

## SUMMARIES

Iben Nagel Rasmussen, *The back of the carpet*. A letter to Ferdinando Taviani.

*Since the first time you met Odin Teatret in 1970, you have watched all our performances and you have always followed their genesis. You were, however, unable to be present during the preparation of our latest performance Træet (The Tree). Nor have you yet been able to watch it. Now you ask yourself how the audience reacted. Many of our most faithful spectators have said that Træet is "different". I seem to hear your voice asking: "Different, but in what sense?" Træet is for me the performance created by an old master and his actors, who are almost just as old.*

Da quando hai incontrato per la prima volta l'Odin Teatret, nel 1970, hai visto tutti i nostri spettacoli e hai sempre seguito la loro genesi. Alla preparazione di *Træet* (*L'albero*), però, la nostra ultima opera, non hai potuto esserci. E non hai ancora potuto vederlo. Ora ti chiedi come abbia reagito il pubblico. Molti dei nostri spettatori più fedeli hanno detto che *Træet* è "diverso". Mi sembra di sentire la tua voce che chiede: «Diverso, ma in che senso?» *Træet*, per me, è lo spettacolo creato da un vecchio maestro e dai suoi attori, quasi altrettanto vecchi.

*For Dario Fo.*

*We have collected a few photographs of Dario Fo as well as some of his words and drawings, in remembrance of the great actor, who passed away a year ago, and of his wonderful companion, the actress Franca Rame.*

Abbiamo raccolto un pugno di fotografie, una manciata di parole e qualche disegno di Dario Fo, per ricordare il grande attore, morto un anno fa, e la sua grande compagna, Franca Rame.

Franco Ruffini, *Grotowski grand-père*.

*Between 8 and 10 February 1991, Grotowski gave a long interview to Peter Brook about Georges I. Gurdjieff, which was only published in 1992. Gurdjieff is known particularly for his "Institute for the Harmonious Development of Man", founded near Paris in 1922, as well as for the practice of "Movements" which were intended for working upon oneself. He never really dealt with theatre strictu sensu, and obviously, given the time lapse, the two men never met. And yet, if one recounts that interview, it becomes immediately obvious that in their research, Gurdjieff and Grotowski both followed a path that went beyond theatre, even when they worked within the theatrical field. It is not by chance, therefore, that Grotowski brought Gurdjieff out into the open, after years of absolute silence, when from 'art as presentation' his work definitely shifted to 'art as vehicle'.*

Tra l'8 e il 10 febbraio 1991, Grotowski rilascia un'ampia intervista a Brook su Georges I. Gurdjieff. Sarà pubblicata nel 1992. Gurdjieff è noto soprattutto per

il suo “Istituto per lo sviluppo armonico dell’uomo”, fondato nei pressi di Parigi nel 1922, nonché per la pratica dei “Movimenti” a fini di lavoro su di sé. Di teatro in senso stretto non si è mai occupato; e ovviamente – per ragioni di date – i due non si sono mai incontrati. Eppure, a saperla raccontare, si capisce dall’intervista che Gurdjieff e Grotowski sono stati da sempre compagni di strada: in una ricerca che, anche quando opera nel campo del teatro, punta oltre il teatro. Non a caso, Grotowski porta allo scoperto Gurdjieff, dopo anni di tassativo silenzio, quando dall’“arte come presentazione” il suo lavoro è ormai trapassato definitivamente nell’“arte come veicolo”.

*Theatres during Fascism. Seven useful stories.* Dossier edited by Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa.

*Some dossiers are a means to begin to assess the progress of ongoing research, others constitute a drawing board round which information may be shared and discussed. Ours is of the second type. It comprises seven essays, many “short reports” (focusing on significant details) and some other working documents, such as, for example, photographs. This is not a dossier on “Theatre and Fascism” (it does not deal with fascist initiatives concerning theatre), nor on “theatre between the two wars” (it does not discuss what happens to theatre or to dance independently of the historical context). It marks, on the contrary, the beginning of a research that aims to explore the situation of the theatres that were enclosed within the wall constituted by the fascist regime, by taking as a starting point a reverse point of view. It starts from the grassroots, from the point of view of the actors and spectators, rather than from the institutions or fascist ideology. We speak of theatres in the plural; theatre cultures that were very different to one another: from dance, to variety shows, to prose theatre. All are studied in parallel, in a comparative way, and this has allowed us to note unexpected connections. This research has been conducted by scholars coming from different universities, using different methodologies and points of view.*

