

eti informa

anno II • numero 7 • 1997

*mensile d'informazione
dello spettacolo*

I MESTIERI DEL TEATRO: LA REGIA

FORUM: TEATRO E COMUNICAZIONE

ATTUALITÀ: RIAPRONO I TEATRI





Per misurare meglio la portata e il significato dei cambiamenti in corso nel teatro degli anni che stiamo vivendo, piuttosto che osservarlo come una grande arte unitaria, conviene guardare ai vari elementi di cui si compone. E questi elementi, sottoposti a provvisoria scomposizione, rivelano per necessaria umiltà il loro nome e la loro natura di “mestieri”. La nuova serie di *Etiinforma* si propone di passare in rassegna, con analisi e testimonianze, questo fascio di mestieri per rilevarne il peso e le modificazioni.

Prendiamo le mosse dalla regia. Non certo perché “al principio era il Regista”, ma perché, a guardar bene, la fenomenologia della funzione registica in questo scorcio di secolo si presenta quanto mai varia e persino contraddittoria. Esiste ancora una retorica, una mitologia del “metteur en scène”. Esiste in qualche caso un’aura demiurgica entro la quale il “maestro” si avvolge (o viene avvolto). Esiste un podio virtuale, dall’alto del quale la direzione impartisce indicazioni da eseguire, così e non altrimenti. Esiste un regista-condottiero, sciamano o guru, che rivendica funzioni salvifiche o rigeneranti. Ma esiste anche (e cresce fino quasi ad essere maggioritaria) una regia pensata come lavoro volto più a suscitare che a dirigere; una regia che si propone di creare le condizioni di base entro le quali spetta poi all’attore cercare in se stesso soluzioni e invenzioni che non possono essere fornite già pronte; una regia che punta a far leva più sulle inquietudini, i dubbi e gli interrogativi che non ad imprimere i colpi di

timone delle certezze. Questo tipo di lavoro adotta una sorta di flessibilità metodologica che fa perno su un solo punto fisso: l’ensemble degli attori, che per il solo fatto di riunirsi, di stare insieme su una scena, produce qualcosa che prima non c’era, un tessuto minimo di rapporti, reazioni, conflitti, rimbalzi che è il terriccio da cui potrà germinare il punto di arrivo, per altro non definitivo, dello spettacolo.

La presenza fisica degli attori, le risorse giacenti che ciascun attore può liberare nell’atto dell’essere in scena, e in situazione, il contributo necessario che ciascuno può dare agli altri, e riceverne, le interrogazioni che via via si pongono per aprire la strada a una molteplicità di risposte, sono la piattaforma di lavoro di questa idea della regia. Un processo di ricambio è in corso, dove tradizione e innovazione si mescolano strettamente. Processo del quale troviamo qualche traccia nelle parole di Antoine Vitez, che portano la data di qualche anno fa ma già sono proiettate verso il futuro: «L’essere umano divenuto attore in scena, dal momento in cui sa di essere in scena e di essere guardato dall’altro, libera inconsciamente un certo numero di comportamenti; e i rapporti tra gli attori si stabiliscono ancora prima che la prova cominci, per il semplice fatto di essere là, immobili, in attesa...

A quel punto, non si tratta di dirgli “Dovete fare questo o quest’altro”, ma di vedere quello che faranno, e poi chiedergli di rifarlo... Dirigere gli attori, non è quasi mai un lavoro di direzione. Consiste nell’osservarli e nel restituirgli l’immagine che già essi stessi producono...».

I MESTIERI E LA SCENA

di Renzo Tian



LA REGIA

NUOVE TENDENZE NELLA REGIA TEATRALE

di Michael Billington *

Come definire la nuova generazione nella regia teatrale, quella successiva a Brook, Bergman, Stein e Strehler? Difficile riassumere il lavoro di artisti tanto differenti tra loro, come Robert Lepage in Canada, Lev Dodin in Russia, Christoph Marthaler in Germania e Stéphane Braunschweig in Francia. Ma molte, radicali, nuove tendenze sembrano comuni alla generazione degli innovatori.

Una è la convinzione della totale autonomia del regista: l'idea che il regista non sia semplicemente un interprete, ma piuttosto un *autore* alla maniera della regia cinematografica. Spesso ciò significa che il regista sia anche scrittore: Steven Berkoff, in Gran Bretagna, non solo scrive i suoi testi - come *East, Greek e Decadence* - ma spesso li interpreta. Olivier Py, in Francia, ha allestito il suo lavoro della durata di 24 ore, con un ciclo di cinque pièce al Festival d'Avignone. Christoph Marthaler è stato sia regista, sia ispiratore creativo del suo *Stunde Null*: un lavoro brillantemente comico, intelligentemente provocatorio sulla incapacità dei politici tedeschi a confrontarsi con il passato storico del loro paese.

Accanto all'idea del regista-autore, è la convinzione che un testo sia solo una parte dell'evento teatrale totale: anche quando il lavoro è un classico, questo viene trattato come punto di partenza per un ulteriore sviluppo visuale. Il regista lituano Nekrosius, nella sua celebre versione dello *Zio Vanya* di Checov, tratta il testo come uno spunto per la sua immaginazione: i personaggi principali erano circondati da una servitù che, dopo aver pulito il pavimento, si univa ai padroni per il coro del Nabucco di Verdi. *Il Sogno* di Strindberg è stato allestito da Robert Lepage in un cubo mobile e *Elsinore*, re-interpretazione dell'*Amleto*, in un contesto visuale ad alta tecnologia, ricco di brillanti prospettive. La versione diretta da Vasil'ev dei *Sei personaggi in cerca d'autore* iniziava con gli spettatori che

potevano assistere alla fase del trucco degli attori. La supremazia del testo, quindi, è costantemente sfidata da registi che cercano di fare del teatro una esperienza fisica totale. Parallelamente all'aumento di numero dei Festival, il teatro ha acquisito una sempre maggiore internazionalità: gli stessi registi portano incessantemente in tour i propri lavori o li adattano ad altre culture. Il texano Bob Wilson si muove facilmente da una casa europea all'altra. Le produzioni del russo Lev Dodin - incluso *Stars in the morning sky e Gaudeamus* - e del rumeno Silviu Purcarete - come il *Tito Andronico* e *Le Danaidi* - girano come trottole nel Globo. Il regista francese Stéphane Braunschweig lavora con attori inglesi per la produzione di *Misura per Misura*, attualmente in tournée mondiale. Abituamente il teatro viene visto come espressione dell'identità nazionale. Ora, nell'epoca del circuito internazionale e della comunicazione rapida, il teatro sta sviluppando velocemente una propria *lingua franca*: uno stile che trascende le frontiere nazionali ed è riconoscibile attraverso il villaggio globale. Su tutto, comunque, la nuova tendenza del teatro è di abbattere le barriere formali: di essere inclusivo piuttosto che esclusivo. Sta emergendo un nuovo teatro che abbraccia tutto, dal clowning (come negli spettacoli burleschi di Jérôme Dechamps o nelle commedie di Marthaler) alla sofisticata tecnologia (come in Lepage e Wilson), all'improvvisazione dell'attore (come nei lavori di Dodin e Nekrosius). Il testo non è più sacro, l'immagine ha la stessa importanza della parola e il regista non è semplicemente una parte di un evento nato in collaborazione, ma, sempre più, una figura creativa che è autore essenziale dell'evento. Cosa che rappresenta la più radicale e eccitante differenza tra il nuovo teatro e il vecchio.

* Critico teatrale del *The Guardian*

*Scrittore, autore,
scenografo,
globe-trotter.
Tra tecnologia, poesia
e pedagogia, emerge
il regista del Duemila.*



IGNOTO SECOLI XVII-XVIII, FRANCA TRIPPA E FRITTELLINO, MILANO, MUSEO TEATRALE ALLA SCALA.

Nella foto:
una scena di
Misura per misura
regia di Braunschweig
con il Nottingham
Playhouse,
al Teatro Valle
per il Festival d'Autunno



STEPHANE BRAUNSCHWEIG OVVERO IL TEMPO DEL DESIDERIO

di *Andrea Porcheddu*

D. Cos'è la regia? È piuttosto difficile trovare una definizione: la regia è un tipo di lavoro che si situa a differenti livelli. Dal primo, che concerne il testo, al secondo che è forse il più elementare, ovvero quello di far muovere gli attori in uno spazio, fino ad un'idea più generale, che concerne il senso stesso del teatro. A seconda del valore che si vuole dare al teatro, il lavoro di regia muta la propria natura.

D. Partiamo, allora, dal primo livello... Sono un regista che mette in scena testi, che non cerca la creazione di un proprio universo.

Scelgo il testo, innanzi tutto, e prima di iniziare le prove ho già fatto un grande lavoro preliminare di analisi, assegnazione dei ruoli, creazione della scenografia, con la quale lavoro già dal primo giorno: una dotazione di oggetti scenici che possono prevedere la virtualità dell'allestimento, ma che non vincolano la creazione. Il nostro approccio non è da vergini, ma non dobbiamo sapere, non possiamo aver già capito tutto del testo. Incertezze, improvvisazione all'inizio delle prove. Cercare una direzione, tentare con gli attori: è questo il piacere delle prove. Cerco di prendere tutto ciò che è necessario del testo, evidenziandone tutte le contraddizioni. Non necessariamente contraddizioni filosofiche, ma anche dell'autore: la pièce è sempre frutto delle inquietudini del drammaturgo. Non mi interessano testi dei quali capisco ogni parola al primo giorno di prove: cerco stimoli, desideri, curiosità, difficoltà. A volte mi viene da piangere, ma sono lacrime bellissime. Ho appena cominciato le prove di *Nella giungla della città*, di Brecht: è magnifico, e non ho ancora capito nulla! La scelta dei testi, dunque, è fondamentale, anche perché faccio solo uno o due spettacoli l'anno: devo aver tempo per riflettere, per seguire gli spettacoli in tournée...





D. E passiamo al secondo livello: il lavoro con gli attori...

Il lavoro che cerco di fare è molto preciso, quasi la lettura di una partitura musicale. Si può creare, inventare, certo, ma nel rispetto della partitura: un margine di manovra che lascia anche agli attori uno spazio per la scoperta, per l'invenzione, ma non si può reinventare quanto è scritto. Il regista non è onnipotente. Le linee tematiche o formali, che inseguo, sono per un teatro politico, ma non ideologico: cerco di smascherare le ideologie, le loro contraddizioni interne. Il gesto politico, dunque, si struttura nel rapporto con lo spettatore.

