



SUMMARIES

Dossier. *Teatro di Gruppo, anni Settanta, Italia*. A cura di Mirella Schino e Luca Vonella

Cinquant'anni di lontananza permettono di occuparsi degli anni Settanta con la distanza critica necessaria. Cinquant'anni trascorsi rendono urgente l'occuparsene, prima che si dissolva o si deformi del tutto la memoria dei protagonisti. Il Dossier si occupa del vasto movimento dei teatri di gruppo, per una parte del quale è stata usata, dopo il '76, la definizione di Eugenio Barba "Terzo Teatro". Del Dossier fanno parte quattro saggi, una lettera, un ricordo. Hanno punti di vista molto diversi tra loro ma, come dice Ruffini, *Contraria sunt complementa*.

Ferdinando Taviani, *Quando recitava il mare. Lettera*: Cara Mirella, mi hai chiesto che cosa mi attrasse – o ci attrasse – negli anni Settanta verso il Terzo Teatro. Una delle ragioni per cui è difficile rispondere alla tua domanda è che oggi è impossibile rievocare il sapore di alcune novità degli anni Settanta. Ripensandoci adesso, a distanza (perché allora per me fu naturale legarmi a quel tipo di persone) una delle più forti attrazioni dei gruppi fu il terreno, il fatto che creassero un terreno. Le grandi esperienze che li avevano preceduti, il Living, Grotowski, l'Odin, non stavano più come guglie nell'aria, isolate: ora appartenevano ad una terra diversa e comune. Era stata creata una terra ferma dove potevi trasferirti, non c'erano più solo isole sparse.

Mirella Schino, *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*. Propongo un frammento della storia dei gruppi, solo gli anni tra il '69 e il '76, in genere trascurati, molto significativi. Il mio discorso segue il filo di una documentazione privata e fortemente emozionale, in parte lettere, in parte testimonianze successive, vagliate, e messe a confronto con altra documentazione. Il saggio mira a dar spazio e peso alla componente delle passioni; a osservare i caratteri preminenti di una spinta *dal basso* verso il cambiamento teatrale: a mettere a fuoco le corrispondenze tra scelte teatrali e scansioni della Storia; a indagare, dei gruppi, i risultati artistici; la capacità di crearsi un contesto; le modalità di vita interna; l'economia; la vita anche affettiva; le trasformazioni che ne sono seguite.

Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*. A cavallo tra il 1968 ed il '77, in Italia, ragazzi e ragazze, studenti, maestri, disoccupati, militanti, una generazione di nuovi attori, refrattari alle scuole di recitazione ufficiali e a una carriera di scritturati, decide spontaneamente di riunirsi in piccole sale, nei quartieri dormitorio delle grandi città o nei centri storici dei paesi, per fare teatro insieme. Molti di



questi nuovi attori non hanno mezzi materiali né una tradizione a cui vogliono attingere. Hanno un approccio fortemente politico, che li porta a stabilire insieme i principi e le regole per cambiare se stessi e la realtà che li circonda, attraverso il teatro. Sono i “gruppi di base” e ne ricostruiremo il percorso soprattutto evocando i diversi incontri in cui viene tentata una coordinazione nazionale, a partire dal 1970, particolarmente per quel che riguarda il 1976-77.

Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*. Il “Terzo Teatro” appartiene alla mia biografia e alla mia professione. Soprattutto alla prima, ma ho continuato a discuterne, come qui racconto, con Mirella Schino ed Eugenio Barba, per mail, per lettera e di persona. Per me il tratto distintivo del Terzo Teatro è stata la centralità del *livello pre-espressivo*, il lavoro dell’attore su e per un corpo-mente sensibile. Eugenio Barba ne ha parlato come di un modo di dar senso al teatro. Mirella Schino ha scritto di una storia costruita da basso, non solo dai grandi protagonisti. Io ho ribadito la centralità di Barba, che non ha dato solo un nome, ma ha definito il fenomeno come un *tertium* tra teatro e vita. Barba è di diverso avviso, e basterebbe questo a chiudere la partita, se fosse una partita. Ma non lo è: è una passione condivisa.