Alcuni dossier sono un modo per cominciare a fare i conti su una ricerca in atto, altri sono ancora un vero e proprio tavolo di lavoro. Il nostro è di questo secondo tipo. Comprende sette saggi, molte “schede” (primi piani su dettagli significativi) e qualche altro documento di lavoro, come, per esempio, immagini. Non è un dossier su “teatro e fascismo” (non tratta, cioè, delle iniziative fasciste sul teatro), e neppure sul “teatro tra le due guerre” (suo argomento non è quel che accade in questo periodo al teatro o alla danza indipendentemente dalla situazione storica). Con questo dossier abbiamo iniziato invece una ricerca volta a esplorare la situazione dei teatri chiusi all’interno del recinto costituito dal regime fascista a partire da un punto di vista rovesciato: dal basso, dal punto di vista di attori e di spettatori, e non da quello delle istituzioni o della ideologia fascista. Parliamo di *teatri*, al plurale: culture teatrali molto diverse tra loro, dalla danza al varietà al teatro di prosa, studiate in parallelo, in maniera comparata, il che ha permesso l’individuazione di relazioni inaspettate. La ricerca è stata condotta da un gruppo di studiosi provenienti da università diverse, con metodologie diverse e punti di vista differenti.

Mirella Schino, *From the Point of View of the Actors. 1915-21 and Beyond.*

*What happened to Italian theatre and Italian acting traditions during the fascist period? As the regime progressively aged, symptoms of impatience, and even disillusionment may be noted in the theatre. This was rather unexpected, given Mussolini's personal interest. Prose theatre becomes increasingly anaemic. The article explores the reasons for this; they were due more to a lack of respect and acknowledgement of values, rather than to actual changes or pressure enforced by the regime. The acting traditions, which had survived well into the twentieth century, fell apart without leaving any trace, any seed or heritage. The article is followed by two short reports, the first concerning three books that are fundamental for the memory of this period (Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*; Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*); the second on the implicit, unrecognised but important relationship between 'mainstream' theatre (prose theatre) and 'secondary' theatre (variety shows, *cafés chantants*, reviews, and even theatre in dialect).*

Cosa è accaduto al teatro italiano e alla tradizione attorica italiana negli anni del fascismo? Mano a mano che il regime invecchia, si possono notare sintomi di irrequietezza nei confronti del teatro, quasi di disillusione, tanto più inaspettata visto l'interesse personale di Mussolini. Il teatro di prosa, da parte sua, presenta una crescente anemia. Il saggio ne esplora i motivi, forse più legati a mancati riconoscimenti di valore, a una mancanza di rispetto, che a veri e propri cambiamenti o pressioni da parte del regime. La cultura attorica, che in Italia aveva continuato a vivere fino a Novecento avanzato, si disgrega senza riuscire a lasciare semi, tracce, eredità. Il saggio è accompagnato da due schede, una su tre volumi fondamentali per la memoria di questo periodo (Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*; Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*). La seconda sulla relazione, implicita, non riconosciuta, ma importante, tra il teatro "maggiore" (il teatro di prosa) e il teatro "minore" (come varietà, *café chantant*, Rivista teatrale, perfino teatro dialettale).

Raffaella Di Tizio, *Theatre in non-theatrical journals. The scene of Strapaese 1926-35.*

*This article is the fruit of the first phase of research which sets out to observe to what extent and in what ways theatrical initiatives and polemics were given space, during the fascist period, in journals which were not specialised in theatre. The article focuses mainly on Mino Maccari's *Selvaggio* and partly on Leo Longanesi's *L'Italiano*. The study reveals on the one hand a certain disinterest (sometimes bordering on aggressiveness) towards the theatre and its people, and on the other, the tendency to observe the contemporary scene as a phenomenon of the past, a nineteenth-century residue that was destined to disappear. This result leads us to reconsider the weight and meaning of reform proposals such as that by Silvio d'Amico, which aims to claim the vitality of a theatre, the legitimacy of which seems to be questioned by many. The article is followed by a short report concerning Silvio d'Amico.*