D. Questo, dunque, ci porta al terzo livello della regia: qual è il rapporto con il pubblico?

Il pubblico è costituito da individui: viviamo in società, certo, ma ogni individuo rappresenta un mondo a sé stante. Non cerco il consenso per i miei spettacoli: per esempio in molti hanno giudicato alcuni miei lavori freddi, celebrati, mentre, allo stesso momento, altri spettatori si commuovevano per l'emozione. Ho allestito *Il giardino dei ciliegi* pensando al dolore del lutto: molto è già stato detto su Checov, e in tanti sono più a loro agio di fronte ad una lettura convenzionale del testo. È più facile, certo, ma credo che Checov non abbia voluto scrivere cose banali: basta leggerlo bene e si scopre l'ambivalenza e la profondità dei sentimenti dei bambini, la capacità di ridere e piangere. Parliamo di questo, allora: la rappresentazione stessa è sofferenza per un lutto.

D. Ovvero? Il regista aiuta il pubblico nel travaglio, è una guida che il pubblico può o meno seguire. E il regista deve sapere che può non essere seguito. Il lutto nella rappresentazione porta al desiderio di abbandonare la rappresenta-

zione prima della fine dello spettacolo, che è la porta che si apre sulla realtà, e il lutto è proprio quello dei fantasmi del nostro rapporto con la realtà. Nella rappresentazione ci troviamo in una finzione, in un tempo sospeso. Non mi interessa un tempo realista perché in teatro si crea un tempo diverso: non possiamo sostenere l'illusione della continuità temporale tra realtà e teatro. In sala ci si confronta con spettacoli che coprono l'arco di tempo di una giornata, di un mese, una vita: è muoversi nel tempo sospeso, e il mio mestiere di regista è quello di trovare questo tempo, differente per ogni spettacolo. Il rientro nel tempo reale può essere gradevole, ma anche sgradevole, ed è qui il problema: rendere possibile un simile ritorno. Quello che mi interessa è mettere in discussione la finzione: sedurre lo spettatore con l'immagine, in una relazione di desiderio, quasi erotica, donare la possibilità di un sentimento. È l'immagine dell'angelo custode in Claudel: c'è un filo invisibile, che viene tirato e allentato. Amo fare lo stesso con lo spettatore: tensione erotica vuol dire far crescere il desiderio, la tensione verso un oggetto, e poi farlo svanire. E lo spettatore continuerà a cercare quell'emozione giusta, che rimane dentro di lui, domandandosi di cosa si tratta...

D. E siamo arrivati ad una definizione della regia...

Sì, e concerne la relazione con lo spettatore. Mi sento un manipolatore di relazioni con il pubblico, non tirannico né fascista. Lo spettacolo affascina quando il gioco di manipolazione è palese, evidente. Oggi, molti cercano delle vie di fuga, e forse il teatro è una via di fuga. Tutto quello che possiamo fare è rendere gioioso il ritorno alla realtà, fare sì che non si viva come un dramma la complessità del reale, trasformando l'ansia in fascino, in gioia. È difficile ma possiamo sperare di cambiare qualcosa, altrimenti è la fine.

LA REGIA REGIA



Steven Berkoff

Il teatro è pericoloso: il linguaggio teatrale è potente, ancora più potente di quello cinematografico, perché il teatro è il luogo dove diffondere le idee. I lavoratori (i registi, gli autori) hanno una responsabilità: il pubblico è come il corpo di un paziente, e noi dobbiamo operare sulla mente di quel paziente. Come un chirurgo esperto, il regista, l'autore, deve investigare i recessi profondi della mente umana, iniettando una medicina forte, un messaggio più forte del triviale mondo della Tv e del cinema, che vogliono trasformarci in esseri acquiescenti, sempliciotti, borghesi idioti, mezzi addormentati e privi di immaginazione, avidi e grassi. Il teatro ci deve purgare, risvegliare, recuperando il cuore della gente: il teatro trascende l'esistenza del singolo, la quotidianità, le frustrazioni, e allora dà la libertà.

Robert Lepage

Quello che ritengo importante è che a teatro - anche quando si sta recitando una tragedia - gli attori riescano a comunicare al pubblico il senso del "gioco": un'idea che si è persa nel corso di questo secolo. Comunicare, dunque, che quello che sta avvenendo sulla scena non è la realtà, ma è "teatro", disciplinato da regole precise, alle quali anche il pubblico è soggetto. Ma la cosa che trovo più interessante è la possibilità, concessa all'attore, di scriversi il proprio personaggio, mentre l'intervento del regista si deve limitare a guidare ed assemblare il materiale. Il mio lavoro di regista, infatti, non è propriamente di regia: è, semmai, di scrittura scenica. Non sono tentato dall'allestimento di pièce già scritte: prendere l'idea da qualche altro, dare vita ad un testo, montare uno spettacolo. No, sono più interessato a quella che chiamo scrittura scenica: il regista deve partecipare attivamente alla scrittura della pièce, senza essere una "guida", ma cercando di "riscrivere" la pièce che affronta.

Richard Foreman

Sono sicuro che potrei esprimere meglio le mie idee attraverso la pittura, la musica, ma ho scelto il teatro perché è più interessante, perché resiste alle mie preoccupazioni, è più vicino alla realtà. Trattare aspetti che rasentano la metafisica lavorando sulla materia fisica, sulla tridimensionalità, è più impegnativo e più difficile, ed è questa la sfida: quello che mi interessa non è tanto far sì che delle persone parlino di questioni metafisiche, ma che lo facciano con il ritmo, con la musicalità che io impongo allo spettacolo. Una direzione d'orchestra, forse. Il mio modo di fare teatro è estremamente personale, come un pittore che affronta una tela: il centro del mio teatro è il ritmo, ma sono anche molto attento all'aspetto visivo. Difficile, quindi, definire la mia idea di regia: meglio, sicuramente, farlo attraverso gli spettacoli.



REGIA
LA REGIA



Eimuntas Nekrosius

La mia è una professione: insomma un lavoro, niente di più e niente di meno. Non ha attinenza con la politica: sono molto attento ai problemi politici ma nel mio teatro non ho mai cercato di toccare temi o situazioni che avessero a che fare con la politica, perché non è questo che mi interessa. Nel teatro è già stato tutto trovato, non c'è nulla da cercare. Penso di voler provare qualcosa, ogni volta, ma senza sapere cosa. Se solo gli uomini sapessero cosa cercano... Non è certo facile dirlo: ci sono impulsi, qualcosa che ti fa muovere senza sapere perché... Non ne conosco le ragioni: il teatro non può influenzare la vita, non può influenzare la politica... ogni artista, in ogni tipo di arte, ha un che di egocentrico nell'esprimersi. Solo alcuni professori possono dire a cosa serve il teatro: io non lo so, io sono un pratico, non faccio teoria. Non ho metodi di lavoro, perché non credo nei metodi. Cambio approccio a seconda delle situazioni, del momento. Ed ogni volta bisogna essere pronti al cambiamento, a confrontarsi con le situazioni, le persone, i conflitti. È come essere un centro di manipolazione...

L'umanità è vissuta con il teatro, ma può facilmente farne a meno: ci sono cose più importanti, fondamentali, che non il teatro: penso alla letteratura, alla musica, la pittura. Il teatro è l'ultima cosa, ed esiste solo grazie alle altre arti...

Olivier Py

Difficile, complesso, scabroso, spinoso dare definizioni. In Francia siamo molto fieri del nostro sistema culturale, ma se guardiamo un po' più avanti, abbiamo l'impressione che il teatro, negli ultimi anni, abbia preferito tornare ai classici, gestire il patrimonio letterario, piuttosto che dare la parola ai viventi, ai poeti contemporanei. A questo livello la cultura complotta contro l'arte: ci troviamo, quindi, in un ricco sistema culturale, ma in una preoccupante povertà creativa e siamo costretti a fare cultura per poterci permettere un po' d'arte. Per quel che mi riguarda, poi, il cattolicesimo, l'omosessualità e la vita teatrale sono tre forme della stessa ricerca spirituale, dello stesso desiderio: cerco quindi di seguire questi tre aspetti e di tradurli in teatro. La sessualità è teatro, la sacralità ha bisogno di una rappresentazione... Non cerco, però, di comunicare: è un'accezione volgare che attiene al "possibile", mentre, ad esempio, la speranza non si comunica, si condivide. Credo sia più corretto dire che vorrei una "testimonianza" della ricerca spirituale: abbiamo bisogno di storie, di parole. In questo contesto, il mio lavoro di regista è artigianale, rivolto a tutto, agli elementi classici come i costumi, la scena, gli attori. Mi piace molto una recitazione estrema, anti-minimalista, partendo sempre e comunque dal testo. Il regista si occupa di nutrire l'asino, mentre il profeta, o l'autore, si occupa del carico dell'asino. Ho bisogno di un asino per portare la parola del profeta.

Denis Marleau

Ho cercato sempre un lavoro basato sulla curiosità, sull'inquietudine, sulla ricerca multidisciplinare. Forse destabilizzante. Capace di rinnovare e di cambiare, inseguendo nuove ispirazioni, mettendo in discussione la realtà e misurandomi costantemente con altri artisti di altri settori. Cerco sempre l'aspetto ludico, giocoso del teatro, ma ho capito con il tempo che ci sono delle regole fondamentali per il gioco. Oggi il teatro, sul piano recitativo e creativo, è profondamente influenzato dal cinema e dalla televisione, che appiattiscono ed unificano linguaggi e forme espressive. Voglio quindi ritrovare le regole fondamentali del teatro: la gestualità, la formalità che sono anche della danza o del teatro giapponese. Peraltro non so più cosa sia la regia: ho sviluppato approcci talmente differenti nel mio percorso da perdere un punto di vista unico. Forse quel che cerco è un tipo di lavoro che metta in discussione le certezze: vi è una coerenza, in questo, che si traduce in un modo di lavorare, in uno stile. Cercare quello che non si è ancora fatto... E ricercare una comunicazione, trasmettere informazioni: come regista mi sento responsabile dell'organizzazione di questa comunicazione. Devo essere sufficientemente libero per far sì che il senso, la sensazione si comunichino liberamente.





