di riprendere il *Cid* con Gérard Philippe nel ruolo di protagonista, ovvero con la *vedette* indiscussa del teatro francese del dopoguerra, agisce malgrado tutto affinché il festival sia sempre più conosciuto, tanto sul piano nazionale che su quello internazionale.

All'inizio degli anni Cinquanta, la notorietà di Philippe è per esempio tanto forte quanto legata ai ruoli comici che interpreta a teatro o in quanto star del cinema. Ingaggiarlo per un ruolo tragico è dunque una scommessa e una sfida che il comitato non vuole sostenere. Allo stesso modo, la richiesta di aprire la programmazione a ospiti e a testi internazionali deve tenere conto della volontà di mettere in avanti soprattutto un repertorio nazionale. I piani locale e globale sui quali Vilar deve tenersi in bilico si tramutano presto, dunque, in ingiunzioni contraddittorie, come egli stesso lascia intendere in una lettera inviata al Presidente del *Comité*:

En quatre ans d'existence, notre Festival s'est indiscutablement imposé comme un événement d'importance sur le plan de la création artistique, et a déjà pris forme de tradition. Or, une tradition pour demeurer vivante doit être constamment enrichie. C'est dans cet esprit que vous m'avez – continuellement et instamment – demandé de vous amener des *vedettes*, comédiens et metteurs en scène. C'est dans cet esprit que j'ai été heureux d'accepter cette année l'offre spontanée⁷³ d'un comédien de premier plan, non seulement par son talent mais par sa réputation internationale, Gérard Philippe. C'est pour cette même raison que – après avoir demandé votre agrément – nous avons invité Giorgio Strehler, le remarquable

sti presenti ad Avignone, Vilar ottenendo, in questo modo, la cospicua somma di 1.500.000 franchi per questi invitati, cfr. BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Affaires étrangères. Invités étrangers», 4-CDO-4,3.

⁷² BnF, Fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2, lettera del 28 febbraio 1951 di René Favier a Chrystel d'Orhjelm.

⁷³ In realtà, Philippe aveva in un primo tempo rifiutato la proposta venuta direttamente da Vilar, non sentendosi all'altezza di un ruolo tragico a teatro.

metteur en scène du Piccolo Teatro de Milan, à venir faire la mise en scène d'une création dans le Jardin [del Palazzo di Urbano V]⁷⁴.

Strehler è dunque da presentare, e la sua presenza da rivendicare, accanto a quella di una *star* come Philippe: gli sforzi, anche economici, per assicurarsi una sua regia rappresentano uno dei risultati che il direttore può far pesare sulla bilancia delle negoziazioni con il Comitato. Con questi argomenti Vilar riesce a ottenere, infatti, la presenza del regista del Piccolo e della *Calandria*: successo diplomatico che lascia immaginare il suo disappunto nello scoprire che, alla fine, Strehler non dirigerà l'opera nel 1951, impossibilitato per motivi di salute a prendere parte alla quinta edizione del festival. Questa regia, ormai programmata e per la quale tante energie sono state spese, sarà realizzata da René Dupuy⁷⁵.

Questa *Calandria* strehleriana mai realizzata era un precoce progetto di coproduzione teatrale europea, maturato in un contesto nel quale la forte ambizione di un'internazionalizzazione del campo del teatro è ostacolata da fattori culturali, economici e umani. Un'utopia, nel senso etimologico della parola, che tuttavia contribuisce a strutturare i modi di produrre e di pensare il teatro nel dopoguerra e che connota le molteplici battaglie che un regista come Vilar conduce nel suo contesto produttivo. In tal senso, gli scambi con Strehler e l'internazionalizzazione del repertorio sembrano essere anche una strategia per vincere, con delle relazioni "esterne", resistenze e conflitti "interni". Anche per il Piccolo, del resto, il riconoscimento da parte di artisti e istituzioni estere, tanto più quello di Vilar in ragione del *renouveau* che cerca di introdurre in Francia e in Europa, rafforza e sostiene la forma specifica di *aggiornamento* – per riprendere la formula di Meldolesi⁷⁶ – che con Grassi si vorrebbe imporre in Italia.

⁷⁴ *Ivi*, dossier «Correspondance avec le comité», lettera di Jean Vilar al Docteur Bec del 9 marzo 1951.

⁷⁵ Attore della troupe di Vilar (interprete di uno degli ufficiali nel *Principe di Homburg*), che metterà in scena il testo nella traduzione – e probabilmente anche con l'aiuto – di Michel Arnaud.