Il saggio è il risultato della prima fase di una ricerca condotta per osservare in quale misura e in che modo le iniziative e le polemiche teatrali abbiano trovato spazio

in periodici di epoca fascista non specializzati sul mondo della scena. Dedicato soprattutto al «Selvaggio» di Mino Maccari e in parte a «L'Italiano» di Leo Longanesi, lo studio permette di riscontrare da un lato un certo disinteresse (e a volte persino un'evidente ostilità) verso il teatro e i suoi interpreti, dall'altro una diffusa tendenza a osservare la scena contemporanea come un fenomeno del passato, un residuo dell'Ottocento destinato a sparire. Un risultato che porta a rivalutare il peso e il senso di proposte di riforma come quella di Silvio d'Amico, tesa a rivendicare la vitalità di un teatro di cui molti sembravano ormai mettere in questione la stessa legittimità. A complemento del saggio, segue una scheda d'approfondimento dedicata a Silvio d'Amico.

Doriana Legge, *The Café Chantant. The saraband swirling around a meagre tree of plenty. 1900-28.*

*The article proposes a first analysis of the variety show in Italy starting from the examination of some illustrated magazines dating from the early twentieth century, focusing particularly on the journal Il Café Chantant and a study on the Festa di Piedigrotta in Naples. One of the strands researched is actually that of song: words and melodies that were easy to remember and had a very powerful effect of persuasion during the years of fascist propaganda. The material gathered reveals from the outset, some important issues: the attention of a public that is ever more diverse, the relationship with prose theatre, but also the precarious and degrading conditions that many artists of variety shows are subjected to in their old age. The article is followed by a short report on Anna Fougez, a variety show diva in Italy.*

L'articolo propone una prima analisi del varietà in Italia partendo dalla disanima di alcuni fogli illustrati di inizi Novecento, con uno sguardo privilegiato sulla rivista «Il Café Chantant» e un approfondimento sulla Festa di Piedigrotta a Napoli. Uno dei fili da seguire è proprio quello della canzone: parole e melodie facili da memorizzare e con un potere estremamente persuasivo durante gli anni della propaganda fascista. I materiali raccolti evidenziano questioni importanti fin dagli inizi: l'attenzione di un pubblico sempre più variegato, il rapporto con il teatro di prosa, ma anche le condizioni precarie e degradanti in cui molti artisti di varietà si ritrovano a vivere in vecchiaia. A completare il saggio una scheda su Anna Fougez, diva del varietà in Italia.

Andrea Scappa, *The Campanile case. L'amore fa fare questo e altro. 1930-33.*

*The article retraces the principal phases of a theatrical event. The polemics and conflicts that arise between 1930-33 around the play L'amore fa fare questo e altro by Achille Campanile, which was directed first by Guido Salvini and later enacted by Za-Bum, become a pretext to throw light on the theatre of those years and on the quality of Campanile's humour. The letters and the reviews, which expose the vicissitudes of the performance allow to delve into the consequences that were triggered off by an unusual comedy writer such as Campanile, the dynamics of dramatic companies, the conflictual relations between actors and author and their way of considering the old theatre. The article is followed by a short report on the Za-Bum company.*

Il contributo ripercorre le tappe principali di un avvenimento teatrale. Le polemiche e gli scontri che ruotano tra il 1930 e il 1933 intorno a *L'amore fa fare questo e*

*altro*, commedia di Achille Campanile con la regia prima di Guido Salvini e poi con la messinscena dalla Za-Bum, diventano un pretesto per far luce sul teatro di quegli anni e sulla cifra dell'umorismo campaniliano. Le lettere e le recensioni, che restituiscono le vicissitudini legate allo spettacolo, permettono di indagare le conseguenze innescate da un commediografo inusuale come Campanile, le dinamiche che regolano le compagnie drammatiche, i rapporti di forza tra gli attori e l'autore e il loro modo di guardare al vecchio teatro. Segue una scheda sulla compagnia Za-Bum.