Jerôme Deschamps

E' molto importante trovare un gruppo di persone che abbia piacere ad essere in scena e che riesca a comunicare questo piacere. Il mio modo di lavorare con gli attori, quindi, è piuttosto particolare: ho avuto la fortuna di incontrare, alla Comédie Française, attori che mi hanno insegnato non solo il virtuosismo, ma la capacità di trasmettere il piacere della scena alla sala. Già Molière rompe la sacralità dell'opera, del rispetto dell'opera da realizzare come un omaggio al suo autore. Con Macha Makeieff abbiamo riunito attori che condividono questa gioia per la vita d'artista: non lavoriamo sempre con gli stessi attori, ma certamente con lo stesso spirito. Facciamo dell'artigianato, senza seguire i canoni insegnati dalle scuole di teatro, dove si pensa che l'attore sia una specie di ginnasta, che riesce in ogni sorta di teatro. La regia, allora, non è un mestiere, ma un prolungamento tecnico dell'attività di autore: detesto essere una sorta di tecnico dell'arte, un intermediario o un interfaccia tra l'autore e il pubblico. Cerco di essere un co-autore che tiene in debita considerazione il pubblico. Vengo dalla scuola di Tati, del music-hall: ed ho imparato che in pochi minuti si deve essere in grado di conquistare la sala. Non mi interessa montare spettacoli che facciano piacere solo a me: sarebbe una perversione. E si può parlare dei grandi temi, di problemi gravi, anche con leggerezza, che richiede precisione, tecnica, capacità di rendere musica le difficoltà. Questo rende le cose più leggere, più graziose: con un po' di pudore e di eleganza.

Anatolij Vasil'ev

Vorrei parlare del metodo dell'*etjud* (*studio*). In Russia tutti i grandi registi hanno avuto una scuola: ciò è corretto ed indispensabile per preparare non solo attori ma intere generazioni al teatro. Ora, invece, il pubblico non ha voglia di vedere lezioni aperte, ma desidera prodotti finiti, beni impacchettati per soddisfare un gusto volgare e piccolo borghese. È meglio, invece, vedere un processo di lavoro, specie se pedagogico, che rappresenta l'unica alternativa seria al teatro tradizionale. Il metodo dell'*etjud* è stato proposto già da Stanislavskij per protesta contro l'attività del Teatro d'arte; ma sono stati i suoi allievi a perfezionarlo e spiegarlo. Quando ho iniziato a studiare questo metodo ho capito che vi era racchiuso il significato della resurrezione: permette di far tornare sulla scena i sentimenti naturali ed improvvisativi dell'attore. Negli ultimi tempi si è perso il senso del giocare sulla scena: sono apparsi molti registi dilettanti, che occupano posti e dirigono teatri, ma che rappresentano solo la loro vanità, che prevale anche sulla cattiva recitazione degli attori. Il metodo dell'*etjud* mette l'attore di fronte alla necessità di essere naturale sulla scena: sono improvvisazioni che si svolgono parallelamente e contemporaneamente all'azione della pièce. L'attore non deve mai fissare la forma della pièce, ed è per questo che la struttura richiama quella del jazz:

l'attore deve saper gestire una base per poter improvvisare, in modo non abituale, allontanandosi dal testo. All'*etjud* partecipa tutto il gruppo, senza ruoli prestabiliti: ogni attore deve sapere ruoli diversi, situazioni diverse. Negli ultimi anni ho deciso di aprire questo tipo di lavoro al pubblico: e questo è assolutamente nuovo. È quasi impossibile per l'attore aprirsi, improvvisare davanti al pubblico. Io cerco di passare attraverso questa impossibilità. Tutto ciò rappresenta una vera scuola per l'attore: una volta formatosi, l'attore diventa un grande pericolo per il regista perché può avere uno sguardo migliore che non il regista. L'attore deve diventare un antagonista del regista, altrimenti il teatro non si svilupperà. Come regista vorrei attori sottomessi, ma amo attori che non si sottomettono. Solo così, infatti, posso raggiungere risultati veri: della verità dell'attore sulla scena nella complessità del ruolo.

LA REGIA





TEATRO E COMUNICAZIONE

*Prima riflessione
su "i mestieri
attorno al Teatro".
Come comunicare
il senso e l'idea
di Teatro oggi?*

ANNA CREMONINI Teatro e comunicazione: sono due termini che oggi stridono, contrastano tra loro, e non solo perché esiste una tendenza sempre più diffusa da parte dei mezzi di comunicazione (riviste, giornali, radio, televisioni ecc...) di trattare sempre meno l'argomento teatro, ma proprio perché i due concetti, i loro ambiti di applicazione e di sviluppo non hanno mai avuto e non riescono ad avere un terreno di confronto comune.

La diminuzione dello spazio dedicato al teatro sui mass-media è forse l'aspetto più evidente di uno stato delle cose su cui val la pena riflettere, la punta di un iceberg che nasconde ragioni di vario tipo.

La comunicazione intorno al teatro si è sempre più chiusa su se stessa e tende sempre più a restringersi in circoli di addetti ai lavori, in cui il pubblico fa sempre più fatica ad entrare.

Eppure un pubblico, ancora, il teatro ce l'ha, non sempre e non dovunque, non omogeneamente distribuito sul territorio nazionale (come del resto la proposta del teatro), ma ce l'ha.

E forse il teatro ha anche, e soprattutto oggi, un pubblico potenziale che merita di essere informato in maniera attenta ed equilibrata.

Su questo tema bisogna dunque riflettere: come comunicare il teatro oggi, con quali mezzi con quale spirito, con quale senso, attraverso quale linguaggio...

Molti interrogativi sono aperti nella mente di chi fa il teatro e di chi il teatro per mestiere lo comunica, e questo incontro di opinioni non vuole certo essere risolutivo su un problema così vasto, ma contribuire ad aprire una discussione, a raccogliere riflessioni e suggerimenti.

Ufficio Stampa progetti speciali Eti

GIORGIO TESTA C'è stato un momento, nella vita di tutti, in cui abbiamo saputo che il teatro esisteva. Dunque il problema di come il teatro fa sapere di sé è anche quello di come fare sapere del teatro nell'età della vita in cui si vengono a sapere le cose. Il giovane incontra comunque quest'oggetto: arte di assoluta minoranza, ma solo dal punto di vista di chi il teatro lo fa o di chi ci va. Invece il teatro è un grande oggetto di saperi per moltissime altre vie, tanto da risultare pervasivo. È pervasivo nelle metafore, nel parlato comune, negli esperimenti: quanto meno il teatro è presente nell'immaginazione, nel linguaggio, nella storia... Esiste, quindi, un "saputo" disperso e ricchissimo, tanto da ascrivere il teatro in una grandissima tradizione orale, senza contare il fatto che del teatro si sa tutto quello che passa nel cinema e nella televisione. Si sa sempre qualcosa del teatro: è interessante scoprire che nessuno, già a sedici anni, è così a digiuno da non avere immagini, pregiudizi, riferimenti. Questo pre-saputo confusionario



è la base di partenza per ogni tipo di impresa di comunicazione. Detto questo, la questione è: chi ha intenzione di comunicare e perché. Il "come" viene successivamente. Vediamo, allora, il "chi": le persone interessate, chi lo fa ha un problema vitale di farlo sapere. Ci muoviamo, allora, nella comunicazione-propaganda, il "venghino venghino" degli imbonitori e la pubblicità appassionata: il comunicare per persuadere, per far innamorare. Poi c'è una sottovariante meno sospetta: gli insegnanti che vogliono comunicare per cultura: è un far sapere che serve per mettere a contatto con una istituzione culturale e attiene non solo alla comunicazione ma all'educazione al teatro. Qui si deve partire da una pratica, attraverso mediatori appassionati e che godono della fiducia dei destinatari, per poi suscitare un interrogativo sul quale sviluppare una sensibilità. Il terzo soggetto che vuole far sapere è quello degli organizzatori, dei professionisti, che vuole creare una cultura del teatro. È la politica della comunicazione: non si cerca un cliente, non si vuole solo educare, ma si cerca di tenere in vita un mondo e chi lo frequenta.

E dunque: come si crea una comunicazione del teatro? Si deve agire a tre livelli. Il primo è quello dell'informazione: ovvero far sapere che c'è qualcosa, si comunicano notizie (ma qui si apre un abisso di domande: quali spazi sui giornali? quali nelle televisioni?). Poi c'è il livello della sensibilizzazione, nella quale non solo si hanno informazioni, ma si elaborano idee, discriminanti, avvertimenti particolari. Questo momento è il problema chiave, perché è qui che si forma l'humus di un mondo: anche chi va a vedere solo le commedie musicali fa parte del mondo, senza discriminanti o militanze settoriali, costituendo le premesse di una cultura possibile. Il livello della sensibilizzazione abbraccia gli appassionati non maniaci, coloro che vanno solo ogni tanto a teatro, coloro che ne conservano un buon ricordo: "un volgo disperato che nome non ha" di cui nessuno si occupa mai. In realtà, il grande lavoro di comunicazione dovrebbe essere fatto proprio su questa seconda fascia, senza creare altri steccati, senza, ad esempio, tentare di portare via lo spettatore al Sistina, ma facendo capire che anche il balletto di Sabrina Ferilli è teatro. Non dobbiamo comunicare che l'unico teatro possibile è quello di Grotowski o Barba: ma far capire quanto sia vitale andare a vederli e cosa significa. Un sensibilizzatore del teatro è pessimo se è un militante: serve un approccio ampio, democratico, attento. Il terzo ed ultimo livello è quello dei "raffinati": lo spettatore che legge, che studia, che compra riviste di teatro, ma è una minoranza fatta spesso dai militanti. I problema delle recensioni, allora, è quello di tentare contemporaneamente e confusamente di battere tutte e tre le strade, magari in venti righe di testo. In definitiva, per comunicare il teatro non si tratta di ripartire da zero, anzi sapere che là dove noi pensiamo che ci sia zero, in realtà esiste un bisogno ed un sapere: con un occhio spregiudicato (privo da pregiudizi) e con molto amore ci dobbiamo rivolgere ai tanti che cercano teatro, storie, stare assieme ed invece trovano la televisione. La propaganda cerca clienti, la militanza cerca proseliti, nessuno pensa ad un interlocutore degno: indirizzare quel bisogno diffuso, saper dialogare: ecco tutto.