Mirella Schino, *In ricordo di Beppe Chierichetti*. Faceva parte del Teatro Tascabile di Bergamo. È nato a Gagliole, vicino Macerata, il 3 agosto del 1948. È morto il 7 aprile 2020, dopo quattro anni di malattia. Il suo ricordo è qui, in questo Dossier, perché Beppe è stato per tutta la vita un attore di gruppo. Con lui se ne va il senso forte di quella che non è stata una utopia, ma in qualche caso un credo. Beppe l’aveva incorporato fino in fondo.

Jane Turner, Patrick Campbell, *A Poetics of Third Theatre: A Synopsis*. Il testo propone una breve panorama sul lavoro svolto dagli autori per il saggio di prossima pubblicazione *A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*. Vengono dunque analizzati i tre pilastri concettuali sui quali si fonda questa pratica transnazionale – l’ospitalità, l’artigianato scenico e lo stupore –, e le tre pratiche ricorrenti: il training del performer, la drammaturgia e le azioni culturali. Gli autori sostengono che la poetica del Terzo Teatro non sia tanto una forza omologante ma un legame vivente tra laboratori e teatri di gruppo che condividono una stessa etica.

Dossier. Group Theatre. The Seventies. Italy. Edited by Mirella Schino and Luca Vonella

A fifty-year lapse of time allows us to deal with the seventies, while maintaining the necessary critical distance. The fact that fifty years have passed makes it urgent to deal with this period, before the memory of their protagonists disappears or is totally deformed. The dossier deals with the vast movement of laboratory group theatres, a part of which was defined, after 1976, by

Eugenio Barba as “Third Theatre”. Four essays, a letter and a recollection form this dossier. They express very different points of view but as Ruffini claims, Contraria sunt complementa.

Ferdinando Taviani, When the sea acted. Letter. Dear Mirella, you asked me to think about what attracted me – or attracted us – in the seventies to the Third Theatre. One of the reasons which makes it difficult to respond to your question is that it is difficult today to re-evoked the flavour of some of the novelties of those years. Thinking back now (because at the time, I found it natural to link up with that kind of people), one of the major attractions of the groups was the terrain, the fact that they were creating a terrain. The huge experiences that had preceded them: Living Theatre, Grotowski, Odin, were no longer seen as isolated spires shooting up in the air: they now belonged to a different and shared territory. A terra ferma had been created, a solid ground on which one could build, they were no longer islands scattered here and there.

Mirella Schino, Memories and Recollections. Group theatre 1969-76. I discuss only a fragment of the history of laboratory group theatre, between the years 1969 and 1976, which though often ignored, are very significant. My writing follows the through-line of a private and highly emotional documentation, made up partly of letters, and partly of successive testimonies that were sifted and confronted to other documentation. The article aims to give space and weight to the passion that spurred them on; to observe the main characteristics of a push from below towards theatrical change; to bring into focus the connections between theatrical choices and historical phases; to investigate the artistic results produced by the groups; the ability to create a context; the modalities of the internal life of the groups; their economic management; even their sentimental lives; the transformations that resulted from all this.

Luca Vonella, A marginal tradition. The theatrical movement of the “gruppi di base” (1970-78). Between 1968 and 1977, in Italy, young men and women, students, teachers, unemployed workers, militants, a whole generation of new actors, who resisted the official drama schools and a career of cast acting, decided spontaneously to meet in small halls in the dormitory areas of large cities or in the historical centres of towns and villages, to produce theatre together. Many of these actors had no material means, and no tradition to dip into. Their approach was highly political, and led them to establish together the principles and rules to bring change to themselves and the reality surrounding them, through theatre. These were the “gruppi di base” and we shall reconstruct their itinerary, especially by evoking the different meetings that took place in order to try and establish national coordination, as from 1970, focusing particularly on the year 1976-77.