Patricia Gaborik, *The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro. 1932-1939.*

*This article provides a professional-biographical sketch of Nicola De Pirro, the Theatre Inspector then Director General of Theatre under the Mussolini government from 1935-1943 and then again under De Gasperi and the DC; appointed by then-Undersecretary of the Presidency Giulio Andreotti in 1948, he would remain in the position until his retirement in 1963. In addition to providing this background information (strangely missing until now, given his chief importance in the performing arts for the central decades of the century), the article surveys several articles by De Pirro that appeared in «Scenario», the monthly periodical created and co-directed by De Pirro and Silvio D'Amico from 1932-1935 and by De Pirro from 1936 onward, in hopes of illuminating various aspects of the relationship between the regime and the theatre world. The article is followed by short reports for «Scenario» written by Nicola De Pirro.*

L'articolo si occupa della figura di Nicola De Pirro, dal punto di vista professionale e biografico: Ispettore del Teatro, poi Direttore Generale del Teatro durante il governo Mussolini dal 1935 al 1943 e di nuovo durante il governo della DC con De Gasperi; incaricato dal sottosegretario alla Presidenza Giulio Andreotti nel 1948 avrebbe occupato tale posizione fino al suo pensionamento nel 1963. Oltre queste informazioni generiche (fino ad ora stranamente mancanti, nonostante la sua fondamentale importanza nella geografia teatrale di metà secolo del Novecento in Italia) il saggio prende in considerazione diversi articoli scritti dallo stesso De Pirro apparsi sul mensile «Scenario», fondato e co-diretto da De Pirro e Silvio D'Amico dal 1932 al 1935 e dal 1936 in avanti dal solo De Pirro, nella speranza di far luce sui vari aspetti della relazione fra regime e il mondo teatrale. Il saggio è accompagnato da una scheda che propone alcuni degli interventi per «Scenario» di Nicola De Pirro.

Giulia Taddeo, *The Institution of Dance: a newspaper polemic. 1932-34.*

*The article focuses mainly on what has derisively been called “a war of skirts” – a venomous newspaper polemic that broke out between 1932-34 when the modern dancer Lia Ruskaja was nominated as co-Director of La Scala, where she had been hired to introduce an alternative method to the classic-academic one. Although the polemic appeared to be a quarrelsome debate between husbands and strong intellectuals, it is part of the ambiguous contrast between classic and modern dance and throws light on the way art during fascist times was practiced, perceived, recounted and spread. The author also provides a short report containing a bibliography on dance during the fascist years.*

Al centro del contributo si colloca quella che è stata irrisoriamente definita «guerra di gonnellini», velenosa polemica giornalistica scoppiata tra il 1932 e il 1934 a partire dalla nomina della danzatrice moderna Jia Ruskaja a co-direttrice della Scala, dove era stata chiamata per introdurre un metodo alternativo rispetto a quello classico-accademico. In apparenza solo un rissoso dibattito fra mariti e intellettuali potenti, la polemica, innestandosi sull'ambigua antinomia fra danza classica e danza moderna, riesce a gettare una luce sul modo di praticare, percepire, raccontare e divulgare l'arte del tempo fascista. La scheda curata da Giulia Taddeo è una bibliografia sulla danza negli anni del fascismo.

Francesca Ponzetti, *Cesarina Gualino and her diaries dating from the 1920s.*

*The most famous picture of Cesarina Gualino is that painted by Felice Casorati who reproduces her as the new icon of modern dance, her hands joined and the dancer's band on her forehead. Wife of Riccardo Gualino, an industrialist from Biella and a great patron of the arts, Cesarina Gurgo Salice deserves a study all to herself, given the central role she played as well as the influence of her artistic training on the devising as well as the creation of her husband's theatres. There is still much to be written about her, given the amount of memories and materials that Gualino, who died in 1992 at the age of 102, has left. These are kept in part in Turin, in the archive of Guido M. Gatti, and in part in the private archive of the Gualino family in Rome.*

L'immagine più famosa di Cesarina Gualino è quella ritratta da Felice Casorati che la riproduce come nuova icona della danza moderna, con le mani congiunte e il nastro da danzatrice sulla fronte. Moglie di Riccardo Gualino, industriale biellese e illuminato mecenate, Cesarina Gurgo Salice merita uno studio personale, considerando la centralità della sua figura e l'influenza che la sua formazione artistica ha avuto nell'ideazione, se non anche nella costituzione dei teatri del marito. Su di lei c'è ancora molto da scrivere e, soprattutto da leggere, vista la mole di ricordi e materiali che la signora Gualino, morta nel 1992 all'età di centodue anni, ha lasciato, conservati in parte a Torino, presso l'archivio Guido M. Gatti, e in parte nell'archivio privato della famiglia Gualino a Roma.