Pedagogo e responsabile del Centro Etiscuola

CARLO SPOLDI

La cosa fondamentale, che deve essere ribadita e sottolineata, è che il teatro è rimasto una forma d'arte e che, come tale, ancora si interroga sull'uomo, sul senso della vita, sul vero, il falso, il giusto, l'ingiusto...

La comunicazione invece, sia essa pubblicitaria, televisiva, cinematografica, è concepita per far trascorrere in modo consumistico il tempo libero, nei negozi, al cinema, davanti alla televisione.

Il teatro e la comunicazione sono forse linguaggi divaricati nella loro applicazione, ma non nella sostanza concettuale: spesso ho cercato negli ultimi anni di far entrare temi di attualità - come, per esempio l'ecologia, l'emarginazione o il lavoro -, nelle campagne pubblicitarie che ho curato, proprio con lo scopo di suggerire un modo diverso per guardare al mondo. Ma queste sono proposte che difficilmente vengono capite e accettate: si preferisce, piuttosto, scegliere una comunicazione basata sul sesso... non perché il sesso sia un argomento futile, ma potrebbe essere affrontato diversamente da come accade.

Il teatro rimane un luogo dove uomini e donne possono vivere e per questo è assolutamente necessario che rimanga fedele a se stesso.

Un paradosso: le tv commerciali continuano a trasmettere dei programmi di varietà che non sono altro che il surrogato dell'avanspettacolo di una volta. Nello stesso tempo viene assegnato il Premio Nobel per la letteratura a Dario Fo: un uomo di teatro, un attore popolare che ha sempre sostenuto un impegno oltre che artistico, anche sociale e politico. E' un segno importantissimo che non va sottovalutato.

Art director di "Fabbrica" - laboratorio di ricerca sulla comunicazione fondato da Oliviero Toscani

GIAMBATTISTA TIEPOLO - ANTOINE CARDON PULCINELLI MILANO, MUSEO TEATRALE ALLA SCALA



GIANNI IPPOLITI Teatro e televisione: due termini quasi in contrasto, che possono, però essere coniugati. Ci sono due possibilità: o si decide di trasmettere in Tv il teatro così com'è, ed è un discorso rivolto a quella minoranza di italiani che è culturalmente preparata, che può frequentare il teatro, che ha letto almeno un testo teatrale, e quindi, vedendo uno spettacolo teatrale in televisione sa già bene di cosa si tratta, cosa sta per vedere. Oppure si tratta di tagliare i capelli a zero, come si fa quando c'è il rischio di perderli definitivamente, e ritornare all'origine di tutto. Ovvero ricominciare a fare educazione al teatro, con la speranza che, in vista di un ricambio generazionale, in futuro la gente sappia di cosa si sta parlando. Un investimento lungimirante, quindi, che ricorda la semina: a condizione che se i dati di ascolto sono bassi non ci si scoraggi. Se qualcuno prende una pièce di Beckett o di Molière e la manda in onda, non ci si deve scandalizzare del risultato che può fare, indipendentemente dal fatto che su altre reti trasmettano partite o varietà. Se, invece, si vuole usare la televisione per fare comunicazione, e quindi comunicare il senso del teatro, bisogna cercare di investire organicamente attorno al teatro. Purtroppo però un direttore che ha un'autonomia di un anno e mezzo non penserà mai a fare questi investimenti a lungo termine, ma a "sparare" numeri grossi: e allora fa varietà, con qualcuno in minigonna che canta.

Educazione teatrale, allora, che potrebbe toccare le corde della provocazione, ma solo quando serve: la provocazione è lo stimolo elettrostatico necessario per smuovere il cadavere che altrimenti non si riprende.

Per quel che mi riguarda, poi, avevo realizzato alcuni spot promozionali, che non sono mai andati in onda, girati un anno prima dei famosi dodici spot della Presidenza del Consiglio. La Telecom si sobbarcò il novanta per cento delle spese vive di questi spot, però i quattro secondi di promozione che chiese in cambio non erano compatibili con gli spazi del Dipartimento per l'Editoria: una pubblicità sociale non poteva andare in onda con la pubblicità di un marchio. E quindi nessuno li ha mai visti! Il messaggio era molto semplice. Si vedeva l'allora sconosciuto Rolando Ravello che, quasi per magia entrava in un teatro vuoto. Qui scopre un'attrice che recita un brano: mentre lui sta per applaudire, scopre che tutta la sala è piena e applaude. Lo slogan, infine, era "a teatro non sei mai solo", perché qui si condividono delle emozioni. Poi, però la volontà di fare le cose si scontra con la realtà del non-fare, con chi sogna, farneticando, spot per la musica, spot per i libri... E allora continuiamo a sognare, e la situazione è quella che è!

Autore e conduttore televisivo

SERGIO MARRA La comunicazione teatrale è argomento di sconforto e confusione, ma, forse, proprio per questo denso di possibilità. Da qualche anno per il teatro in generale e quello di ricerca in particolare, è costante la sensazione di sentirsi fuori dal tempo e sempre più orfani di adeguati strumenti di comunicazione. Da più parti colleghi uffici stampa, critici, spesso gli stessi redattori e capi servizio, oltre che compagnie, registi, attori e operatori vari, lamentano il restringersi degli spazi destinati alla cronaca e alla critica teatrale.

Ciò detto, credo allora importante dare inizio a un dibattito che, franco da inutili e improduttivi lanci di accuse, permetta invece di socializzare analisi, avanzare ipotesi, individuare nuovi strumenti e formule di comunicazione.

In questo senso, per l'attuale sistema dell'informazione, impegnato e assestato sul fronte del "cronacale" d'ogni genere e in perenne rincorsa del "televivo", il teatro (che è arte della comunicazione pensata, elaborata, sedimentata, mediata) rappresenta probabilmente, con altre espressioni culturali non di massa, un blocco, una sorta di corto circuito al suo fluire indistinto verso l'altrettanto indistinto lettore. Convinti di "allargare" le aree di lettori ci si è dimenticati degli "specifici" lettori. Esiste una contraddizione evidente nel panorama editoriale italiano: da un lato sondaggi, convegni, fondi editoriali, special televisivi, ci informano della costante diminuzione di "lettori", dall'altro si riducono a vista d'occhio gli spazi, le spese, i servizi e anche le professionalità dei settori, come dire, a basso consumo come quelli della cultura. La tendenza è quella di accorpare i servizi, le scelte e le stesse risorse professionali. La risposta, la sola a noi evidente, è stata, nell'ottica di sedurre e attirare l'attenzione del lettore, l'accoppiata "giornale+gadget", dove spesso il gadget o è inutile (perché già posseduto/consumato) o rifiutato perché costringe ad una spesa (sulla settimana) consistente. Risultato? Tutto come prima: la curva delle vendite è ancora discendente. Credo, invece, che un buon quotidiano per ampliare e mantenere viva la sua vendita dovrebbe, forse, puntare all'offerta di segmenti di informazione "differenziati" e non, come succede, indistinti, omologati. Dalla politica alla cronaca, allo sport, alla cultura e agli spettacoli: differenziare le formule e le proposte. Mi viene in mente il settimanale di *La Repubblica*, "Musica": una mossa editoriale intelligente, capace non solo di rispondere e confermare le ragioni di mercato che l'hanno fatto nascere, ma anche di moltiplicare energie e proposte. A qualcosa di simile, per il teatro, è legittimo pensare? La risposta, adesso, non c'è; né, credo, serva. Piuttosto varrebbe la pena di iniziare a pensare, e quindi a proporre, dall'interno stesso del teatro, un'idea viva, di comunicazione, appunto, meno uguale a se stessa, più agile e aperta alle nuove tecnologie. Del resto il teatro, chi lo fa e lo propone, non è tutto uguale. C'è un serbatoio enorme, diffuso sul territorio, che andrebbe altrimenti informato, invitato al teatro. Credo, cioè, che un ripensamento dei modi e degli strumenti di informazione teatrali debba nascere dall'interno del teatro stesso. Ma credo altresì necessaria una rivendicazione al diritto all'informazione teatrale, schiacciata com'è dallo sfavillio paratelevisivo e dall'ingombro pubblicitario. Bisogna ammettere, e su questo veramente riflettere, che ci troviamo di fronte ad una questione morale che si interseca con quella professionale. Bisognerebbe richiedere e rinnovare l'attenzione della stampa al valore profondo del teatro, alla sua funzione intellettuale (o sacra), prima ancora di quella sociale, che di questo non è che un riflesso.

Ufficio stampa di numerosi festival e compagnie teatrali



ANNA DETHERIDGE

Il conferimento del premio Nobel per la letteratura a Dario Fo, il 9 ottobre scorso, vale forse qualche considerazione oltre le numerose opinioni più o meno favorevoli espresse nei giorni immediatamente dopo l'annuncio del premio. Rimane singolare come, ad esempio, mentre la maggior parte della stampa offriva ampi spazi ai commenti laconici o rabbiosi dei delusi, lo sdegno dei contrari, o la viva soddisfazione dei sostenitori di Fo, non vi sia stato quasi alcun tentativo di comprendere le vere ragioni che hanno motivato la decisione della commissione internazionale. Non solo, ma ci sarebbe da chiedersi come mai nel momento in cui gli italiani riscoprono Fo, a nessuno venga in mente di andare a rivedere la sua opera scritta, quasi sconosciuta a chi non abbia visto un suo spettacolo dal vivo. Tentare cioè di scindere il Fo attore e regista dei suoi spettacoli dal Fo drammaturgo mi pare un dovere per chiunque si occupi di teatro, per saper dare un giusto peso ad una figura forse non da oggi di statura internazionale e che da oggi dovrà entrare a far parte di ogni programma scolastico. La censura politica e ideologica nei confronti di Fo in passato può essere comprensibile. Ciò che oggi non è più comprensibile è l'atteggiamento per esempio dell'Amministrazione comunale di Milano, che non prevede alcuna programmazione delle opere di un autore così profondamente legato alla capitale lombarda, e che rimane così ottusamente sorda alle sollecitazioni della cultura, anche quando il mondo intero per una circostanza rara si interessa a noi.