Franco Ruffini, Contraria Sunt Complementa. Emails and hand-delivered messages regarding the Third Theatre. The “Third Theatre” pertains both to

my biography and my profession. Particularly the former, but as I state here, I continued discussing this with Mirella Schino and Eugenio Barba by email, by letter and in person. For me, the distinctive characteristic of the Third Theatre was the central role of the pre-expressive level, the actor's work on and towards a conscious, alert and perceptive bodymind. Eugenio Barba has spoken of this as a way to give meaning to theatre. Mirella Schino has written of this as a history created from below, not only by the great protagonists. I have already reiterated the central role played by Barba, who not only gave a name, but also defined the phenomenon as a tertium (a third way) between theatre and life. Barba does not share this opinion, and this would be enough to end the game, if it were a game. But it isn't: it is a shared passion.

Mirella Schino, In remembrance of Beppe Cherichetti. Beppe was part of Teatro tascabile di Bergamo. He was born in Gagliole, near Macerata, on 3 August 1948. He died on 7 April 2020, after four years of illness. We have included this commemoration in the dossier because during the whole of his lifetime, Beppe was an actor working within a group. With him, the strong feeling that this was not only a utopia, but a firm belief, is gone. Beppe had embodied this fully.

Jane Turner, Patrick Campbell, A Poetics of Third Theatre: A Synopsis. The article offers a succinct overview of the authors' forthcoming monograph: A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action, with a focus on three conceptual pillars used to frame this transnational theatrical practice: unconditional hospitality, artisanal craft and (re) enchantment, and three recurring practical concerns: performer training, dramaturgy and cultural action. The authors argue that a poetics of Third Theatre, rather than a homogenizing force, encapsulates a living legacy of laboratory group theatre united by a shared ethos.

Armando Punzo, Mirella Schino, *L'Avventura. In ricordo*

La vita dell'Avventura è stata molto breve, è durata solo dal 1982 al 1985, però è stata significativa, forse proprio perché la sua importanza era difficile da definire. Il "Gruppo Internazionale L'Avventura" era un gruppo parateatrale di derivazione grotowskiana. Ai partecipanti veniva proposto di compiere un'esperienza attiva di strati energetici e psichici diversi attraverso azioni fisiche organizzate dalle diverse guide. Armando Punzo, che è stato una delle guide, ha raccontato i suoi ricordi, Mirella Schino, che aveva partecipato ad alcune azioni, ha costruito la collana delle scarse testimonianze che ci sono arrivate su questa strana avventura, nata, cresciuta e scomparsa a fianco del teatro.

Armando Punzo, Mirella Schino, *The Adventure. In remembrance*

The group Avventura had a very short life; it only lasted from 1982 to 1985, but it played a significant role, perhaps precisely because its importance was difficult to define. The “International Group L’Avventura” was a paratheatrical group of Grotowskian derivation. The participants were asked to create an active experience of different energy and psychic levels through physical actions organised by the different guides. Armando Punzo, who was one of the guides, relates his memories; Mirella Schino, who had participated in some actions, has reconstructed the chain of the rare testimonies that derive from this strange adventure, side by side with theatre, that was born, grew and disappeared.

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko à l’école des Meiningers*

La compagnia dei Meiningers, durante le sue tournées in Russia nel 1885 e nel 1890, ha stupito l’ambiente teatrale grazie alla ricerca della verità storica e all’organizzazione delle scene di massa. Questo studio presenta l’influenza esercitata dai Meiningers su Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, dal perfezionamento delle tecniche recitative alla ridefinizione dell’arte della messa in scena, associando regia e pedagogia.

Marie-Christine Autant Mathieu, *Stanislavski and Nemirovich Danchenko at the school of the Meiningers*

During its tournées in Russia in 1885 and 1890, the Meiningers company amazed the theatre environment with the efforts at historical reality and the organisation of crowd scenes. This study presents the influence of the Meiningers on Stanislavski and Nemirovich Danchenko, from the perfecting of acting techniques to the redefinition of the art of staging, linking direction and pedagogy.

Dossier. *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo*, a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

Il dossier *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo* torna sulla rivista di Craig, dopo il Dossier per il numero 40: non è una prosecuzione, ma un sondaggio nei temi e nei processi di ideazione e scrittura che legano «The Mask» al suo tempo, mutevole, dinamico e vivente come sempre è il tempo presente. È una indagine che fa interagire i contenuti della rivista con relazioni, scritti ed esperienze esterne a essa.

