SUMMARIES

Raimondo Guarino, Pensare il teatro. *Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*

Nel 2024 è uscito da Titivillus, a cura di Roberto Cuppone, *Pensare il teatro*, che pubblica per la prima volta come libro in commercio un'opera collettiva (firmata da Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani) diffusa come *preprint* per il corso di Dottorato in Discipline dello Spettacolo nel 1987. In questo contributo offro alcune informazioni e riflessioni sull'ambiente universitario e teatrale di quella proposta, collegandola alle tendenze e ai dibattiti sul lavoro dello storico negli anni Ottanta del secolo scorso; e ai contemporanei contesti teatrali (il festival di Santarcangelo di Romagna, l'Ista - International School of Theatre Anthropology) e scientifici (la fondazione del periodico «Teatro e Storia» nel 1986).

Raimondo Guarino, Pensare il teatro *(Thinking the Theatre). Theatre Life and the Work of the Historians in the 1980s*

In 2024, Titivillus published *Pensare il teatro* (Thinking the Theatre), edited by Roberto Cuppone; the book presents, for the first time, a collective work originally circulated in 1987 as a preprint for the Ph.D. in Performing Arts Studies at the University of Bologna, signed by Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, and Ferdinando Taviani. In this contribution, I offer information and reflections regarding this significant collective scholarly endeavour, linking it to the trends and debates surrounding the historian's work in the 1980s, as well as to its theatrical contexts (the Santarcangelo di Romagna festival, the Ista - International School of Theatre Anthropology) and to the founding of the journal «Teatro e Storia» in 1986.

Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar racconta. Storia di una grande danzatrice, della sua passione e del suo patire*

Nel 2024 ho fatto ad Aloka Panikar una lunga intervista, in inglese, registrandola per circa sei ore. Nei due anni successivi ho trascritto l'intervista, l'ho fatta controllare ad Aloka, ho eliminato le domande, aggiunto note, approfondito persone e luoghi di quello straordinario mondo di danzatori e, soprattutto, danzatrici e impresarie, che sono state protagoniste della prima generazione del teatro-danza classico dell'India post-Indipendenza. Ne è nato un affresco raro e, credo, inedito in Occidente, capace di restituire il panorama del teatro-danza indiano degli anni Cinquanta, il tempo della rinascita di

una danza che è millenaria ma, al contempo, sorprendentemente moderna. Aloka Panikar è stata una delle protagoniste di questo mondo: una delle più grandi danzatrici della sua epoca, allieva del Guru Mayadhar Raut, a sua volta uno dei più importanti maestri dello stile Orissi.

Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar Recounts. A Great Dancer's Story of Passion and Suffering*

In 2024, I conducted an extensive interview with Aloka Panikar in English, recording nearly six hours of conversation. Over the following two years, I transcribed the interview, had it reviewed by Aloka herself, removed the questions, added explanatory notes, and expanded on the people and places that shaped the extraordinary world of dancers – and, above all, women dancers and impresarios – who were the leading figures of the first generation of classical Indian dance-theatre in the post-Independence period. The result is a rare and, I believe, unprecedented portrait for Western readers, offering a vivid account of the Indian dance-theatre scene of the 1950s, the period that witnessed the revival of a dance tradition both millennia old and, at the same time, remarkably modern. Aloka Panikar was one of the central protagonists of this world: one of the greatest dancers of her generation, and a disciple of Guru Mayadhar Raut, himself one of the foremost masters of the Orissi tradition.