⁷⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 181-257, ma anche i riferimenti contenuti in questo volume all'opera di Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

Forse non è un semplice caso se Vilar crea in Francia *Meurtre dans cathédrale* il 18 giugno 1945⁷⁷, appena due mesi dopo la creazione ginevrina di Strehler. Questo fatto sembra il sintomo del comune clima nel quale operano questi due registi europei. In seguito, la coincidenza delle rivendicazioni di un «teatro pubblico servizio»⁷⁸ fatta da Grassi nel 1946 e nel 1953 da Vilar – il quale pensa al *suo* TNP come a un «service public [...] tout comme le gaz, l'eau, l'électricité»⁷⁹ – è, certo, frutto del clima nel quale sarà immerso Vilar dopo l'estate 1951, ma non sarebbe possibile senza il contesto di comune rinnovamento dei modi di produrre il teatro in Europa che caratterizza questi anni. L'attrazione verso il teatro di Strehler da parte del futuro direttore del TNP appare di natura culturale ed estetica, così come le affinità etiche e politiche tra Vilar e Strehler spiegano perché il fallimento di questa *Calandria* rafforzi il legame tra i due registi e apra la strada agli scambi tra il TNP e il Piccolo Teatro di Milano.

Il Piccolo e il TNP: storia di un gemellaggio

La traccia più concreta dei contatti tra le istituzioni parigina e milanese ci conduce all'agosto del 1953, quando Vilar mandò Jacques Le Marquet⁸⁰ al Piccolo con una missione chiara: «ouvre l'œil et raconte-moi»⁸¹. L'obiettivo era, in parte, di studiare da vicino un teatro simile al TNP, per modi di operare e di organizzare il pubblico, ma attivo in

⁷⁷ Al Théâtre du Vieux-Colombier.

⁷⁸ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946. Sull'«utopia» di questa proposta di Grassi nell'Italia del 1946 e sulla convergenza con il pensiero di Vilar, cfr. Stefano Locatelli, *Politiche della cultura e teatro come "pubblico servizio". Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, «Biblioteca Teatrale», n. 99-100, luglio-dicembre 2011, pp. 351-371: 351-353.

⁷⁹ Jean Vilar, *Le T.N.P. service public (1953)*, in Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.

⁸⁰ Suo giovane collaboratore e futuro scenografo, cfr. Anaïs Dupuy-Olivier, «Le scénographe Jacques Le Marquet et le Palais de Chaillot», in *Chaillot, lieu de tous les arts*, a cura di Sandrine Gill, Pierrefitte-sur-Seine, Publications des Archives nationales, 2020, pubblicazione digitale, disponibile online: <<https://books.openedition.org/pan/2185>>, (20/03/2024).

⁸¹ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, FOL-COL-53 (1,1), dossier «Voyage d'étude à Milan et Vérone».

un contesto molto lontano dalla realtà parigina⁸². D'altra parte, a Vilar interessava avere un resoconto affidabile circa le possibilità tecniche del Piccolo, come teatro e come équipe. Le Marquet osservò infatti le regie de *La morte di Danton* e del *Riccardo III* di Strehler⁸³ e prese nota delle difficoltà da affrontare per effettuare una tournée milanese con *L'Avare* e il *Dom Juan*⁸⁴, che quell'estate Vilar aveva previsto di realizzare⁸⁵.

La relazione di Le Marquet è di particolare interesse perché appare una premessa del gemellaggio tra le due istituzioni, che sarà annunciato da Strehler stesso sei anni dopo sulle pagine di «Bref»⁸⁶:

[...] ce jumelage entre nos théâtres a déjà un passé. C'est une chose très ancienne, faite d'amitiés, de rencontres personnelles entre Jean Vilar, Paolo [Grassi] et moi. [...] Je crois que le plus important, c'est notre façon d'être dans la société, notre façon d'œuvrer dans la société. Paris a vu, jadis, naître le Cartel⁸⁷, cette union, disons théorique, d'hommes de théâtre qui travaillaient chacun dans

⁸² Nelle sue note, Le Marquet scrive: «Création par Strehler et Grassi du système d'abonnement arrivé de rien à 10.000 [abbonati] en 1953». Poi, qualche giorno dopo, sempre per i suoi lettori a Parigi, aggiunge: «Milan possédant 7 théâtres – pour une population équivalent à la moitié de celle de Paris où il y a notamment 45 théâtres – [il Piccolo] ne parvient à remplir ses salles. [...] Strehler crée donc un théâtre fixe, de classe, avec un gros répertoire. Chaque pièce a son décor, ses costumes particuliers» (*Ivi*, FOL-COL-53 (1,2), dossier «Grand carnet de notes prises au Piccolo Teatro de Milan»).

⁸³ Il primo spettacolo era stato creato al Piccolo il 16 dicembre 1950 e il secondo il 15 febbraio 1950.

⁸⁴ Spettacoli creati rispettivamente il 16 luglio 1952 e il 15 luglio 1953 ad Avignone.