Insomma, il fallimento del sistema Teatro di cogliere un'occasione simile per promuovere in Italia e all'Estero ciò che il Teatro italiano ha prodotto di buono nel Novecento è, al di là di ogni motivazione razionale, attribuibile forse soltanto a quel ventre molle che sono le istituzioni, che vivacchiano lamentandosi senza voler spendere le energie necessarie per diventare competitivi e credibili. Un teatro protetto dalle sovvenzioni di Stato è una realtà che non può essere intesa in senso sovietico e un teatro che si cerca da sé i propri sponsor e il proprio pubblico non è necessariamente un teatro biecamente commerciale. Il problema della valorizzazione e della promozione dell'attività teatrale non può essere scisso dai criteri delle scelte artistiche. Se in Gran Bretagna mi è capitato di registrare le lamentele di una giovane donna drammaturga per le scarse possibilità che aveva di veder rappresentata una sua opera, in quanto gli impresari preferivano le opere sensazionalistiche dei suoi colleghi maschi (tipo *Shopping and fucking*), è pur vero che la programmazione in un circuito teatrale dovrebbe essere orientata a garantire una copertura di tematiche indirizzate a massimizzare l'audience, senza ovviamente far scendere la qualità artistica della produzione. Una struttura qual è oggi l'Eti potrebbe e dovrebbe funzionare come rete ampliando le sue affiliazioni e potenziando tutte le possibili sinergie con altri enti e reti locali per coprire meglio e in maniera più articolata le diverse esigenze. Sicuramente in molte zone d'Italia esiste un potenziale di pubblico per spettacoli innovativi e sperimentali che non è ancora stato identificato. Non c'è dubbio, inoltre, che i concorrenti del Teatro non sono il cinema e la televisione, ma semplicemente quegli Eventi meglio promossi e pubblicizzati, dal concerto di Vasco Rossi agli Harlem Globe-Trotters ai

Tamburi mediterranei. La qualità intrinseca di uno spettacolo non è sufficiente per attirare "naturalmente" un pubblico curioso ed entusiasta. Il vero Muro di questi anni è il muro sempre più alto delle informazioni inutili, delle carte e dei fax che si accumulano sui tavoli dei redattori di tutti i giornali, che non essendo dei chiaroveggenti non possono intuire il valore delle cose che rimangono misteriose, o di cui nulla sanno, o che sono troppo aristocratiche per scendere nell'arena mediatica: in breve imparare a comunicare in maniera efficace e sintetica è una necessità improrogabile. Il che non vuol dire una telefonata al redattore di turno la sera della prima. Strategie di comunicazione devono essere implementate da professionisti e nascere insieme ai progetti intavolati. Lo spazio destinato al teatro dai giornali è in generale ciò che il teatro si merita. I giornali non creano né distruggono, ma interpretano gli interessi dei lettori senza i quali non esisterebbero. Gli spettacoli godono di spazi solitamente più generosi di altri settori quali l'arte o la letteratura. Quando il teatro riesce a "fare notizia" o a creare "l'evento", il suo potenziale è più alto perché la sua forza comunicativa è ben maggiore data la presenza viva, risorsa intrinseca di questa forma d'arte. Sta al teatro saper "svecchiare" questa presenza rendendola più allettante. Per far questo servirà senza dubbio interrogarsi e forse interrogare umilmente anche gli spettatori: come è successo per molte compagnie ed organizzazioni teatrali all'estero, il teatro potrebbe scoprire molte cose interessanti su se stesso e sugli individui che formano il suo pubblico.

*Capo servizio spettacoli
de Il Sole 24 ore*

TEATRO E COMUNICAZIONE





RICERCA E SPERIMENTAZIONE

QUALE INTERVENTO POSSIBILE

di Ninni Cutaia

*Riflettere
e discutere
sulla scena
contemporanea.
Obiettivo:
un progetto
per il futuro.*

Come si è detto in altre occasioni la passata stagione teatrale è trascorsa, per l'Ente, nel tentativo di ascoltare e comprendere le problematiche del Teatro contemporaneo, al fine poi di proporre, nel '97/98, un progetto di più ampio respiro, che desse vita a nuove forme di intervento sostenute da un pensiero più profondo sul senso della ricerca teatrale oggi. La parola "progetto", forse abusata, può essere uno slogan e in quanto tale priva delle qualità che occorrono ad una azione concreta e positiva: e pure è necessario tentare un percorso che rifletta intorno a nuove forme di progettare il teatro.

Sugli specifici interventi concertati con i luoghi del Teatro Contemporaneo si dirà più avanti.

Intanto si segnala oggi che l'Ente, nel quadro delle proprie attività di promozione ha ritenuto opportuno avviare un dialogo tra i soggetti del Teatro contemporaneo che collaborano con l'Eti, sia per realizzare uno scambio informativo, fino ad oggi spesso inadeguato; sia per approfondire i temi relativi alla trasformazione e all'innovazione del sistema teatrale. Con queste finalità si è dato vita ad un Gruppo di lavoro composto da rappresentanti dell'Ente, dei Centri e delle Compagnie di Ricerca e Sperimentazione. I primi impegni concreti, a breve termine, sono stati individuati nella promozione di una conferenza stampa di presentazione dei progetti condivisi dai partner organizzatori per la stagione 1997/98, prevista presso la sala conferenze dell'Eti il 19 novembre, alle ore 11.30, e a seguire in un seminario di informazione che avrà luogo a partire dalle ore 14.30 fino alle 19.30 e per tutta la giornata del 20 novembre (con orari 10.00/13.30 - 14.30/19.30).

Al momento di scrivere questa nota, la realizzazione degli incontri e la struttura pratica degli appuntamenti sono ancora in via di definizione, ma rimane ferma la volontà di ampliare lo spazio di confronto intorno ai temi del Teatro contemporaneo.



PERGOLA: UN NUOVO PERCHÉ

di *Ilaria Fabbri*

Centro di promozione: a Firenze si riscopre l'Arte del Teatro

"Pergola: il Teatro Massimo di Firenze", "Il Teatro è in via della Pergola". Così alcuni manifesti della fine degli anni 80 offrono al pubblico fiorentino l'incontro con le proposte di spettacolo delle stagioni.

La grande tradizione di quegli anni, direttore Alfonso Spadoni, che vedeva alla Pergola un folto pubblico di abbonati, affezionati ed appassionati, ed un cantiere di giovani ai quali dedicare tempo e spazio, sembra tornata di "moda".

E' da quel percorso, da quell'umore vivo di idea e di dibattiti, da quell'essere dentro il proprio contemporaneo, a contatto con la civiltà civile e sociale di quegli anni, da quell'essere "Teatro della città", che nasce il nuovo "Centro di Promozione Teatro della Pergola". Nasce, innanzitutto, da alcune domande generali: chi sono oggi gli abitanti delle nostre città, cosa vogliono, dove tendono e con quali obiettivi. Ma nasce soprattutto dalla consapevolezza che in una società in profondo cambiamento in cui tecnologie e bisogno di "sentimento" si fondono e si confondono in un linguaggio nuovo, talvolta difficile da decifrare, il teatro non può non fare la sua parte, non farsi portavoce di un "modo possibile" di trovare risposte.

Il teatro come luogo e arte.

Ed il Teatro della Pergola è innanzitutto un luogo, magico di scenari e di mestieri, talvolta sconosciuti, che ci si propone di ricollegare al tessuto vivo di una città in cammino verso il proprio futuro. Una città magica anch'essa, di tesori e di cultura, dove dialogare fattivamente: non per discutere tra esperti ma per coinvolge-

re e proporre, in particolare al mondo giovanile, temi e sguardi, "scenari" di un altro modo di ascoltare la vita.

Così il grande "Atrio delle colonne" si aprirà, in orari diversi da quelli consueti, offrendosi innanzitutto come luogo da scoprire e conoscere, forse riconoscere, con la possibilità di ascoltare e vedere e, solo successivamente, parlare per scambiarsi opinioni, per esprimersi, per criticare.

La rassegna di video "La materia dei sogni", l'incontro con la Drammaturgia contemporanea; la riflessione di versi letti e recitati per tornare a sentire le grandi voci dell'impegno civile e dell'amore; la libreria in cui poter sostare a sfogliare libri e cataloghi; il bar in cui fermarsi, darsi un tempo di riflessione, un attimo di silenzio nel quotidiano intenso di una vita alcune volte difficile.

Poi la sala, con le sue poltrone rosse, l'infilata dei palchi e del loggione, una magica atmosfera accogliente dove abbandonarsi all'ascolto ed all'incontro con le parole vive di molte proposte di spettacolo, diverse per temi e stili, ma tutte unite da quella convinzione che il dialogo, la scoperta delle differenze sia un modo di andare avanti, oltre noi stessi, oltre il solito consueto orizzonte, trovando nuovi dubbi e nuovi sogni, imparando nuove domande e diverse risposte.

C'è un mondo nuovo da costruire a cui il teatro può offrire occasioni.

Il Teatro della Pergola, Centro di Promozione Teatrale, si espone con le sue proposte e con la sua necessità di incontrare il pubblico, a critiche e lodi, protagonista di una nuova storia.



IL CAPITAN BARBEO E CUCUBA IGNOTO SECOLI XVII-XVIII, MILANO, MUSEO TEATRALE ALLA SCALA

Duse in rete

di *Raffaele Gaudioso*

Nella settimana che ha inaugurato la stagione del Duse di Bologna circa cinquecento utenti internet hanno visitato il sito www.alinet.it/duse per assistere in diretta allo spettacolo *E ballando... ballando*. Con questo lusinghiero apprezzamento all'iniziativa manifestato dai "navigatori" (alcuni dei quali hanno poi prenotato un biglietto, sempre via internet, per vedere lo spettacolo dal vivo) è iniziata la sperimentazione della trasmissione in diretta degli spettacoli in rete telematica. Stiamo parlando non solo di servizi che possono stimolare la curiosità degli spettatori per la loro originalità (la trasmissione in diretta di immagini a scansione degli spettacoli non ha precedenti al mondo) ma di servizi realmente utili, semplici e funzionali. Un esempio può essere dato dal sistema di prenotazione dei biglietti: l'utente può visionare sul sito la pianta del teatro e, "cliccando" direttamente su di essa, scegliere i posti che desidera lasciando i propri dati. Non rimane altro che attendere a stretto giro di tempo una E-mail di richiesta di conferma della prenotazione proveniente dal teatro cui rispondere. Infine, per permettere al pubblico del Duse di familiarizzare con questo rivoluzionario sistema di comunicazione è a disposizione gratuitamente nel nuovo foyer una postazione Internet con la quale, sotto l'assistenza e la guida di un tecnico è possibile visitare siti culturali italiani ed esteri. Ciò permette di acquisire una più chiara consapevolezza delle enormi potenzialità e della relativa semplicità di utilizzo che caratterizza il sistema informativo. Le vie della comunicazione sono infinite: al Duse di n'è una in più. All'indirizzo www.alinet.it/duse.



etiarte

di Paola Vassalli

Dopo il successo dello scorso anno, la Sala Capranica presenta fra novembre '97 e aprile '98 una rassegna d'illustratori italiani.