I «Cahiers Renaud-Barrault». Quattro studi per una ricognizione. Dossier a cura di Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti. Comprende scritti di: Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Vincenzo Mazza, Francesca Romana Rietti, Daniele Seragnoli

Il Dossier propone una prima ricognizione sui «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (dal 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), rivista di cultura teatrale pubblicata a Parigi dal 1953 al 1988, dapprima presso l'editore Julliard e in seguito per Gallimard. Organo di stampa di una delle compagnie più rilevanti del secondo Novecento, i «Cahiers» affiancano con centoquindici numeri la vita della Compagnie Renaud-Barrault (1946-1991), accogliendo scritture di natura eterogenea: saggi, diari di lavoro, testimonianze, corrispondenze, documenti e disegni inediti, fotografie. Si tratta di una pubblicazione al tempo stesso ingombrante e sorprendentemente marginale negli studi teatrali. Assumendo la rivista non solo come oggetto e fonte di studio, ma anche come dispositivo critico, il Dossier intende mostrare come essa elabori, trasmetta e ridefinisca pratiche e genealogie teatrali. I quattro saggi che lo compongono, muovendo dalla figura del fondatore Jean-Louis Barrault, analizzano alcuni numeri della rivista assumendoli come lenti per leggere il continuo dialogo del regista con le proprie origini teatrali, insieme alla sua complessa relazione con la cultura letteraria, nel crocevia tra drammaturgia,

regia e scrittura scenica. Quattro i nuclei di indagine: il magistero di Charles Dullin, la complessa eredità teatrale di Antonin Artaud, l'influenza di Jacques Copeau, le tre regie kafkiane di Barrault.

Il saggio di Daniele Seragnoli, *All'ombra del maestro: Charles Dullin nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, è dedicato alla presenza nella rivista di Charles Dullin, *le jardinier*, primo e indiscusso maestro di Barrault, di cui l'allievo ha conservato per tutta la vita un ricordo indelebile, fatto di rispetto e di legami con l'educazione attorica, ma anche umana ed etica, assorbita "per osmosi" frequentando la scuola dell'Atelier nella prima metà degli anni Trenta. Dopo il ritrovamento e la pubblicazione nel 1954 di *À la recherche de Smerdiakov*, scritto giovanile di Dullin sulla costruzione del personaggio, due numeri dei «Cahiers» saranno dedicati alla figura e al lavoro del maestro, entrambi in occasione della ripresa da parte di Barrault dei suoi "memorabili" allestimenti del 1928: *Volpone* da Ben Jonson, nel 1955, e *Les Oiseaux* da Aristofane, nel 1985, tra le molte celebrazioni del centenario della nascita di Dullin. Attraverso testimonianze, documenti, pagine critiche e scritti dello stesso Dullin, il saggio analizza le due diverse circostanze, mostrando come esse offrano non l'immagine di un generico omaggio, ma materia di riflessione interpretativa e storiografica sul lavoro attorico e registico di Dullin, sull'identità e il carattere dei «Cahiers», oltre che sulla personalità artistica e culturale dello stesso Barrault.

Samantha Marenzi, in *Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault». Il dialogo con gli antenati e la forza di un teatro latente*, traccia la presenza di Antonin Artaud nella rivista e negli strati invisibili del teatro animato da Barrault. Artaud era stato per lui un punto di riferimento negli anni Trenta, e il suo lascito di maestro che trasforma il teatro senza produrre spettacoli trova uno spazio d'elezione nei «Cahiers Renaud-Barrault», che nel 1958, a dieci anni dalla morte, lo omaggiano con un numero monografico destinato a una nuova versione dieci anni più tardi. Nel coro dei tributi nati nel contesto delle riviste letterarie, l'omaggio dei «Cahiers» riporta Artaud nel campo del teatro.

Il saggio di Cecilia Carponi, *Mantelli e omissioni.* Le Viol de Lucrèce *nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, prende come oggetto di studio il fascicolo pubblicato nel 1961 in occasione della messinscena all'Odéon di *Le Viol de Lucrèce* di André Obey. Il numero omette qualsiasi riferimento alla prima creazione della pièce, allestita nel 1931 dalla Compagnie des Quinze – il gruppo degli allievi di Copeau – per la regia di Michel Saint-Denis, eppure vista da un giovane Barrault che ne era rimasto folgorato, al punto da ricordarla come una delle sue più grandi "gioie di teatro". Muovendo da questa rimozione, il saggio fa emergere la postura attraverso cui la rivista costruisce una filiazione senza intermediari fra Copeau e Barrault.