Nel primo saggio *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*, Gabriele Sofia considera «The Mask» come un punto di osservazione dei mutamenti del pensiero di Craig alla luce dei suoi contatti diretti e indiretti con il teatro russo. La celebre collaborazione con il Teatro d'Arte di Mosca determinò delle evoluzioni teoriche su temi centrali quali il realismo, l'artificialità, l'emozione scenica, la personalità e l'idea stessa di Übermarionette. Successivamente, le recensioni alle pubblicazioni sul teatro russo fornirono l'occasione per riflettere attorno alle nozioni di «teatrale», «teatralità» e «teatralismo» che prepararono gli incontri con Stanislavskij e Mejerchol'd durante l'ultimo viaggio a Mosca nel 1935.

Segue il saggio *Scrivere l'attore. Un dialogo tra Gordon Craig e Arthur Symons*, dove Samantha Marenzi indaga l'azione della scrittura del noto critico e poeta simbolista sulle idee e sul linguaggio di Craig, che ne assume formule e parole di battaglia a sostegno della sua visione del teatro. Symons appare tra le pagine di «The Mask» come interlocutore reale e come voce segreta con cui intessere un dialogo attorno all'attore in cerca delle parole che lo sappiano far sopravvivere nella scrittura.

Nel contributo *Editorial Notes: Craig sul teatro moderno*, che entra nel tessuto di scrittura della rivista, Monica Cristini indaga il pensiero critico che Gordon Craig sviluppa sul teatro contemporaneo, e diffonde attraverso la voce di John Semar negli *Editorial Notes* di «The Mask». Dalla comparazione di questi brevi articoli con gli altri più noti scritti craighiani emerge che, se da un lato gli editoriali offrono evidenti argomentazioni di supporto alla sua poetica, dall'altro si rivelano invece portatori di nuovi spunti di approfondimento del suo pensiero sul teatro moderno.

Chiude il dossier l'articolo di Matteo Casari *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»* che completa l'individuazione dei contatti epistolari giapponesi intrattenuti da Craig analizzandone l'influenza e la penetrazione nelle sue idee più note. Su tale sfondo propone l'analogia tra Übermarionette e *kōan*, un'affermazione paradossale, usata nelle pratiche meditative e pedagogiche dello zen. Più che una teoria, o un eventuale oggetto materiale, la Übermarionette pare essere, infatti, uno strumento per risvegliare l'attore e la sua creatività messo a punto da Craig per formulare un'idea altrimenti impossibile da dire e da realizzare.

Dossier. *Outside and Inside "The Mask". Craig and the theatre of his time*. Edited by Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

The Dossier Outside and Inside "The Mask". Craig and the theatre of his time revisits Craig's journal, following the other dossier that was included in the issue No. 40. This is not a follow-up, but a survey of the themes that

inspired the writings and that link “The Mask” to its time, which was characterized by changing, dynamic and vivid qualities, as is always the case with the present. This investigation establishes links between the journal’s contents and contacts, writings and experiences that were outside it.

In the first article, Craig’s untimeliness. The Russian Theatre and the Übermarionette, Gabriele Sofia takes “The Mask” as a point of reference in order to observe the changes in Craig’s thinking through his direct and indirect contacts with Russian theatre. The famous collaboration with the Moscow Art Theatre determined theoretical developments on central themes such as realism, artificiality, stage emotion, personality and the very idea of the Übermarionette. Following this, the reviews of the publications dedicated to Russian theatre provided the opportunity to reflect on the notions of “theatrical”, “theatricality”, “theatricalism”, that lay the ground for the encounter with Stanislavski and Meyerhold during Craig’s last journey to Moscow in 1935.

Writing the actor. A dialogue between Gordon Craig and Arthur Symons. In the article that follows, Samantha Marenzi investigates the writings of the well-known critic and symbolist poet on Craig’s ideas and language. The latter adopts formulae and words related to fighting to sustain his vision of theatre. Symons appears in the pages of “The Mask” both as a real interlocutor and a secret voice with whom to establish a dialogue about the actor concerning the words that will allow him to continue to exist through the writings.