⁸⁵ Come si evince dalle note stesse di Le Marquet, il quale commenta anche lettere e telegrammi ricevuti da Parigi durante il suo soggiorno nel Nord Italia.

⁸⁶ Sulla storia e la natura di questa pubblicazione, cfr. Marco Consolini, «Bref» (1955-1972), un journal-modèle pour la décentralisation?, in *European Drama and Performance Studies, La Décentralisation théâtrale en revues*, a cura di Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-77.

⁸⁷ Il riferimento è ovviamente al *Cartel des quatre* tramite il quale Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff hanno tentato di imporre nuove modalità di pensare e di produrre il teatro a partire da nuovi repertori nel contesto del teatro francese degli anni Venti e Trenta, cfr. Jacqueline de Jomaron, *Ils étaient quatre...*, in *Le théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, prefazione di Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 742-778.

son domaine, avec son style, mais qu'unissaient les mêmes préoccupations intellectuelles, esthétiques. Il s'agissait alors d'une sorte d'espoir commun, d'une déclaration de volonté d'unité, mais au fond, il n'y avait pas d'unité véritable. [...] Jean Vilar a monté *La Mort de Danton*, je l'ai aussi montée, mais le fait le plus significatif est qu'au moment même où Jean Vilar songeait à monter *Richard II*, de mon côté, à Milan, j'y pensais aussi. *Meurtre dans la cathédrale*, nous l'avons monté, tous les deux. *Le Faiseur* de Balzac et *Ce fou de Platonov*, également. [...] Cette année, le Cartel prend une forme concrète, qu'il n'avait jamais eue. [...] On parle de l'Europe, on parle de la construction de cette Europe, on parle d'unité, on parle d'un destin commun. Nous, dans notre petit domaine, celui du théâtre, de la scène, avec nos abonnés, avec notre public, nous allons démontrer que tout cela est réel, concret⁸⁸.

Al di là delle ragioni artistiche e ideologiche qui riassume, che dovrebbero giustificare da sole questa iniziativa, il *jumelage* TNP-Piccolo Teatro si fonda su un progetto di tournée regolari a Parigi e a Milano. Ma la documentazione che permette di studiare questo progetto dalla prospettiva dei francesi sembra indicare che l'équipe del TNP non dà molta importanza all'evento:

[Il gemellaggio] est, pour nous, un élément de la saison parmi d'autres. Cela paraît, pour eux, une affaire capitale (leur retour à Paris depuis 5 ou 6 ans, le lien avec le TNP). Donnons-leur bien l'impression qu'il en est de même pour nous [...] donnons une importance énorme à ce "jumelage". Bref, conservons bien l'atmosphère d'affectueuse amitié qui a présidé aux rencontres Grassi-Vilar, à Marseille⁸⁹.

Chi scrive è Jean Rouvet, amministratore del TNP e vero e proprio braccio destro di Vilar, tanto a Parigi quanto ad Avignone – alla fine del 1959 lascerà il TNP, rimanendo una figura chiave nella vita di questa istituzione⁹⁰. Questa sua nota è inviata sia a Vilar che a Lucien Fresnac,

⁸⁸ Giorgio Strehler, *Quatre directions nouvelles*, «Bref», n. 29, octobre 1959, pp. 2-7. Passaggio del discorso di Strehler tenuto nel settembre 1959 a Parigi, al Palais de Chaillot, nel corso della conferenza stampa tenuta insieme con Grassi e Vilar.

⁸⁹ Nota interna di Jean Rouvet inviata ai dirigenti del TNP l'8 settembre 1959, conservata in Archives Nationales (AN), fondo Théâtre national populaire – Direction Jean Vilar, 295AJ/621, serie «Jumelage avec le Piccolo Teatro di Milano», sottoserie: «Le Piccolo Teatro à Paris».

⁹⁰ In merito, cfr. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, in *La Décentralisation théâtrale 1. Le premier âge 1945-1958*, a cura di Abirached Robert, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 115-121.

futuro amministratore generale del TNP: è dunque il gruppo dirigente dell'istituzione parigina che legge queste parole. Infine, gli appunti di Vilar presi durante un incontro marsigliese con Grassi⁹¹ lasciano intendere che lo scambio si concentra rapidamente sulla possibilità di avere *L'opera da tre soldi* nella versione di Strehler a Chaillot e che Grassi è il solo a volere una conferenza stampa pubblica per presentare l'evento⁹².

Le cose si fanno rapidamente più complesse, intanto perché assicurarsi la versione di Strehler dell'*Opera* di Brecht/Weill creata nel 1956 implica il pagamento dei diritti per la rappresentazione di questo testo sia all'editore Suhrkamp che alla Société des auteurs et des compositeurs⁹³, questa rappresentazione appare dunque impegnativa tanto sul piano produttivo che su quello culturale.