Vincenzo Mazza, in *Les trois Kafka de Jean-Louis Barrault. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*, rende conto, attraverso tre numeri tematici della rivista, del rapporto trentennale di Barrault con l'autore della

Metamorfosi. Il regista francese ha messo in scena *Il processo* e *Il castello* e ha ridotto per la scena il romanzo giovanile e incompiuto *Amerika*. I tre «Cahiers Renaud-Barrault» dedicati a Kafka non sono soltanto l'occasione per promuovere le produzioni della compagnia, ma raccolgono un numero importante di saggi che mostrano l'interesse crescente della critica, non solo francese, per lo scrittore. Il numero del 1957, in particolare, torna sull'ambizioso progetto del *Procès* che Barrault aveva realizzato dieci anni prima in collaborazione con André Gide, aprendo la stagione 1947/1948 del Théâtre Marigny.

The «Cahiers Renaud-Barrault». Four Studies for a Survey. Dossier edited by Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti. Includes contributions by: Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Vincenzo Mazza, Francesca Romana Rietti, Daniele Seragnoli

The Dossier offers a first survey of the «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (from 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), a French theatre journal published in Paris between 1953 and 1988, first by Julliard and later by Gallimard. The house organ of one of the most significant companies of the second half of the twentieth century, the «Cahiers» accompanied the life of the Compagnie Renaud-Barrault (1946-1991) across one hundred and fifteen issues, gathering writings of a markedly heterogeneous nature: essays, rehearsal diaries, testimonies, correspondence, unpublished documents and drawings, photographs. It is a publication at once imposing and surprisingly marginal within theatre studies. Taking the journal not merely as an object and source of study but also as a critical device, the Dossier sets out to show how it elaborates, transmits and redefines theatrical practices and genealogies. Starting from the figure of its founder, Jean-Louis Barrault, the four essays examine individual issues of the journal as lenses through which to read the director's continuing dialogue with his theatrical origins, together with his complex relationship with literary culture, at the crossroads of playwriting, directing and scenic writing. They address four nuclei: the teaching of Charles Dullin, the complex theatrical legacy of Antonin Artaud, the influence of Jacques Copeau, and Barrault's three Kafka productions.

Daniele Seragnoli's essay, *In the Shadow of the Master: Charles Dullin in the «Cahiers Renaud-Barrault»*, is devoted to the presence in the journal of Charles Dullin, *le jardinier*, Barrault's first and undisputed master, of whom the pupil retained throughout his life an indelible memory, bound up with an education of the actor – human and ethical as much as technical – absorbed "by osmosis" at the school of the Atelier in the early 1930s. Following the rediscovery and publication in 1954 of *À la recherche de Smerdiakov*, Dullin's early text on the construction of character, two issues of the «Cahiers» were devoted to the master's figure and work, both on the occasion of Barrault's revivals of his "memorable" productions of 1928: *Volpone*, after Ben Jonson, in 1955, and *Les Oiseaux*, after Aristophanes,

in 1985, amid the many celebrations of the centenary of Dullin's birth. Drawing on living testimonies, documents, critical writings and Dullin's own texts, the essay analyses the two circumstances, showing how they offer not a generic homage but material for interpretative and historiographical reflection on Dullin's work as actor and director, on the identity and character of the «Cahiers», and on Barrault's own artistic and cultural personality.

Samantha Marenzi, in *Artaud in the «Cahiers Renaud-Barrault». The Dialogue with the Ancestors and the Force of a Latent Theatre*, traces the presence of Antonin Artaud in the journal and in the invisible strata of the theatre animated by Barrault. Artaud had been a point of reference for him in the 1930s, and his legacy as a master who transformed the theatre without producing performances found a privileged space in the «Cahiers Renaud-Barrault», which paid tribute to him in 1958, ten years after his death, with a monographic issue destined for a new version a decade later. Amid the chorus of tributes arising within the literary journals, the homage of the «Cahiers» returned Artaud to the field of theatre.