In the article Editorial Notes: Craig on Modern Theatre, which penetrates the fabric of the writing in the journal, Monica Cristini examines the ways Craig’s critical thinking develops regarding the theatre of his time and the way he spreads his thoughts through John Semar’s voice in the Editorial Notes of “The Mask”. A comparison between these texts and other, better-known writings by Craig, shows that while on the one hand, the editorials provide obvious arguments in support of his poetics, on the other hand they provide new opportunities to further his thoughts about modern theatre.

The last article in the dossier is by Matteo Casari: To awaken the Actor: Japan and Asia in the lines of “The Mask”. The study completes the identification of Craig’s epistolary contacts with Japan, analysing their influence and penetration in his more well-known ideas. With this as a background, Casari proposes an analogy between the Übermarionette and the kōan, a paradoxical claim used in the meditative and pedagogical practices of Zen. Rather than a theory or a possible material object, the Übermarionette may in fact be seen as an instrument to awaken the actor and his creativity that Craig perfected to formulate an idea that would otherwise be impossible to state or to put into practice.

Francesca Camilla d'Amico, Marcello Sacerdote, *Il Piccolo Teatro del Me-ti. Due lettere*

Nel marzo del 2020 il regista Sandro Cianci ha annunciato la chiusura del Piccolo Teatro del Me-ti, un gruppo nato negli anni Settanta a Paglieta (Chieti), paese dell'entroterra abruzzese. Il Me-ti ha costruito nel tempo una particolare poetica, dove il teatro di Brecht si incontrava con la tradizione della narrazione orale contadina. In cinquant'anni di spettacoli, rassegne, incontri e laboratori, ha lavorato sull'ascolto e sulle relazioni, meno sul lasciar traccia del proprio percorso teatrale. Rispettando la discrezione con cui questo teatro ha scelto di uscire di scena, ma non volendo che la sua storia vada perduta, abbiamo chiesto di raccontarla a Francesca Camilla d'Amico e Marcello Sacerdote, attori-narratori formati alla scuola del Me-ti.

Francesca Camilla d'Amico, Marcello Sacerdote, *Il Piccolo Teatro del Me-ti. Two Letters*

In March 2020, the director Sandro Cianci announced the closure of the Piccolo Teatro del Me-ti, a group that was born in the seventies in Paglieta (Chieti), a village in the interior of the Abruzzo region. In its time, the Me-ti had built a particular type of poetics, where Brecht's theatre was confronted to the oral storytelling peasant tradition. In fifty years of performances, reviews, encounters and laboratories, the Me-ti theatre worked on attention and relationships, and less on the need to leave a trace of its own theatrical path. While respecting the discretion used by this theatre to quit the stage, we do not want its story to be lost, so we have asked Camilla d'Amico and Marcello Sacerdote, actor-narrators who were trained at Me-ti, to tell it to us.

Resoconto da una Summer School. Tradurre teatro: studi e pratica scenica. A cura di Doriana Legge

In queste pagine si deposita una discussione avviata durante le giornate seminariali della Summer School *Translation and its Theories: Theatre, Arts, Philosophy*, organizzata dal Dipartimento d'Eccellenza di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, a settembre 2019.

Massimo Fusillo, Doriana Legge, *Un Macbeth nudo. Lingua, suono e carne per tradurre l'energia del male*. A partire dalla traduzione di un verso molto noto della settima scena del primo atto del *Macbeth*, si offrono diversi esempi di come la figuralità del linguaggio barocco di Shakespeare si depositi in molteplici traduzioni che amplificano le possibilità del testo. Un caso particolare è quello del *Macbettu* di Alessandro Serra, uno spettacolo dove la traduzione in lingua sarda appare come esito finale di un percorso più ampio, un viaggio antropologico attraverso il carnevale barbaricino, ma non solo, un

lavoro nato dalla scena, che riattiva la parola poetica come reazione epidermica che sale tutta dal corpo dell'attore.