Lo scambio deve concretizzarsi anche nella realizzazione di una versione francese de *I giganti della montagna* con la regia di Strehler e con Vilar nel ruolo di Cotrone⁹⁴.

Dal settembre 1959 Strehler sembra pronto a lavorare con la troupe del TNP e con Vilar, ma il 9 ottobre una lettera manoscritta di Grassi a Vilar mette fine alla possibilità di vedere realizzata questa regia nella stagione 1959-1960: «Strehler est dans une clinique et je ne peux pas changer cette très très très désagréable situation»⁹⁵. La risposta di Vilar

⁹¹ Presenti in AN, fondo Théâtre national populaire, dossier «Divers, généralités», (295AJ/621). L'incontro sembra aver avuto luogo nel corso dell'estate 1959, anche se le note di Vilar non menzionano una data precisa.

⁹² *Ivi*.

⁹³ Che garantisce una parte dei diritti di *exploitation* delle opere di Brecht, anche se, per la Francia, il garante delle opere del drammaturgo tedesco è l'editore Robert Voisin, cfr. *L'Arche Éditeur: Le théâtre à une échelle transnationale*, a cura di Florence Baillet e Nicole Colin, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2021.

⁹⁴ BnF, ASP, 4-JV-136 (2), dossier «Carnet de notes de Jean Vilar. Réunion Strehler sur *Les géants de la montagne*, 11-12 septembre 1959 – Notes prises au restaurant *Vieux Trocadéro*». Si tratta della seconda versione di questo spettacolo in una lingua straniera dopo la versione realizzata da Strehler il 19 aprile 1958 allo Schauspielhaus di Düsseldorf; l'analisi della documentazione disponibile negli archivi francesi mostra che questa creazione francese dei *Géants* di Pirandello è al centro del gemellaggio, insieme alla tournée dell'*Opera da tre soldi* del Piccolo.

⁹⁵ Lettera del 9 ottobre 1959 di Grassi a Vilar, AN, fondo TNP, 295AJ/622, dossier «TNP à Milan- Relations avec Piccolo Teatro pour tournée TNP à Milan».

non tarda ad arrivare e spiega tutta la gravità del momento e la difficoltà nella quale si trova:

Il est impossible de revenir sur les décisions et les annonces officielles et publiques⁹⁶. Nous avons annoncé, Piccolo et TNP, la mise en scène Strehler des *Géants*. Tu étais là, tu l'as expliqué. [...] Étais là le bras droit et l'ami personnel et représentant de Malraux⁹⁷. Nous ne pouvons, cette année surtout, donner une impression ou de désarroi ou de manque de concordance entre Piccolo et TNP. Malgré le gros travail qui m'incombe, j'aurais dans ce cas particulier accepté la mise en scène de cette œuvre, mais je ne le peux pas. Non pas seulement à cause du manque de temps, mais surtout, oui surtout parce que je ne sais mettre en scène le 4° acte! Il faut donc que ce soit Strehler⁹⁸.

Vilar propone allora un piano alternativo di lavoro con la troupe francese, complicato, certo, ma non impossibile se Strehler riuscisse a essere presente a Parigi solo la prima e l'ultima settimana di prove. Nemmeno questo piano sarà, invece, praticabile, e anche la regia francese dei *Giganti* di Strehler con Vilar nel ruolo di Cotrone non vedrà mai la luce. Per permettere al TNP di presentare comunque questa regia Grassi propone Orazio Costa come sostituto di Strehler, ma anche quest'ultima, estrema, opzione non sarà risolutiva.

I problemi che pesano su questo gemellaggio non finiscono qui. Dal 28 marzo al 14 aprile 1960, il Piccolo presenterà a Chaillot *L'opera da tre soldi* con un successo quasi unanime, come risulta dalla critica, di sinistra e no⁹⁹. Per ciò che riguarda i rapporti tra i due teatri europei, invece, le note di Le Marquet propongono una sintesi che mostra questa tournée sotto un'altra luce: «Strehler n'est jamais venu. Grassi a été odieux. Décor de Teo Otto superbe. Costumes de Frigerio extraordinaires»¹⁰⁰.

⁹⁶ Sottolineato nel testo.

⁹⁷ Ministro del primo Ministère des Affaires culturelles creato da De Gaulle, al potere dal 1958. André Malraux è stato anche un letterato e un membro della resistenza, oltretutto un intellettuale che ha maturato un'importante esperienza individuale tanto in Indocina quanto battendosi al fianco della Repubblica durante la guerra civile spagnola.

⁹⁸ *Ivi*, lettera di Vilar a Grassi del 16 ottobre 1959.