Cecilia Carponi's essay, *Cloaks and Omissions*. Le Viol de Lucrèce *in the «Cahiers Renaud-Barrault»*, takes as its object of study the issue published in 1961 on the occasion of the staging at the Odéon of *Le Viol de Lucrèce* by André Obey. The issue omits any reference to the play's first production, staged in 1931 by the Compagnie des Quinze – the company formed by Copeau's pupils – under the direction of Michel Saint-Denis, yet seen by a young Barrault, who had been dazzled by it to the point of recalling it as one of his greatest "joys of the theatre". Starting from this erasure, the essay brings to light the posture through which the journal constructs an unmediated filiation between Copeau and Barrault.

Vincenzo Mazza, in *Jean-Louis Barrault's Three Kafkas. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*, gives an account, through three thematic issues of the journal, of Barrault's thirty-year relationship with the author of *The Metamorphosis*. The French director staged *The Trial* and *The Castle*, and adapted for the stage Kafka's early, unfinished novel *Amerika*. The three «Cahiers Renaud-Barrault» devoted to Kafka were not merely an opportunity to promote the company's productions: they gathered a significant number of essays revealing the growing interest of critics, in France and beyond, in the writer. The 1957 issue, in particular, returns to the ambitious project of the *Procès* which Barrault had realised ten years earlier in collaboration with André Gide, opening the 1947/1948 season at the Théâtre Marigny.

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *Sul Teatro Povero di Monticchiello. Due lettere*

Il 14 agosto del 2025 un incendio, innescato da un fulmine, ha distrutto il magazzino che custodiva scenografie e materiali di scena del Teatro Povero di

Monticchiello. Mentre si attivava la raccolta fondi, con il pieno supporto della comunità che da sessant'anni dà vita e senso a questo teatro, la redazione di «Teatro e Storia» ha pensato di contribuire a suo modo, chiedendo ad Andrea Mancini, storico del teatro che ha seguito da vicino negli anni le attività del teatro popolare toscano, e per suo tramite a Gianpiero Giglioni, insegnante esperto di pratiche di comunità che del Teatro Povero di Monticchiello è co-regista e drammaturgo, di ricostruire con due lettere, una più interna e una di riflessione sul contesto, parte della memoria del gruppo.

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *On the Teatro Povero of Monticchiello: Two Letters*

On 14 August 2025, a fire, sparked by a lightning bolt, destroyed the warehouse housing the sets and props of the Teatro Povero in Monticchiello. Whilst a fundraising campaign was launched, with the full support of the community that has been sustaining this theatre and enriching it with meaning for sixty years, the Editorial Board of *Teatro e Storia* decided to contribute in its own way, asking Andrea Mancini – a theatre historian who has closely followed the activities of this Tuscan folk theatre over the years – and, through him, Gianpiero Giglioni, a teacher and expert in community practices who is co-director and playwright at the Teatro Povero di Monticchiello, to reconstruct part of the group's history through two letters: one more internally focused and the other reflecting on the wider context.

Non solo contratti (1844-1900). Dossier a cura di Mirella Schino. Comprende scritti di: Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo

Il Dossier *Non solo contratti (1844-1900)* presenta un ventaglio di indagini molto diverse tra loro, sia per quel che riguarda le tipologie contrattuali esplorate che i possibili modi di usarle e metterle in relazione con altri documenti, che si muovono però tutte all'interno del livello intermedio del teatro ottocentesco, quello che sta tra la zona più di superficie degli eventi e quella di lentissimo movimento della tradizione. Il livello dell'organizzazione, dell'economia, degli aspetti sociali del teatro. All'interno del Dossier, il saggio di Giulia Taddeo, *L'impresario e la ballerina. Attorno a due scritture per Fanny Cerrito (1844-1845)*, analizza due scritture, risalenti al 1845, stipulate tra la diva del balletto romantico Fanny Cerrito e il potente impresario Alessandro Lanari: comparando questi contratti con quelli della compagnia destinata a fare da contorno a Cerrito, ma anche con un ampio ventaglio di altre fonti quali borderò, libretti e corrispondenza, il contributo vuole riflettere sul potere contrattuale e sulle condizioni di lavoro di artiste e artisti della danza dell'Ottocento.