La proposta nasce a conferma dell'impegno di promuovere il contemporaneo e di ampliare l'offerta culturale, in particolare per il pubblico giovane, che caratterizza, con una scelta coraggiosa e innovativa, il cartellone dell'Etì per il Teatro Valle in questa stagione.

Gli autori della rassegna provengono dalla scena dell'illustrazione e del fumetto, linguaggi figurativi legati al Teatro dal filo sottile della parola e del racconto, a questo Teatro da una forte attenzione al contemporaneo.

In sintonia con la programmazione teatrale per un gioco d'assonanze e rinvii, la rassegna vuole offrire al pubblico romano un assaggio delle nuove tendenze in questo particolare ambito figurativo. Una nuova possibilità di conoscenza e insieme un inconsueto dialogo



Roberto Innocenti, Giufà 1993 da Giufà Tante Storie.
Disegni di V. Brancaforte, C. Carrer, R. Innocenti, L. Luzzati,
C. Mariniello, L. Mattotti, A. Pagetti, C. Rapaccini.
Sala Capranica/Teatro Valle 17 ottobre-3 novembre '97
La mostra è stata realizzata per gentile concessione
del Comune di Enna, che cura il Premio di Illustrazione
per Ragazzi dedicato al personaggio di Giufà.



con il pubblico e fra operatori la cui ricerca artistica è spesso complementare. Il primo appuntamento/evento è con Gabriella Giandelli, milanese, fra le poche e autorevoli autrici del fumetto italiano. Per la prima volta a Roma Fabian Negrin, argentino e cittadino del mondo per adozione, è vissuto in Messico, poi a Londra, prima di mettere radici a Milano. Ancora una voce al femminile per la sola romana del gruppo, Marina Sagona, che oggi vive a New York dove sta realizzando, fra l'altro, pannelli decorativi per la Walt Disney. Un nuovo appuntamento romano per Lorenzo Mattotti, che presenta un lavoro recentemente pubblicato in Germania, a metà strada fra l'illustrazione e la pittura. Chiude la rassegna Stefano Ricci, bolognese, fra questi autori il più vicino al mondo del teatro per il quale ha realizzato scenografie e manifesti lavorando, fra gli altri, con Leo de Berardinis e Mario Martone.

Sala Capranica Teatro Valle Stagione 1997/98

Gabriella Giandelli
eventi
13 novembre-14 dicembre

Fabian Negrin
il teatro delle lingue
e delle culture
17 dicembre-14 gennaio

Marina Sagona
il teatro di scoperta
16 gennaio- 8 febbraio

Lorenzo Mattotti
il teatro della metafora
5 - 29 marzo

Stefano Ricci
il teatro di parola
1 - 30 aprile

Si fanno amare, le immagini di Gabriella Giandelli, perché raccontano, senza conciliarli, numerosi opposti. Sono delicate, solcate da linee curve che talvolta si piegano in riccioli dall'apparenza ornamentale, con personaggi dagli occhi grandi di bambini mai del tutto cresciuti, con colori festosi. Persino la loro violenza viene fuori con delicatezza, senza esplosioni, senza grida, come quando un silenzio troppo intenso riempie di angoscia gli astanti: i riccioli alla fine delle curve non ornano affatto, si limitano a fermare, a scolpire un istante; gli occhi grandi sono un'illusione interiore di bontà, che è invece tristezza, o rancore; i colori da festosi diventano eccessivi, sovrachianti, un'ossessione di contrasti.

Sono dolci, queste immagini, mentre raccontano storie di amarezza; e sono dure, a volte, mentre il loro contenuto è malinconico, teneramente malinconico. Incantano perché sono ingannevoli, ma è un inganno senza colpa. Si resta attratti, legati, da queste figure umane esili, che esili non sono affatto, da queste geometrie di ambienti e oggetti, che sembrano pulsare, quasi fossero vive, antri di balena, biologie architettoniche che ugualmente non rinnegano il loro essere muri o pavimenti, con intonaci e mattonelle.

Ci si perde in questo gioco di rimandi tra opposti, di ambiguità compresenti, di storie che sembrano fluire con pacifica immutabilità anche quando vengono squarciate da eventi cruciali.

Noi lettori, spettatori, apprezziamo ciò che comprendiamo, ma amiamo quello la cui comprensione appare sempre sul punto di sfuggirci, o sempre sul punto di essere colta. Le immagini di Gabriella Giandelli finiscono sempre per non corrispondere all'immagine che noi ce ne facciamo. Questo, persino nella loro talvolta più ostentata semplicità, le riempie di mistero e di magia.

GABRIELLA GIANDELLI

di *Daniele Barbieri*

Gabriella Giandelli, nata a Milano nel 1963, si è diplomata all'Istituto d'Arte e ha frequentato in seguito la Scuola del Fumetto di Milano. Si occupa prevalentemente di fumetto, illustrazione per l'editoria e per la pubblicità. Le collaborazioni: 'Frigidaire', 'Alter', 'L'echo des Savanes', 'Mano', 'Il Manifesto', per il fumetto; 'Vanity', 'Esquire', 'Harper's Bazaar', per l'illustrazione; Videomusic, Coop, Ferrovie dello Stato, Mandarina Duck, Diadora, per la pubblicità. Ha inoltre disegnato oggetti per Swatch, Alessi, Alchimia, Memphis. Numerose dal 1985 ad oggi, le mostre personali e collettive nel mondo.



18 APPUNTAMENTI
CON LA CULTURA

*Incontri,
laboratori,
conversazioni:
come reinventare
Quirino e Valle*

Aprire i teatri alla discussione, alla curiosità, alla fantasia: questo sembra essere lo spirito che ha guidato l'Eti nel tentativo di fare di Quirino e Valle dei veri centri di promozione culturale a tempo pieno. Proseguendo in un cammino intrapreso nelle passate stagioni e ampliando, con grande intensità, le linee tendenziali di allora, l'Eti ha infatti dato vita ad una programmazione articolata e vitale di iniziative culturali. Incontri, dibattiti, laboratori che serviranno a sollecitare un rapporto più stretto tra pubblico e palcoscenico, e che, a partire dalle linee artistiche che guidano la programmazione dei teatri, porteranno alla luce nuclei tematici prioritari e itinerari di approfondimento. Articolata, dunque, la proposta, che si avvale della collaborazione di nomi illustri del panorama culturale nazionale. Si parte da "Le parole e l'eternità" (al Quirino dal 12 gennaio) iniziativa curata da Carlo Repetti, che prosegue quella di "Le parole e i giorni" dello scorso anno: sei appuntamenti dedicati alle pagine più belle di testi sacri o di letteratura ispirata alle religioni, presentati da esperti del settore. Ancora al Quirino prenderà vita il salotto teatrale di Maurizio Giammusso, che ospiterà (dal 10 dicembre al 25 febbraio, per quattro appuntamenti) alcuni protagonisti del cartellone Eti, come Pamela Villoresi, Ernesto Calindri, Isa Danieli e Alessandro Haber. Sempre al Quirino, per tutta la stagione, in collaborazione con l'Università di Tor Vergata, si terranno gli incontri tra scena e mondo giovanile: gli studenti universitari, infatti, potranno discutere degli spettacoli (dalla *Medea*, diretta da Ronconi, al *Giulio Cesare* di Ninni Bruschetta, e tanti altri) direttamente con i protagonisti. Di rilievo le proposte del Teatro Valle dove nei mesi di



Marco Paolini,
ospite degli incontri
sulla "Narrazione
a Teatro"

gennaio e febbraio, Roberto Calasso terrà due "conversazioni" su "I Miti" nel teatro: prendendo spunto da due spettacoli in scena (*L'urlo del mostro*, di Mimmo Cuticchio, e *Notte di Barberio Corsetti*), Calasso porterà il pubblico negli universi mitologici di Oriente e Occidente. Sarà, invece, il critico Gianfranco Capitta ad approfondire, in due appuntamenti, il tema della "Narrazione a teatro" (il 18 dicembre e il 9 gennaio) con maestri del genere come Marco Paolini, Mimmo Cuticchio o i Griot africani di Ravenna Teatro. Ancora incontri al Valle, con registi, autori e attori: sarà Franco Quadri a presentare l'opera del drammaturgo Antonio Tarantino (il 3 dicembre), mentre gli appuntamenti successivi saranno con Judith Malina (21 gennaio) e Marco Baliani (sul lavoro *Gioventù senza Dio*, 3 aprile). Infine alcuni laboratori eminentemente pratici: il primo dedicato agli "Elementi di teatro", a cura di Antonio Audino, il secondo sugli "Elementi di regia", diretto dai registi Marco Martinelli e Marco Baliani; infine il terzo dedicato alla "Giovane critica scolastica", curato da Andrea Porcheddu.

FOTO DI MOBYDICK/TEATRI DELLA RIVIERA

Al via il centro Etiscuola

L'Ente Teatrale Italiano apre da quest'anno il Centro Etiscuola, spazio riservato all'informazione e allo scambio di idee ed esperienze relative all'educazione al teatro, rivolto a insegnanti ed operatori teatrali. L'iniziativa, che ha carattere sperimentale, intende rispondere all'esigenza, sentita da tempo e da più parti, di avere in città un luogo di incontro e un punto di riferimento culturale per quanti a Roma coniugano, a vario titolo, Educazione e Teatro.