⁹⁹ In tal senso è da segnalare che Bernard Dort, in contatto già da qualche anno col Piccolo tramite Roland Barthes e la rivista «Théâtre Populaire», terrà in questa occasione una conferenza per sostenere e introdurre al pubblico parigino questa messinscena.

¹⁰⁰ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, 4-COL-53 94,1, dossier «*L'opéra de quat sous*».

Se i discorsi ufficiali delle due istituzioni sono, in questo frangente, improntati alla difesa di un progetto di pioneristica unione europea dei teatri, dall'altra, di fatto, Rouvet poi Fresnac sminuiscono l'importanza delle tournée a Milano, salvo poi essere molto delusi quando scopriranno che il Piccolo non sarà presente a Parigi per il 1960-1961. Grassi, del resto, fa di tutto per presentare alla stampa il progetto di gemellaggio nel migliore dei modi ma nei fatti non manca di rimettere in discussione il già complesso contratto che a ogni inizio stagione il TNP e il Piccolo devono stilare.

Certo, il Piccolo aiuta in ogni modo il TNP nel corso della tournée italiana, che presenta a Milano la versione francese dell'*Enrico IV* di Pirandello e *Le triomphe de l'Amour* di Marivaux, questi iniziali scambi tra due istituzioni teatrali nazioni rappresentano senza dubbio l'inizio di una cooperazione su scala europea. Eppure, la regia di Vilar de *La résistant ascension d'Arturo Ui*¹⁰¹, importantissima nel contesto politico francese di quegli anni, che potrebbe unire questi due teatri in una comune esplorazione del teatro epico-brechtiano, sembra forse bloccarsi sulla questione, sempre molto delicata, dell'*exploitation* parallela del repertorio brechtiano. In ogni caso, la modalità con la quale Strehler e Vilar introducono in questi anni Brecht in Italia e in Francia mostra piuttosto le differenze tra le prassi di questi registi nei loro rispettivi, e così distanti, contesti produttivi, in luogo di far emergere una comunione di intenti ideologica e operativa tra artisti e istituzioni di teatro¹⁰².

Queste prime note sulla costruzione della relazione di Strehler con il teatro francese ci dicono, per lo meno, che l'ambizione di costruire dei percorsi teatrali condivisi su una scala europea non riesce a superare resistenze produttive e culturali. Il *jumelage* col Piccolo, per esempio, termina con questo laconico messaggio di Vilar: «Comme contrat pas reçu à Paris, je considère pourparlers terminés et renonce projet de jouer au Piccolo Teatro en mai»¹⁰³. Dalla prospettiva dell'Istituzione

¹⁰¹ Rappresentata l'8 novembre 1960.

¹⁰² Per approfondire questa prima impressione sarà necessario prendere in conto altri fattori osservando la problematica relativa ai rapporti tra Strehler e «Théâtre Populaire» nel quadro di un successivo rinnovamento poetico-politico del teatro francese e italiano sotto il segno di Brecht e del Berliner.

¹⁰³ Telegramma di Vilar del 10 aprile 1961, AN, fondo TNP, 295AJ/623, dossier «Projet de tournée 1960-1961».

francese, la debolezza di questo gemellaggio si potrebbe spiegare in quanto relazione costruita prima di tutto in funzione delle lotte interne che il Piccolo deve sostenere per imporre il suo modello, produttivo e culturale appunto, di aggiornamento. Nelle sue lettere, Grassi costantemente spinge e difende un progetto costruito, però, su un'idea della Cultura tanto alta e nobile quanto astratta, trovandosi poi costretto a gestire l'ordinaria mancanza di fondi e di forze umane per mantenere dei progetti tanto ambiziosi.

Il punto di vista appena espresso è un'ipotesi di lavoro, che un approfondimento della ricerca qui proposta dovrà mettere alla prova. Ciò nondimeno, permette già di osservare che il tentativo di dare vita a un primo *Cartel européen*¹⁰⁴ tra Milano e Parigi crolla perché si sfida il *normale* rapporto di competizione tra teatri, proponendo un meccanismo di cooperazione fondato sulla natura comune delle istituzioni piuttosto che sui bisogni concreti degli uomini e delle donne che vivono il teatro come pratica quotidiana.

¹⁰⁴ Il quale non potrà concretizzarsi che nel 1990, con la nascita dell'*Union des Théâtres de l'Europe* in un contesto radicalmente diverso rispetto a quello della fine degli anni Cinquanta.

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".