Giovanni Carroni, *Sulla traduzione di Macbettu. Lettera*. L'attore Giovanni Carroni parla della sua traduzione del *Macbettu* di Alessandro Serra, un lavoro che non parte dalla scrittura ma dall'oralità, da una "voce/muggito", fatta di carne e sangue. Sostegno del suo processo di traduzione è la lezione di Michelangelo Pirra, antropologo, scrittore e drammaturgo, che nel suo romanzo in lingua sarda *Sos Sinnos* (I segni), racconta, in una dimensione mitica, l'origine della voce e delle parole.

Giorgina Pi, *Tradurre il nostro tempo. Lettera*. L'artista Giorgina Pi condivide alcune riflessioni sul processo creativo che ha portato alla messa in scena di *Non non non non non abbastanza ossigeno* in una lettera scritta durante il lockdown; intrecciando così il confinamento fisico del presente e quello tra passato e futuro raccontato nel testo di Churchill, la regista dipana il filo che lega l'urgenza politica alla traduzione e messa in scena di un testo scritto nel 1971 e ambientato nell'allora futuro, ma oggi passato recente, 2010.

Paola Bono, *Equilibrismi: tradurre Caryl Churchill*. Paola Bono parte dalla propria esperienza di traduzione e collaborazione alla messa in scena di un altro testo di Churchill, *Sette bambine ebre*, durante l'occupazione del Teatro Valle per tracciare le linee attuali del dibattito sulla traduzione per il teatro, di cui sottolinea la natura di "prova di equilibrio"; definizione che si concretizza nella sua pratica di traduttrice e curatrice delle opere di Churchill, con un progetto attualmente giunto al sesto volume.

Serena Guarracino, *Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista*. Serena Guarracino racconta la propria esperienza di traduttrice del testo di Caryl Churchill (*Trappole*), attraverso il filtro della traduzione femminista, nella sua doppia funzione di approccio teorico e insieme di strumenti traduttivi; tra questi, si sofferma in particolar modo sul "dirottamento", scelta esplicita di "infedeltà" al testo fonte, e sulle sue potenzialità ermeneutiche nella pratica di tradurre per il teatro.

Angela Albanese, *Tradurre per il teatro. Un commento su Polvere/Dust di Saverio la Ruina*. La traduzione di testi teatrali, scritti per essere detti e agiti sulla scena, è un salto mortale con livelli di difficoltà crescenti. Ci si sofferma qui sul primo di questi livelli, la resa da una lingua a un'altra, riferendoci a *Polvere*. Dialogo tra uomo e donna del drammaturgo e regista Saverio La Ruina e mostrando come anche un testo in apparenza "facile" da tradurre sotto il profilo linguistico presenti vincoli intratestuali molto stringenti dal punto di vista stilistico e pragmatico.

Thomas Haskell Simpson, *Salto mortale con quadruplo avvitamento: Seven Iterations In English of Marco Martinelli's Rumore di Acque (Noise In The Waters)*. Lettera. Il contributo descrive in ordine cronologico sette differenti versioni in inglese, pubblicate o prodotte negli Stati Uniti tra il 2011 e il 2015, della pièce *Rumore di acque* di Marco Martinelli/Teatro delle Albe.

Report of a Summer School. Translating Theatre: studies and theatre practice. Edited by Doriana Legge

This article traces the development of a discussion that arose during the seminar sessions of the Summer School Translation and Its Theories: Theatre, Arts, Philosophy, held by the Department of Excellence of Human Sciences of the University of L'Aquila in September 2019.

Massimo Fusillo, Doriana Legge. A nude Macbeth. Language, sound, and flesh to translate the energy of evil. Taking as a starting point a well-known verse of Act I, Scene VII in Macbeth, different examples are provided of how the figurative qualities of Shakespeare's baroque language are deposited in multiple translations that amplify the text's possibilities. A particular case in point is that of Macbettu, by Alessandro Serra, a performance where the translation into the Sardinian language is seen as the final expression of a much longer itinerary, an anthropological journey through the Barbagian Carnival, but not only. A work born from the stage, that gives new life to the poetic word as an epidemic reaction that is fully produced through the actor's body.