Samantha Marenzi, *Dance and Theosophy against the background of fascism. Cesarina Gualino's training according to her letters from 1922-29.*

*Through the correspondence of Cesarina Gualino, muse and patron, painter and dancer, we can penetrate the well-known but little examined tangle between new dance, emancipatory aspirations or new female models and new forms of spirituality. This interlacing was of decisive importance in Europe, but in Italy new dance has often been associated solely to new forms. Moreover, dance was often assimilated to problems connected to gymnastics, to female education and to the fascist declinations of the widespread theme of the recovery of the ancient. The letters to Cesarina, that are preserved in the Gualino Archive in Rome, concern her training. This artistic adventure, seemingly disconnected from politics, should however, be considered against the background of the growth and consolidation of the fascist regime. It is an adventure impregnated with the dialogue among different artistic languages which provides in-*

*sight into the transversal world of Theosophy, that at the time was assembled around the figure of a new Messiah. Among the papers in the archive, the years that have been selected are those between 1922-29. The article is followed by three short reports of commented material: an article on dance by Gualino and her group which appeared in one of the sports journals promoted by the regime; an article on Sakharoff, with whom Gualino shared an affective bond, which appeared on one of the journals of the Theosophy Society; brief extracts from her diary dating from the 1930s.*

Attraverso la corrispondenza di Cesarina Gualino, musa e mecenate, pittrice e danzatrice, possiamo toccare con mano l'intreccio, noto, ma mai valutato fino in fondo, tra nuova danza, aspirazioni emancipazioniste o nuovi modelli femminili, e nuove forme di spiritualità. È un intreccio determinante in Europa, mentre in Italia nuova danza ha significato molto spesso solo nuove *forme*. In più, in Italia, la danza viene assimilata ai problemi sulla ginnastica, all'educazione femminile e alle declinazioni proprie del fascismo sul tema, molto diffuso, del recupero dell'antichità. Le lettere a Cesarina, conservate nell'Archivio Gualino di Roma, ruotano attorno alla sua formazione. È un'avventura artistica apparentemente disgiunta dalla politica, ma va invece considerata sullo sfondo dell'avvento e del consolidamento del regime fascista. È inoltre un'avventura impregnata del dialogo tra diversi linguaggi artistici, e che lascia intravedere quel mondo trasversale che è la Teosofia, radunato in quel periodo attorno alla figura di un nuovo Messia. Tra i carteggi dell'Archivio, gli anni scelti sono quelli dal 1922 al 1929. Il contributo è seguito da tre schede di materiali commentati: un articolo sulle danze della Gualino e del suo gruppo apparso su una delle riviste sportive promosse dal regime; un articolo sui Sakharoff, a cui la Gualino era particolarmente legata, apparso su uno dei periodici della Società Teosofica; dei brevi estratti dei suoi diari degli anni Trenta.

Raimondo Guarino, *Observing performance in the past. From the Thaumaturge Kings to The Grand Massacre of the Cats.*

*The article questions the value and use of the concept of cultural performance, which was introduced by cultural anthropology around the middle of last century, to describe the direct observation and particularly the study of the past of theatrical cultures. The author focuses initially on the parallelisms between the instruments of anthropology and the emphasis on time and space in historical research. He then refers to Marc Bloch's inaugural work on the ceremonials of sacred royalty. He goes on to discuss a few examples where historiography in the second half of the twentieth century has expanded the limits of analysis of cultures and social history, recurring explicitly or indirectly to Turner and Clifford Geertz's interpretive anthropology. At the centre is the debate raised by the famous article of 1984 by Robert Darnton on the cruel revenge, around 1730, taken by the workers of a Paris printing press against the owner's cats. Despite the controversies about Darnton's method, the author's analysis has produced concrete achievements and a new shift in the field of research on traditions, applications and identities involved in representational practices.*