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Georges Banu (1943-2023), studioso e critico di teatro, rumeno, naturalizzato francese, presidente della Association internationale des critiques de théâtre dal 1994 al 2000. Co-direttore di *Alternatives théâtrales*. Ha pubblicato: *Le Rouge et l'Or, une poétique du théâtre à l'italienne* (1989, trad. it. 1990); *Peter Brook: de Timon d'Athènes à Hamlet* (1991), *L'acteur qui ne revient pas* (1993), *Notre Théâtre. La Cerisaie* (1999, trad. it. 2002); *Les Récits d'Horatio: portraits et aveux des maîtres du théâtre européen* (2021). Il suo ultimo libro, uscito pochi mesi prima della scomparsa, è *Les objets blessés*, 2022. È stato un cardine degli studi e della vita teatrale francese, testimone e un amico per molti teatri e per molti teatranti, da Ariane Mnouchkine a Peter Brook, da Grotowski a Barba, da Kantor a Chereau.

Eugenio Barba è regista e fondatore nel 1964 dell'Odin Teatret e nel 1979 dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Ha diretto più di ottanta spettacoli alcuni dei quali sono stati il risultato di un processo creativo di lunghissima durata. Tra i suoi libri: *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*; *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*; *La conquista della differenza*; *Bruciare la casa. Origini di un regista*; *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta* e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della vita materiale dell'attore*. Fa parte del comitato editoriale di diverse riviste scientifiche e ha ricevuto dottorati *honoris causa* da molte università, il Sonning Prize da quella di Copenhagen e il Premio Internazionale Luigi Pirandello – gegge@odinteatret.org.

Kai Bredholt, musicista e attore. Si è unito all'Odin nel 1990, ha organizzato seminari, baratti, performance e “transformance”, che sono teatralizzazioni delle abitudini di categorie lavorative specifiche, come pompieri o danzatori di danza classica. Ha diretto lavori di strada con gruppi teatrali di tutto il mondo. Dopo *Itsi Bitsi* ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret fino al 2022 – kai@ntl.dk.

Roberta Carreri, attrice. Si è unita all'Odin Teatret, nel 1974, e dopo, fino al 2022, ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme del gruppo, con la sola eccezione di *Talabot* (1988-84), per la nascita della figlia. Ha scritto un libro (*Tracce*, Milano, Edizioni Il Principe Costante, 2007) e diversi articoli. La sua formazione iniziale è completamente legata all'Odin, successivamente, soprattutto tra il 1980 e l'86, ha studiato con maestri giapponesi: Katsuko Azuma (danzatrice Nihon Buyō), Natsu Nakajima e Kazuo Ōno (danzatori Butō) – roberta@ntl.dk.

Raffaella Di Tizio è ricercatrice del DAMS di Roma Tre. Ha insegnato *Teatro contemporaneo* presso il dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma (2020-2023), è stata assegnista di ricerca dell'Istituto Italiano di Studi Germanici (2021-2023) e ricercatrice ospite presso la Freie Universität Berlin (DAAD Short-Term Grants 2018). Fa parte della redazione di «Teatro e Storia» e collabora con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Tra le sue pubblicazioni: *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista* (Roma, Aracne, 2018) e *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori* (Pescara, Ianieri, 2023) – raffaella.ditizio@uniroma3.it.

Marina Fabbri. Esperta di cinema e letteratura, direttore e consulente per festival nazionali e internazionali, dal 1991 al 2009 lavora per RAI Radio3, Tv3 e RAI Movie e per varie istituzioni romane tra cui Cinecittà Holding, Film Italia, Villa Medici, Istituto Polacco, Palazzo delle Esposizioni, Casa del Cinema. Traduce dal polacco su cinema e teatro (Grotowski), autrice di diverse pubblicazioni per Bompiani, La Nave di Teseo, RAI ERI, La Meridiana, Titivillus, il Mulino, Bulzoni e altri – mrn.fabbri@gmail.com.

Jan Ferslev, musicista, compositore, attore. Ha suonato rock, jazz, musica classica. Si è unito all'Odin Teatret nel 1987. Ha inciso dischi come chitarrista e ha composto musica per molti tipi di teatro e per la televisione. Fa parte dell'ensemble musicale dell'ISTA. A partire dall'87 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin, eccetto gli ultimi due, *L'albero* e *Tebe ai tempi della febbre gialla* – janferslev@yahoo.dk.

Natalia Ginzburg (1916-1991), scrittrice, anche di teatro. È stata una figura di primo piano nella letteratura e nella cultura italiana.

Jerzy Grotowski (1933-1999) è stato uno dei maestri riformatori del teatro del Novecento. *Akropolis*, *Il principe costante*, *Apocalypsis cum figuris* sono gli spettacoli che ha realizzato con l'ensemble del Teatr Laboratorium. Nel 1970 annunciò che non avrebbe più diretto spettacoli, dando inizio alla fase parateatrale. Verso la fine degli anni Settanta dal parateatro è emerso il Teatro delle Fonti, interrotto nel 1982 quando lasciò la Polonia sotto la legge marziale ed emigrò negli Stati Uniti. Nel 1986, su invito della Fondazione Pontedera Teatro, si trasferì nella cittadina toscana dove diede vita al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* con cui ha sviluppato la fase finale del suo percorso artistico, quella dell'arte come veicolo.