L'articolo di Livia Cavaglieri (*Ruoli, beneficiate e viaggi oltreoceano. Una nota sulle scritture teatrali del fondo Adelaide Ristori*) esamina il *corpus*

dei contratti di scrittura conservati nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e discute le strategie capocomicali dei coniugi Ristori-Capranica. L'analisi è condotta attraverso tre carotaggi che indagano il rapporto tra ruoli, compensi e beneficiate degli attori scritturati e soprattutto delle attrici scritturate. Attenzione specifica è riservata anche all'articolato che riguarda le tournée all'estero, per le quali la Drammatica Compagnia Italiana era un riferimento obbligato.

Mirella Schino (*Contratti e lacrime. Arte e artigianato nel teatro a fine Ottocento: Cesare Rossi e la giovane Duse*) si occupa dei contratti che Cesare Rossi stipula nel 1879 per la sua compagnia, conservati presso la Biblioteca Federiciana di Fano. Questi contratti, in particolare quelli della *primadonna* Giacinta Pezzana e della *seconda donna* Eleonora Duse, vengono interrogati dal punto di vista dell'artigianato teatrale: tutti quegli aspetti che, pur non facendo parte della creazione artistica, la sorreggono e la permettono. Il saggio si occupa da una parte della situazione economica degli attori messa in luce dai contratti e di come potesse interagire con l'attenzione o la diffidenza degli spettatori; e dall'altra del modo in cui abitudini teatrali acquisite, e spesso sancite dai contratti stessi, dalle beneficiate alla programmazione *à l'impromptu* dei teatri potessero essere utilizzate dagli attori in funzione prettamente artistica.

Serena Sansoni (*La scrittura di un trovarobe. Per una storia delle retrovie*) approfondisce la conoscenza di una figura professionale solo apparentemente marginale all'interno della compagnia capocomicale: il trovarobe. Attraverso una ricostruzione del profilo biografico del trovarobe Luigi Bergonzio e un'analisi del suo contratto di scrittura per l'anno comico 1899/1900, il lavoro illumina alcune pratiche impercettibili ma costitutive del teatro ottocentesco, sottolinea l'importanza del lavorio dietro le quinte e analizza delle dinamiche di vita materiale e relazionale nei gruppi di comici.

More Than Contracts (1844-1900). Dossier edited by Mirella Schino. Includes contributions by: Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo

This Dossier, *More Than Contracts (1844-1900)*, brings together a series of studies that differ considerably from one another, both in the types of contracts they examine and in the ways these documents can be used and related to other sources. They nevertheless share a common focus on the intermediate level of nineteenth-century theatre: the level that lies between the more immediately visible realm of events and the deeper realm of tradition, where change takes place only gradually. This is the level of theatrical organisation, economics, and social practices.

Within this framework, Giulia Taddeo, in *The Impresario and the Dancer. On Two Documents Concerning Fanny Cerrito (1844-1845)*, analyses two agreements, dating back to 1845, entered into by the Romantic ballet diva Fanny Cerrito and the powerful impresario Alessandro Lanari: by comparing

these contracts not only with those of the company set to support Cerrito, but also with a wide range of other sources such as box office statements, librettos, and correspondence, the paper aims to reflect on the bargaining power and working conditions of nineteenth-century dance artists.

Livia Cavaglieri (*Roles, Benefit Nights, and Overseas Tours. A Note on the Theatrical Contracts in the Adelaide Ristori Archive*) examines the corpus of theatrical contracts held in the Adelaide Ristori Archive at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, and discusses the management strategies of the Ristori-Capranica couple. The analysis is conducted through three core samples investigating the relationship between roles, fees, and benefit nights (*beneficiate*) of the contracted actors and, above all, the contracted actresses. Specific attention is also given to the clauses concerning foreign tours, for which the Drammatica Compagnia Italiana was an essential point of reference.