Il programma di lavoro di questo primo anno prevede da un lato alcuni incontri su temi già individuati, dall'altro momenti di confronto su argomenti proposti dai partecipanti. Le norme legislative che rendono possibili oggi le attività teatrali nella scuola; la figura dell'operatore teatrale come partner dell'insegnante; la "didattica della visione" e il tema della narrazione, sulla base di alcuni spettacoli in programma nei Teatri Quirino e Valle, sono i temi che verranno affrontati nel corso degli incontri. La proiezione di tre video, infine, fornirà l'occasione per una discussione sull'estetica del teatro nella scuola, sull'impegno delle compagnie teatrali professionali rispetto all'educazione al teatro, sull'immaginario teatrale negli adolescenti. Il Centro ha sede a Roma presso la Sala Conferenze dell'Eti, ed è aperto tutti i martedì dalle 16,30 alle 19,30 fino al 9 giugno 1998. Coordinatore del progetto è Giorgio Testa, coadiuvato da uno staff tecnico ed organizzativo. Per ulteriori informazioni rivolgersi a Ada Cristodaro e Monica Mosetti, Tel. (06) 69.95.12.89/69.95.12.70

RAFFAELLO SANZIO: L'INQUIETUDINE SCONVOLGE IL TEATRO

di Francesca Paci

*Le favole nascondono
mondi misteriosi.
A volte terribili.
E dietro Hansel e Gretel
si scopre che...*



La Societas Raffaello Sanzio ospite a Roma con *Hansel e Gretel* in apertura della stagione di un teatro come il Valle: uno spazio classico che vede profondamente rinnovata la sua natura, tanto da diventare un luogo aperto per la ricerca e i nuovi linguaggi della scena. Ne parla Romeo Castellucci, regista del gruppo.

D. Cosa significa per voi questo appuntamento? Premetto subito che si tratta per noi di un'esperienza assolutamente unica con un utilizzo radicalissimo dello spazio: non sarà possibile difatti vedere o in qualche modo riconoscere neppure un palmo della struttura teatrale di Valadier ed è per questo che è molto importante che si tratti di *quel* teatro sito in *quella* posizione al centro di Roma. C'è di fondo

infatti, un significato implicito che è già un primo movimento drammaturgico, c'è la ricerca di un allestimento fiabesco nel vero e proprio senso letterale del termine.

D. E dunque anche, trasversalmente alla fiaba, un discorso più ampio sull'idea stessa di teatro? Inevitabilmente, anzi in particolar modo in questo caso. In *Hansel e Gretel* infatti il teatro come struttura fisica, e di conseguenza come astrazione, come idea, viene proprio materialmente attraversato: non esiste più ciò che il pubblico può vedere ma esiste invece esclusivamente ciò che il pubblico riesce a percepire, a sentire...

D. Hansel e Gretel, una fiaba, una forma narrativa per certi versi estrema, una sorta di linea di confine fra lo stato del sogno e quello della veglia, un qualcosa che in qualche modo assomiglia al teatro. Cosa ne pensa? Vorrei innanzitutto spiegare come non si tratti di una piega del nostro lavoro o di una precisa scelta stilistica quella di rivolgersi all'infanzia, ma come sia invece senza soluzione di continuità la prosecuzione del lavoro che da sempre portiamo avanti sul linguaggio del teatro e sulle forme pre-testuali, pre-alfabetiche e pre-linguistiche

dell'essere attore. In questo senso troviamo nella fiaba una delle sorgenti insuperabili - per potenza ed universalità - della forma espressiva della drammaturgia. La fiaba non è per noi un oggetto ma è piuttosto una sorta di spinta... la stessa tragedia in fondo è probabilmente meno forte di una fiaba che, peraltro, molto spesso, è alla radice stessa di parecchie tragedie. Non è un caso infatti che le fiabe abbiano il loro momento quando il bambino si mette a letto, in quella fase intermedia che è in qualche modo alla base della percezione e delle sensazioni emotive. Ecco, posso dire che più che un tipo di teatro che si rivolge all'infanzia il nostro è un teatro che tende all'infanzia, un teatro infantile, fuori dal linguaggio.

D. Di solito i protagonisti dei vostri spettacoli prendono le sembianze di un certo personaggio ma poi ne liberano le energie in tante direzioni fino a deformarne la forma originaria. Cosa accade ad Hansel e Gretel? In questo senso ad *Hansel e Gretel* non accade proprio nulla. Li abbiamo assunti infatti in maniera assolutamente letterale giacché riteniamo che non sia possibile alcun discorso o taglio critico su una fiaba. Al di sotto della forma di una fiaba non c'è nient'altro e quelle figure sono già di per sé un viaggio, un'avventura estrema, radicale; esse

si trovano nel regno della cultura corticale che è ben al di là della comunicazione e del linguaggio...

Sostegno ai giovani gruppi

Sono cinque i giovani gruppi che la Commissione Prosa del Dipartimento Spettacolo ha deciso di sostenere con un finanziamento, a carattere biennale, stabilito dal "Progetto giovani" previsto dall'art. 14, in un importo che varia da non meno di cinquanta milioni a non più di cento. La scelta oltre a rispondere alle rigide indicazioni dell'articolo, copre pressoché totalmente il panorama geografico nazionale.

In particolare, poi, è stata presa in considerazione la ricerca sulla nuova drammaturgia contemporanea e sul rinnovamento del linguaggio scenico, favorendo le collaborazioni con la "stabilità teatrale", ovvero centri di ricerca o compagnie.

Ecco, dunque, i cinque prescelti, da Nord a Sud: il Teatro del Lemming di Rovigo (tutor il CSS di Udine), segnalatosi per la meritoria azione sul territorio compiuta con l'interessante festival Opera Prima e fattosi notare con spettacoli di certo rilievo, come, da ultimo, un originale studio su Edipo.

Il gruppo A.T.I.R di Milano (tutoraggio della Casa degli Alfieri di Asti), formato da ex allievi della Paolo Grassi e dell'Accademia di Brera, presente all'ultima edizione del Premio Scenario e del Festival di Volterra.

Il Teatrino Clandestino di Bologna (tutoraggio dell'E.R.T.), vitale e concettuale gruppo emiliano già vincitore del premio Vetrine Eti e applaudito, quest'anno, in numerosi teatri italiani.

La Compagnia Rosso Tiziano di Napoli (tutor la compagnia Teatri Uniti), già segnalatosi con il premio Vetrine Eti e nell'ultima edizione del premio Scenario. Infine la Compagnia Accademia Teatro di Potenza, attivi da tempo nel teatro ragazzi. (a.p.)



UN ESPERIMENTO ORIGINALE: IL TEATRO DOVIZI

di Massimo Gasparon *

A due passi da Firenze, risorge la grande scuola architettonica e scenografica dei Galli da Bibbiena. Tra classicismo e immaginazione.

Il progetto di allestimento scenografico e di arredo permanente del teatro Dovizi prende spunto dal carattere particolare che contraddistingue le opere architettoniche e scenografiche dei Galli da Bibbiena, attivi in tutta Europa per quasi due secoli; la scelta di uno stile barocco in ogni parte dell'edificio, dal piccolo foyer ai palchetti, dal plafone della sala, alla scena fissa del palcoscenico, è parsa la più appropriata proprio perché i Galli da Bibbiena hanno rappresentato un punto di riferimento nel campo dell'architettura teatrale per tutto il XVII e XVIII secolo. Indispensabile è stato lo studio approfondito dei progetti da loro creati (alcuni dei quali non più esistenti) al fine di individuare un'atmosfera, un modo particolare di stupire e meravigliare con soluzioni preziose ed economiche allo stesso tempo.

Ma lo spirito del progetto è anche rivolto al futuro, poiché rappresenta una scelta precisa e non comune alle tendenze contemporanee dell'architettura. Sia perciò chiaro che non si tratta di una sterile esercitazione di stile ma di una seria proposta alternativa al dilagante ed esausto modernismo o post-modernismo attuali. Quindi allestimento scenografico permanente ma anche progetto di architettura, altrettanto permanente e perentorio, per ribadire ciò che un giovane architetto veneziano, quale io sono, crede possa essere stimolante e serio: riappropriarsi di una cultura architettonica millenaria come quella greco-romana, che ha costruito il linguaggio architettonico per eccellenza per oltre 2500 anni, e

che, da Vitruvio, a Bramante, da Palladio a Michelangelo, da Bernini, ai Galli da Bibbiena stessi, ha entusiasmato sia gli uomini di cultura che le masse.

Passando alla descrizione del progetto iniziamo proprio dall'esterno del teatro: la facciata è conservata tale e quale, ad eccezione dello stemma del Cardinale Dovizi in scultura che sormonta l'arco d'ingresso centrale, in omaggio alla sua memoria.

L'ingresso del teatro è stato pensato coerentemente alla decorazione della sala, con cornice all'altezza dei tre archivolti (ingresso principale e le due scale per accedere ai piani superiori) per unificarne lo spazio. La finitura del pavimento è realizzata in resina epossidica, nella tonalità rosso orvietano, colore scelto anche per tutte le pareti.

L'arco centrale porta alla sala, il cui pavimento è stato previsto in legno; il primo ordine di palchi presenta uno zoccolo a doghe orizzontali in cartongesso che corre anche lungo il fronte inferiore del palcoscenico. Nei palchi i muretti divisorii dei vari spazi sono stati completati con pannelli di cartongesso cui si è applicata una decorazione in scultura in vetroresina a forma di voluta, che partendo dal soffitto del piano superiore, descrive un semicerchio e termina sul corrimano.

La parete di fondo, parallela al boccascena, è composta da quattro pilastri raccordati fra loro da un doppio ordine di tre archi e balaustre, come ai lati; a quattro pilastri sono addossate colonne a 3/4 dello stesso ordine composito del boccascena. Sul fondo del palcoscenico ha previsto un fondale in P.V.C. scuro, che permette innumerevoli soluzioni di illuminazione.

Ho ritenuto indispensabile creare un piccolo foyer in corrispondenza del primo ordine di palchi; anche questo ambiente è stato progettato in stile, con specchiere e applique, per non far svanire l'atmosfera della sala. Inoltre è stata prevista la possibilità di far visitare il sottotetto del teatro, dove si conserva la struttura portante originale, in legno, del soffitto della sala perfettamente riconsolidata. Ecco quindi come questo progetto sia profondamente unitario, affatto velleitario, supportato da studi ed esperienze nel campo della cultura e dell'architettura classiche: spero sinceramente che la riuscita di questo ambizioso e prezioso progetto possa dimostrare la validità e l'attualità del linguaggio classico oggi più che mai, e soprattutto come sia ancora in grado di alimentare la nostra sete di bellezza con la sua *Firmitas, Utilitas e Venustas*. Concludendo, devo ringraziare il Sindaco di Bibbiena Giorgio Renzi, poiché senza la sua ferma volontà e determinazione questo intervento non sarebbe stato possibile. Con estrema riconoscenza, infine, ringrazio il maestro Pier Luigi Pizzi, per i suoi preziosi consigli: proprio lui, vedendone l'abbandono, suggerì al sindaco di restaurare il teatro Dovizi.