Tage Larsen, attore. È entrato a far parte dell'Odin Teatret nel 1970. Tra il 1987 e il 1997 si è allontanato dal gruppo danese, e ha lavorato con un gruppo proprio, Teatret Yorick. Dopo essere tornato all'Odin Teatret, per lo spettacolo *Mythos [1998-2005]*, ha continuato qualche volta a lavorare anche altrove come attore e regista – tage@odinteatret.org.

Else Marie Laukvik, attrice. È stata una dei cinque giovani che hanno fondato l'Odin Teatret a Oslo nel 1964 e ha poi seguito il gruppo a Holstebro, in Danimarca. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino a *Il vangelo di Oxyrhincus* (1985-1987), poi, pur rimanendo parte del gruppo, ha seguito progetti personali. Per l'Odin ha creato nel 2004 *I miei bambini di scena*, uno spettacolo autobiografico. È protagonista di *Memoria* (1990), regia di Eugenio Barba, “due storie a lieto fine dai campi di sterminio”, e poi de *La casa del sordo* (2020), uno spettacolo su Francisco Goya – elsemarie@odinteatret.org.

Jan Lazardzig is Professor for Theatre Studies at the Freie Universität Berlin. He has published on the history of theatre architecture, technology and knowledge. Currently, he is Dean of the Philosophy and Humanities division (2023-2025) and President of the German Society for Theatre Studies – jan.lazardzig@fu-berlin.de.

Stefano Locatelli è docente di Storia del teatro e Drammaturgia alla Sapienza Università di Roma. Si è occupato e in particolare di: teatro del XVIII secolo, con studi su editoria teatrale, storia della lettura, relazioni tra economia politica e teatro, edizione critica della *Merope* di Scipione Maffei; teatro italiano degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, in particolare con studi sui primi anni di attività del Piccolo Teatro di Milano (la più recente monografia è *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Audino, 2023). Sulla stessa linea, che presta particolare attenzione alle relazioni tra teatro e questioni economiche, politiche e istituzionali, attualmente coordina un progetto di ricerca sul fondo della Direzione Generale Spettacolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato – stefano.locatelli@uniroma1.it.

Iben Nagel Rasmussen è attrice, regista, insegnante e scrittrice. È entrata all'Odin Teatret nel 1966. All'inizio degli anni Settanta ha inventato esercizi di training che hanno segnato una svolta radicale nella cultura della formazione all'Odin Teatret. Dal 1989 dirige Il Ponte dei Venti (Vindenes Bro), un progetto annuale ricorrente con attori provenienti dall'America Latina e dall'Europa. Fino al 2022 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret creati dopo il suo arrivo, con l'unica eccezione de *Il vangelo di Oxyrhincus* – ibennagel@gmail.com.

Fabrizio Pompei insegna Storia dello Spettacolo e Regia all'Accademia di Belle Arti di Firenze. È curatore della Rassegna “L'Opera Cinematografica tra restauro e conservazione” per il MAXXI L'Aquila, e fondatore e regista della Compagnia della Contessa con cui collabora con il Teatro della Toscana. Ha realizzato documentari come Gianfranco de Bosio: una vita per Ruzante, per *raicultura.it*, e mostre come “Paola Borboni” e “Una generazione in fermento. Arte e vita a fine Ventennio”. Tra le sue pubblicazioni il volume: *Teatro al centro. Grassi, Strehler, de Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona (CH), Menabò, 2020 – f.pompei@accademia.firenze.it.

Franco Ruffini ha insegnato Discipline dello Spettacolo, dapprima nello storico DAMS di Bologna, poi a Bari e infine a Roma Tre, fino al pensionamento nel 2010. Dopo studi sul Rinascimento, si è occu-

pato soprattutto di teatro del Novecento e della problematica dell'attore. Tra le sue pubblicazioni in volume: *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna 1996; *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari 2003 e 2005; *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari 2009; *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma 2010, *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli 2019. È tra i fondatori dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), ideata e diretta da Eugenio Barba – franco.ruffini@libero.it.

Andrea Scappa è assegnista di ricerca all'Università Roma Tre per il progetto PRIN "Donne, teatro, fascismo", diretto da Mirella Schino. Cultore della materia in Discipline dello Spettacolo, insegna a contratto Antropologia del teatro alla Sapienza Università di Roma. I suoi interessi si concentrano sul teatro italiano del Novecento, in particolare sulla pratica attorica e le sue interazioni con il fenomeno della regia. Sta partecipando al progetto di ricerca, studio e disseminazione relativo all'Archivio Orazio Costa della Fondazione Teatro di Toscana – scappa.andrea@gmail.com.