Mirella Schino (*Contracts and Tears: Art and Theatre Craft in Late Nineteenth-Century Theatre. Cesare Rossi and the Young Eleonora Duse*) examines the contracts drawn up by the impresario Cesare Rossi for his company in 1879, now preserved in the Biblioteca Federiciana in Fano. These contracts – particularly those of the *leading actress* Giacinta Pezzana and the *second actress* Eleonora Duse – are analysed from the perspective of theatrical craft: that is, the ensemble of practices and material conditions that, while not constituting artistic creation itself, sustain and make it possible. The essay explores, on the one hand, the actors' economic circumstances as revealed by the contracts and the ways in which these could shape audiences' trust or suspicion. On the other, it examines how established theatrical conventions – often formalised in the contracts themselves – from benefit nights to the *à l'impromptu* programming practices of nineteenth-century theatres, could be appropriated by actors as instruments serving specifically artistic purposes.

Serena Sansoni's essay, *The Engagement Contract of a* trovarobe*: Toward a History of the Backstage*, examines the role of the *trovarobe* (the property master), a professional figure that has long appeared marginal within the nineteenth-century *capocomico* system (the actor-manager company), yet was in fact essential to its operation. By reconstructing the biography of the *trovarobe* Luigi Bergonzio and analysing his engagement contract for the 1899/1900 theatrical season, the essay brings to light the often overlooked but fundamental practices that underpinned nineteenth-century theatre. It highlights the significance of backstage labour and investigates the material conditions and interpersonal dynamics that shaped the everyday life of theatrical companies.

Gabriele Sofia, *Ripensare l'*Hamlet *del Teatro d'Arte di Mosca (1908-1912). Il lavoro con gli attori*

Hamlet andato in scena a Mosca l'8 gennaio 1912 è uno degli spettacoli più celebri e studiati del Novecento, poiché riunì il codirettore del Te-

atro d'Arte di Mosca Konstantin Sergeevič Stanislavskij e il regista inglese Edward Gordon Craig. Il saggio propone una rilettura di questo evento attraverso un approccio che sposta l'attenzione sul lavoro concreto svolto dagli attori con i due registi e dedica particolare attenzione alla creazione di un contesto di coabitazione scenica di artisti di diversa provenienza. A tal fine vengono analizzati: lo sviluppo del metodo di Stanislavskij nel corso delle prove dello spettacolo; il lavoro svolto da Craig con Vasilij Kačalov per la scena della "Trappola per topi" e con Alisa Koonen per la scena, mai realizzata, del suicidio di Ofelia; il ruolo cruciale che le sperimentazioni con il *model stage* ebbero nella definizione delle sue idee registiche. L'analisi consente così di formulare nuove ipotesi sulle ragioni dell'esito scenico deludente e sull'influenza di questo evento teatrale sulle culture performative del XX secolo.

Gabriele Sofia, *Rethinking the Moscow Art Theatre's* Hamlet *(1908-1912). Working with the Actors*

Hamlet, staged in Moscow on 8 January 1912, is one of the most celebrated and extensively studied theatrical productions of the twentieth century, as it brought together the co-director of the Moscow Art Theatre, Konstantin Sergeevich Stanislavsky, and the English director Edward Gordon Craig. This article offers a new reading of this landmark production through an approach that shifts attention to the concrete work carried out by the actors with the two directors, while paying particular attention to the creation of a context of onstage cohabitation among artists from different theatrical backgrounds. To this end, it examines the development of Stanislavsky's method during the rehearsals for the production; Craig's work with Vasily Kachalov on the "Mousetrap" scene and with Alisa Koonen on the unrealised scene of Ophelia's suicide; and the crucial role that experiments with the "model stage" played in shaping Craig's directorial ideas. The analysis thus proposes new hypotheses concerning the reasons for the production's disappointing stage outcome and the influence of this theatrical event on the performance cultures of the twentieth century.