Il saggio s'interroga sul valore e sull'utilità del concetto di *performance culturale*, introdotto dall'antropologia culturale intorno alla metà del secolo scorso, per

l'osservazione diretta e soprattutto per lo studio del passato delle culture teatrali. Concentrandosi sui parallelismi tra gli strumenti del lavoro antropologico sul campo e le focalizzazioni del tempo e dello spazio nella ricerca storica, e dopo un cenno all'opera inaugurale di Marc Bloch sul cerimoniale della regalità sacra, si approfondiscono alcuni esempi in cui la storiografia del secondo Novecento ha dilatato, ricorrendo esplicitamente o indirettamente a Turner e all'antropologia interpretativa di Clifford Geertz, i confini dell'analisi delle culture e della storia sociale. Al centro il dibattito suscitato dal celebre saggio del 1984 di Robert Darnton sulla cruenta rappresaglia messa in atto, verso il 1730, dai lavoranti di una tipografia parigina contro i gatti del padrone. Un'analisi che, a dispetto delle controversie sul metodo, ha comunque prodotto acquisizioni concrete e spostamenti di campo nell'indagine sulle tradizioni, le istanze e le identità coinvolte nelle pratiche rappresentative.

Matteo Casari, *Waki. Noh seen from the side.*

*The preciousness and the aesthetic value of Noh are usually attributed to the masterly work of the actor protagonist, the shite. The central role of the shite, however, is the result of an ensemble of relations that involves the other artists on stage, in particular the waki, who spends the greater part of his time immobile and in silence on the extreme margins of the scenic space. The waki's lateral position, both real and metaphoric, offers a peculiar point of view on Noh that the article adopts to rediscuss, with inevitable reference to Buddhism, the relationship between shite and waki. On the one hand, lateral vision removes the possibility of creating differences of value between the two roles as different manifestations of a unique and ideal scenic body. On the other hand, the shift of the point of observation renders available the force of the theatrical relations that Noh knows how to institute with its public, and the complexity of the levels of reading and interpretation.*

La pregevolezza e il valore estetico del *nō* sono solitamente ricondotti al solo magistero attorico del suo protagonista, lo *shite*. La centralità dello *shite*, però, è la risultante di un insieme di relazioni che coinvolge gli altri artisti in scena, in particolare il *waki*, il quale trascorre la maggior parte del tempo immobile e in silenzio nel lembo più periferico dello spazio scenico. La lateralità, reale e metaforica, del *waki* offre un punto di vista peculiare sul *nō* che il presente contributo adotta per ridiscutere, sulla base di un necessario riferimento al buddhismo, il rapporto tra *shite* e *waki*. Da un lato cade la possibilità di istituire differenze di valore tra i due ruoli in quanto manifestazioni differenti di un unico e ideale corpo scenico, dall'altro si chiariscono la forza della relazione teatrale che il *nō* sa istituire con il suo pubblico e la complessità dei livelli di lettura e interpretazione resi disponibili dallo slittamento della prospettiva di osservazione.

Alessandra Cristiani, *An invisible master. Letter on the death of Yoko Muronoi.*

*Yoko Muronoi was a Japanese dancer. She was an important, unknown master, a strong and almost invisible presence. She had started to dance after having watched a performance by Akira Kasai. After a few collaborations, in 1985 she had started her route as a soloist, penetrating the world of Butoh dance. She arrived in*

*Europe in 1997, when Masaki Iwana had involved her, together with Silvia Rampelli, in the Misogi performance, and together with them had founded the company Habillé d'eau. A radical dancer, close to the world of musical experimentation, continued her route in Japan. She remained outside the official circuits of dance, outside the European fascination towards the Butoh stylisation. Muronoi was a silent and determining point of reference for dancers, including Italian ones, who recognised the master in her.*

Yoko Muronoi è stata una danzatrice giapponese. È stata una maestra importante e sconosciuta, una presenza forte e quasi invisibile. Aveva iniziato a danzare dopo aver visto uno spettacolo di Akira Kasai. Dopo alcune collaborazioni, nel 1985 aveva intrapreso il suo percorso da solista, attraversando gli ambienti della danza butō. Era arrivata in Europa nel 1997, quando Masaki Iwana la aveva coinvolta, insieme a Silvia Rampelli, nello spettacolo *Misogi*, e con loro aveva fondato la compagnia *Habillé d'eau*. Danzatrice radicale, vicina agli ambienti della sperimentazione musicale, ha proseguito il suo percorso in Giappone. Esterna ai circuiti ufficiali della danza, estranea alla fascinazione europea verso la stilizzazione del *butō*, Muronoi è stata un punto di riferimento silenzioso e determinante per i danzatori, anche italiani, che in lei hanno riconosciuto una maestra.