Giovanni Carroni. On the translation of Macbettu. A letter. The actor Giovanni Carroni discusses his translation of Alessandro Serra's Macbettu, a work that does not start out from the written word, but from orality, from a "voice/bellow" made of flesh and blood. His translation process is supported by the lesson of Michelangelo Pirra, an anthropologist, writer and dramaturg, who in his novel Sos Sinnos (The Signs), written in Sardinian language, narrates the origin of the voice and words in a mythical dimension.

Giorgina Pi. Translating our times. A Letter. The artist Giorgina Pi shares some thoughts about the creative process that led to Non non non non non abbastanza ossigeno (Not not not not not enough oxygen) in a letter written during the lockdown period. Linking the physical confinement of the present to that between past and future in Caryl Churchill's play, the theatre director unravels the thread that links political urgency to the translation and staging of a text written in 1971 and situated in the future of the time, 2010, which today has become the recent past.

Paola Bono. Balancing Acts: translating Caryl Churchill. Paola Bono starts out from her experience of translation and collaboration to the staging of another text by Churchill, Seven Jewish Children, during the sit-ins at Teatro Valle, to trace the current lines of debate about translation for the theatre, seen as a "balancing act"; a definition that is made concrete through her practice as translator and editor of Churchill's works, a project that has currently produced its sixth volume.

Serena Guarracino. Traps and hijackings: translating as a feminist. Serena Guarracino relates her personal experience of translating Caryl Churchill's work (Traps) through the filter of feminist translation, in the double

function of a theoretical approach and a set of translation tools. Among the latter, she discusses in particular the idea of “hijack”, an explicit choice of “infidelity” to the original text, and its hermeneutic potential in the practice of translating for the theatre.

Angela Albanese. Translating for the Theatre. A comment on Polvere/ Dust by Saverio la Ruina. The translation of theatre texts, written to be recited and acted out on the stage, is a somersault with increasing levels of difficulty. The author discusses the first level of difficulty: how to deliver meaning from one language to another, with reference to Polvere. Dialogo tra uomo e donna (Dust. Dialogue between man and woman) by the dramaturg and director Saverio la Ruina. She shows how even a text which is apparently “easy” to translate from the perspective of language, can present stringent intertextual constraints from the stylistic and pragmatic points of view.

Thomas Haskell Simpson. Somersault with Quadruple twist: Seven Iterations in English of Marco Martinelli’s Rumore di Acque. Letter. The contribution describes in chronological order seven different versions in English of Marco Martinelli/Teatro delle Albe’s play Rumore di Acque (Noise In The Waters), published or produced in the United States between 2011 and 2015.

Raimondo Guarino, *Teatro nel Rinascimento. Storiografia e libero arbitrio*

Alcuni studi italiani sul teatro nel Rinascimento intorno al 1980 spostano l’attenzione dal costituirsi dell’istituzione teatrale al raggio della storia urbana e della microstoria, e al senso dello spettacolo nel rapporto tra individui e comunità nella prima età moderna. Il saggio analizza in quella tendenza e nei suoi risultati (specialmente negli studi di Cruciani su Roma), oltre le affinità con le direzioni e i metodi della storiografia generale contemporanea, le connessioni con aspetti profondi soggiacenti agli studi teatrali in Italia nel Novecento e i cambiamenti di prospettiva insiti nel rapporto diretto con le pratiche teatrali.

Raimondo Guarino. *Renaissance Theatre. Historiography and Free Will*

Some Italian studies on Renaissance theatre published around 1980 shift attention from the creation of institutional theatre to the dimension of urban history and microhistory, and to the sense of performance in the relations between individuals and communities in the early modern era. This article observes in that tendency and its results (in particular, Fabrizio Cruciani’s work on Rome) not only the affinities with the directions and methods of general contemporary historiography, but the connections with deep underlying aspects of theatre studies in twentieth-century Italy, and the changes in perspective inherent in the direct relationship with theatre practice.