Swetlana Lukanitschewa, *Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov come ponte interculturale*

Il saggio nasce dalla rielaborazione, da parte dell'autrice, di buona parte dell'introduzione e di uno dei capitoli centrali del volume *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen* (Nato dallo spirito del movimento. Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov nel campo di tensione tra la Russia e l'Occidente), Köln, Böhlau, 2025. Questo denso libro, frutto di un lungo lavoro di archivio e ricco di fotografie e documenti, offre un'immagine a tutto tondo di Tairov attraverso una fitta tessitura di memo-

rie di spettatori, attori e artisti, e testimonianze autobiografiche. Si osservano qui in particolare le fasi della prima e della terza tournée europea di Tairov, ricostruendo vicende che mostrano nettamente il cambio di paradigma della politica sovietica verso i suoi artisti e verso l'Occidente, e che gettano nuova luce sulle significative interferenze tra arte e politica che ne condizionarono il percorso teatrale.

Swetlana Lukanitschewa, *Aleksandr Tairov's Kamernyj Theatre in Moscow as an Intercultural Bridge*

This essay is based on the author's elaboration of a large part of the introduction and one of the central chapters of the volume *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen* (Born of the Spirit of the Movement. Aleksandr Tairov's Moscow Kamernyj Theatre in the field of tension between Russia and the West), Köln, Böhlau, 2025. This detailed book, the result of extensive archival research and rich in photographs and documents, offers a comprehensive portrait of Tairov through a dense intertwining of memories from audience members, actors and artists, alongside autobiographical accounts. It focuses in particular on the phases of Tairov's first and third European tours, reconstructing events that clearly illustrate the paradigm shift in Soviet policy towards its artists and towards the West, and which shed new light on the significant interplay between art and politics that conditioned his theatrical career.

Eugenio Barba – Julia Varley, *Teatro in tempo di guerra*

Eugenio. – Ho incontrato la guerra per la prima volta attraverso mio padre, morto durante la Seconda guerra mondiale. Poi sono stato fortunato: ottantacinque anni senza guerra. Ma penso a quelle che ho attraversato con la mente, e a Vachtangov, morto a soli trentanove anni per un cancro alla gola, pochi anni dopo la rivoluzione bolscevica, ancora in piena guerra civile. Era l'inverno del 1922, gelido, senza cibo e senza speranza. La mia successiva esperienza teatrale in tempo di guerra risale al 1988, in Perù, durante il conflitto armato tra lo Stato e il movimento rivoluzionario e maoista Sendero Luminoso. Ayacucho, sulle Ande a cinquecento chilometri da Lima, era la città dove Sendero Luminoso si era sviluppato. Ve ne parlerà Julia Varley.

Julia. – Andammo per un incontro di teatro di gruppo organizzato da Mario Delgado e dai suoi Cuatrotablas. La situazione politica era molto difficile, c'era il coprifuoco. Ci invitarono nei quartieri arrampicati sulle montagne intorno ad Ayacucho, quelli dove la polizia non si azzardava ad andare e neppure i turisti bianchi. Ma io non mi sentivo più bianca: avevo tutti i colori del mio costume.

Eugenio Barba – Julia Varley, *Theatre in Times of War*

Eugenio. – I first encountered war through my father, who died during the Second World War. After that, I was fortunate: eighty-five years without experiencing war firsthand. Yet I often think of the wars I have lived through in my mind, and of Vakhtangov, who died of throat cancer at only thirty-nine, just a few years after the Bolshevik Revolution, while the Russian Civil War was still raging. It was the bitter winter of 1922: freezing cold, with neither food nor hope. My next experience of theatre in a time of war dates back to 1988, in Peru, during the armed conflict between the State and the Maoist revolutionary movement *Sendero Luminoso* (Shining Path). Ayacucho, high in the Andes, five hundred kilometres from Lima, was the city where *Sendero Luminoso* had first taken root. Julia Varley will tell you about it.

Julia. – We had travelled there to take part in a group-theatre meeting organised by Mario Delgado and his company, Cuatrotablas. The political situation was extremely difficult, and a curfew was in force. We were invited to perform in the neighbourhoods clinging to the mountainsides around Ayacucho – places where the police did not dare to go, and where white tourists never ventured. But I no longer felt white: I carried all the colours of my costume.