Vito Di Bernardi, *The Dharma Pawayangan. Actor and yogi in a Balinese treatise.*

*The Pawayangan Dharmas have been defined as "metaphysical treatises on shadow theatre". They put performance in contact with the experience of the word-mantra as a creative force, a seminal energy of a world that awakens mostly in the body-consciousness of the dalang-yogin. They are known within a very restricted circle of Balinese actors, those of the amangku dalang, the puppeteer-narrators who have obtained the highest level of religious initiation. Vito Di Bernardi's reading of the Dharma Pawayangan seems to indicate a possible analysis that shifts the discussion on shadow theatre of the island of Bali to the study of the relation between the secret language of the dalang and his exterior theatrical voice, used during the performance.*

I *Dharma Pawayangan* sono stati definiti «trattati metafisici sul teatro delle ombre». Mettono in relazione lo spettacolo con un'esperienza della parola-mantra come potenza creatrice, forza seminale di un mondo risvegliato innanzitutto nella coscienza-corpo del dalang-yogin. Sono conosciuti in una cerchia molto ristretta di attori balinesi, quella degli *amangku dalang*, i narratori-burattinai che hanno ottenuto il grado più alto di iniziazione religiosa. La lettura di Vito Di Bernardi del *Dharma Pawayangan* sembra indicare una possibilità di analisi che porta il discorso sul teatro delle ombre dell'isola di Bali verso lo studio della relazione che intercorre tra la lingua segreta del dalang e la sua voce esteriore, teatrale, utilizzata durante lo spettacolo.

Omar Valiño, *A long journey to the theatre of an island.*

*Esteemed colleagues of Teatro e Storia, you ask me to inform you about the theatre in Cuba after Fidel Castro's demise. The question requires a well-worded and difficult answer, and it is too difficult to answer in words. Consequently, after various efforts at writing, I have decided to adopt an epistolary style in the hope that my wri-*

*ting can be explanatory, fluid and able to create connections between the different areas that a coherent reply brings on, even if it is perhaps a bit too long for a simple letter.*

Estimado colegas de «Teatro e Storia», me preguntan ustedes por el teatro cubano tras la desaparición de Fidel Castro. Es una explicación larga y difícil, y aún más difícil de comunicar. Por eso, después de varios intentos en otros géneros, me decido por el epistolar con la intención de que mi lenguaje resulte, precisamente, explicativo, fluido y capaz de relacionar las diversas zonas que involucra una respuesta coherente, quizás algo extensa para una simple misiva.

Nicola Savarese, *To the reader. Introduction to The Five Continents of the Theatre*, by Eugenio Barba and Nicola Savarese.

*The techniques of the actor's body-mind form the basis of his/her relation with the spectator. Through study, we realised that the relationship with the spectator involves another, equally effective support, made up of auxiliary techniques that concern the circumstances and times that generate a theatrical performance; economic and organisational aspects; information to give to the public; the spaces of performance and those of the spectators; lighting, sound, scenography, makeup, costume, accessories; the relationship that is created between actor and spectator; the means of travel available to actors, and even to spectators. All these elements are managed through know how that is embedded in time and experience – in other words, the actor's material culture. This is precisely the subject of the recently-published book The Five Continents of the Theatre. Facts and legends of the material culture of the actor.*

Le tecniche del corpo-mente dell'attore sono il fondamento della sua relazione con lo spettatore. Studiando, ci rendemmo conto che la relazione con lo spettatore presupponeva un altro supporto, di uguale efficacia, costituito da tecniche ausiliarie, che riguardano circostanze e tempi che generano gli spettacoli teatrali; aspetti economici e organizzativi; informazioni da dare al pubblico; gli spazi dello spettacolo e quelli degli spettatori; l'illuminazione, l'acustica, la scenografia, il trucco, il costume e gli accessori; il rapporto che si stabilisce tra attore-spettatore; il modo di viaggiare degli attori e persino degli spettatori. Tutti questi elementi si gestiscono tramite un saper fare stratificato nel tempo e nelle esperienze, cioè la cultura materiale dell'attore. Ed è quello di cui questo libro si occupa.