Mirella Schino insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Roma Tre. Precedentemente ha insegnato presso l'Università di Torino, e, per molti anni, dell'Aquila. Dirige la rivista di studi «Teatro e Storia». Ha creato gli archivi dell'Odin Teatret (Odin teatret Archives). Tra i suoi libri: *Il teatro di Eleonora Duse* (1992 e 2008); *Racconti del Grande Attore* (2016); *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe* (2009); *L'età dei maestri, Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri* (2017); *The Odin Teatret Archives* (2018); *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale* (2023) – mirella.schino@gmail.com.

Ferdinando Taviani (1943-2020), studioso, fondatore di «Teatro e Storia», consigliere letterario dell'Odin Teatret, punto di riferimento per gli studi teatrali in Italia e all'estero. Tra le sue pubblicazioni: *Il libro dell'Odin* (1975 e 1981); *Il segreto della Commedia dell'Arte*, con Mirella Schino (1982 e 1986, trad. francese 1984); *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, con Claudio Meldolesi (1991 e 2010, premio Pirandello 1992); *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla*

letteratura teatrale nel Novecento (1995 e 2010). Ha ideato e curato per “I Meridiani”: Luigi Pirandello, *Saggi e interventi* (2006), per il quale ha scritto il lungo saggio introduttivo.

Alessandra Vannucci si occupa di artisti in viaggio, migranti, rifugiati; ha scritto le monografie *Un baritono ai tropici* (2008) e *A missão italiana* (2014) e curato volumi come *Critica da razão teatral* (2004) e *Di lei attaccatissimo D. Pedro* (2023) oltre a saggi in cui segue le rotte artistiche tra l’Italia e l’America Latina. È drammaturga e regista, conduce progetti di teatro sociale e ha lavorato con Augusto Boal in Francia e in Brasile. Dal 2009 insegna Regia all’Università Federale di Rio de Janeiro; nel 2023 è stata *visiting researcher* alla Columbia University. È da poco rientrata in Italia e insegna all’Università di Torino – alessandra.vannucci@unito.it.

Julia Varley, attrice e regista. Ha lavorato a Milano con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune dal 1971 al 1976. È arrivata all’Odin Teatret nel 1976, e da allora ha partecipato a tutti gli spettacoli d’ensemble. È una delle fondatrici del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo. Ha pubblicato diversi libri tradotti in più lingue, e molti saggi. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, ha creato la Fondazione Barba Varley e nel 2021 l’associazione Transit Next Forum – Women and Theatre, in Danimarca, con cui continua le sue attività connesse al The Magdalena Project – julia@odinteatret.org.

Torgeir Wethal (1947-2010), attore, insegnante, regista cinematografico e teatrale. È stato uno dei fondatori dell’Odin Teatret, e una figura centrale per il gruppo per tutta la sua vita. Responsabile della produzione dell’Odin Teatret Film, ha diretto diversi film sugli spettacoli e i viaggi dell’Odin Teatret, e sulla formazione degli attori. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d’insieme dell’Odin Teatret fino alla propria morte.

Tommaso Zaccheo è autore di una tesi dal titolo *Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*. Già ricercatore associato alla Biblioteca nazionale di Francia, ha pubblicato in diverse opere collettive o in riviste scien-

tifiche ed è stato *chargé de cours* presso l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle e l'Università di Caen-Normandie. Membro associato dell'IRET, è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Parma – tommaso.zaccheo@gmail.com.

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2024
dalla GRAPHIC ART 6 srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2024*

Dossier. *L'Odin dalle molte lingue. A sessant'anni dalla nascita*. A cura di Mirella Schino
Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier; Ferdinando Taviani, *Come per una
tregua. Frammenti, materiali, appunti*; Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel
Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio
Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*; Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*

Dossier. *Strehler e gli altri. Intorno alla "generazione dei registi"*. A cura di Raffaella Di Tizio
Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier; Andrea Scappa,
Orazio Costa. Scheda; Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*; Raffaella
Di Tizio, *Vito Pandolfi*. Scheda; Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della
"generazione dei registi"*; Alessandra Vannucci, *Ruggero Jacobbi*. Scheda; Tommaso
Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*; Fabrizio Pompei, *Gianfranco de Bosio*. Scheda;
Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*

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

Dossier. *Grotowski a Danzica*. A cura di Marina Fabbri
Marina Fabbri, *La lezione di Danzica*. Introduzione al Dossier; Jerzy Grotowski, *Grotowski
ripetuto*, a cura di Stanisław Rosiek; Franco Ruffini, *Grotowski sulla via della gnosi*

Summaries

Notizie sugli autori

€ 30,00

ISBN 978-88-6897-3469
ISSN 0394-6932