** Architetto e scenografo, incaricato dell'intervento di ristrutturazione del teatro Dovizi*



SU IL SIPARIO, SI (RI) PARTE!

di Flavia Bruni

*Nuova primavera per le scene italiane:
da nord a sud è tutto un fiorire di teatri.*

Palcoscenici polverosi, sipari strappati, poltrone vuote. Quanti sono i teatri italiani devastati da chiusure improvvise e riaperture impossibili? L'eredità di passate e felici gestioni è un pesante fardello col quale oggi si è costretti a fare i conti. Ma i segnali di un'inversione di tendenza, dal nord a sud dello Stivale, cominciano a far ben sperare sul futuro di spazi ormai "abbandonati" eppure mai dimenticati. E la lista delle riaperture effettive ed annunciate si fa lunga. A Genova, a Sampierdarena, rinasce il "Gustavo Modena": solo diciannove mesi di lavori per rifare il trucco dello storico teatro inaugurato nel 1857, diventato sala cinematografica nel '36, quindi destinato alla distruzione ma salvato dalla incrollabile Lina Garibaldi, nipote di Nicolò e discendente dall'Eroe dei due mondi, uno dei fondatori dello splendido teatro. E la riapertura darà una casa all'errabonda compagnia dell'"Archivolto". A *Saporaz* il nuovo spettacolo di Giorgio Gallione, il compito di inaugurare, il prossimo 31 ottobre, il cartellone di quello che fu uno dei templi ottocenteschi della lirica e della prosa.

Di rinascita in rinascita si approda ad Alba, dove un altro teatro storico, il Sociale, nato nel 1852 e chiuso dal 1933, ha riaperto i battenti ed è già protagonista di una ricca stagione di spettacoli. Dieci anni di lavori di restauro e un progetto dell'architetto Ugo Dellapiana, hanno riportato alla bellezza originaria la sala ottocentesca affiancandole un'altra di capienza doppia (600 posti) in modo da creare uno spazio composito e bifronte. A Milano, dopo quasi dieci anni di ristrutturazione, riapre il Teatro dell'Arte: numero dei posti ridimensionato, prezzo

ridotto e unificato (15mila lire) e programma denso di spettacoli, incontri e laboratori. A Napoli, dopo cinque anni di lavori, riapre il Politeama, lo stoico teatro di Monte di Dio dove debuttò *Filumena Marturano*: particolarmente ricco il programma firmato da Guglielmo Guidi, con ospiti del calibro di Peter Greenaway e Vanessa Redgrave.

Apre, infine il nuovo Teatro Giovanni da Udine, costruito nella città friulana dopo 86 anni di attesa e affidato dal Comune alla consulenza di Renato Quaglia e Carlo De Incontrera.

Nel capitolo "riaperture annunciate" rientrano invece quella del "Goldoni" di Firenze, chiuso ormai da vent'anni, prevista per il marzo 1998, e quella dei capitolini "Ambra Jovinelli" - vecchia gloria della città, nato nel 1909 e divenuto il tempio dell'avanspettacolo, chiuso ormai da sette anni e, si dice, probabilmente affidato a Serena Dandini - e "Volturmo", ex cinema a luci rosse, attualmente di proprietà Cecchi Gori, affidato a Luca Barbareschi per diventare, a partire dal prossimo giugno, sede di un teatro "sensazionale".

In finale, le "riaperture con polemiche" e le chiusure annunciate. A Napoli riapre il "Bracco", chiuso da decenni e ora assegnato, tra le proteste della compagnia "Media Aetas Teatro", dopo una gara di concessione, all'associazione culturale Arteteca; mentre a Roma viene affidato l'Acquario, con qualche strascico polemico, a Vittorio Gassman.

Ancora a Firenze per vedere che si incrina definitivamente la gestione della famiglia Castellani del "Verdi": tre mesi di spettacoli poi l'annunciato "stop". Da ottobre all'Epifania molte cose possono cambiare e il vento di rinascita potrebbe soffiare anche là.

Il sisma non ferma la scena

Il teatro nelle zone terremotate non sarà una priorità assoluta, c'è altro, naturalmente, a cui pensare, ma sembra giusta la mozione approvata ad Anacapri nel seminario dell'Istituto Internazionale del Teatro quando ricorda che "l'attività ordinaria di prosa, musica, cinema e danza è condizione tra le più essenziali per stimolare il ritorno alla normalità nei territori disastriati". Il problema è proprio questo. Anche perché i danni subiti nelle Marche e nell'Umbria dalle strutture teatrali sono fortunatamente parziali, non tali quindi da pregiudicare il normale svolgimento degli spettacoli previsti in cartellone. Da una prima, sommaria indagine risulta, infatti, che almeno nelle Marche il quadro generale non è preoccupante, anche se nel caso del "Gentile" di Fabriano si devono registrare danni nella zona nei camerini e sulla volta del palcoscenico, causati dal crollo del timpano della chiesa adiacente. Stando così le cose, il sindaco non ha potuto far altro che ordinare la chiusura temporanea del teatro e la sospensione della stagione. Brutte notizie - in un quadro sostanzialmente rassicurante - da Camerino, una delle zone colpite dal sisma. Il teatro "Betti" è stato dichiarato inagibile dopo il cedimento di alcuni muri portanti dell'edificio che lo ospita. Le scosse non hanno invece intaccato sul piano funzionale il "Feronia" di San Severino, il "Vaccai" di Tolentino, il "Comunale" di Caldarola e il "Piermarini" di Matelica (praticamente intatto). In Umbria invece il protrarsi minaccioso delle scosse non ha naturalmente agevolato i lavori di ricognizione. Prima del 14 ottobre non si erano rivelati particolari danni alle sale, ma i sopralluoghi sono ancora in via di definizione e sarà presto possibile comporre un quadro più attendibile della situazione. (L. M.)

PALERMO CROCEVIA DEL NOVECENTO

di Roberto Giambone

Il Novecento è il secolo della molteplicità di stili, di tendenze, di interpretazioni. Il Festival di Palermo sul Novecento ha l'ambizione di fissare alcune delle numerose esperienze del contemporaneo per comprendere meglio l'estetica dello spettacolo e dell'arte di questo secolo e per ipotizzare gli scenari del nuovo millennio. Giunto alla seconda edizione, il Festival diretto da Roberto Andò nasce dalla collaborazione delle maggiori istituzioni di spettacolo della città: il Teatro Stabile Biondo, l'Ente Lirico Teatro Massimo e l'Orchestra sinfonica Siciliana, con il supporto delle Orestiadi di Gibellina. Con l'intento di approfondire soprattutto il dibattito sui nuovi linguaggi e sulle contaminazioni tra le diverse arti, il Festival ha ospitato l'inventario di fine millennio di Peter Greenaway: *100 oggetti per rappresentare il mondo*, una grande installazione-spettacolo algida e affascinante nella sua macchinosa artificialità. Per contrasto, Lev Dodin con il Maly Teatr di San Pietroburgo ha allestito *Un'opera senza titolo*, dal *Platonov* di Cechov, dimostrando quanto siano ancora vivi e attuali i conflitti e le questioni sollevate all'approssimarsi di questo secolo e quanto sia importante per il teatro recuperare un rapporto con la tradizione. Altri grandi appuntamenti con lo spettacolo del Novecento quelli con Harold Pinter e con Pina Baush, infaticabile animatrice del Tanztheater di

Wuppertal. Intorno a questi "monumenti" del contemporaneo, il Festival ha incrociato altri artisti che hanno tracciato - o che sono tuttora impegnati a disegnare - l'intricata mappa dell'arte di questo secolo, come i compositori Edgard Varèse e Salvatore Sciarrino, la coreografa Laura Balis, gli scrittori Alajmo, Consolo, Deaglio, Del Giudice, De Luca, Matvejevic, Perreira, Riotta, Veronesi, Zanzotto, il padre della land-art Richard Long, alcuni giovani autori e registi (Vacis, Vetrano e Randisi, Delbono, Segnale Mosso, Cappuccio, Collovà) e numerosi videoartisti presentati da Alessandro Rais nella rassegna "L'immagine leggera".



*Il Festival diretto
da Roberto Andò presenta
le tendenze
di fine millennio*

“ *La mia crescita
come attore è andata
pari pari a quella
come scrittore.
Ho imparato
a scrivere e a pensare
per il teatro
nello stesso momento
in cui crescevo
come interprete.* ”

Dario Fo

premio Nobel per la Letteratura 1997

Tratto da
*Dialogo provocatorio
sul comico, il tragico,
la follia e la ragione*
ed. Laterza

TUSCANIA LABORATORIO D'ARTE

*Nella storica
cittadina parte
il primo progetto
di residenza
della Regione
Lazio affidato
a Marcello Sambati*

di Maria Pia D'Orazi

Quando il sistema produttivo in teatro diventa troppo invadente, quando persino la ricerca smarrisce il senso del suo viaggio confondendo il processo con la necessità del prodotto, può capitare che qualcuno abbia voglia di costruirsi una propria avventura, un'esperienza che abbia un senso al di là di ogni possibile risultato.

Allora il teatro è chiamato a giustificare la propria esistenza, a progettare se stesso, il proprio valore e il proprio uso; diventa uno spazio aperto per il produttore e per il fruitore allo stesso tempo. Rapiti dalla potenza e dal mistero di un luogo, alla ricerca di uno scenario capace di accogliere e soddisfare il desiderio di recuperare il significato e la dignità del fare teatro, un gruppo di artisti di diversa provenienza ha scelto Toscana per dar vita al primo progetto triennale di residenza (voluta dalla Regione Lazio) che trasforma la città in un vero e proprio laboratorio.

Dalla collaborazione di tre organismi indipendenti come Dark Camera, Toscana d'Arte e Vera Stasi, rispettivamente attivi nel campo del teatro, delle arti visive e della danza, nasce l'idea di aprire "spazi multifunzionali" dove sia possibile "scoprire le tecniche e le poetiche", dove gli artisti possano lavorare "con tempi meno stretti del normale e presentare gli eventi con le dovute attenzioni", dove "il pubblico possa discutere, incontrare, informarsi".

Così, in questa città dove le sale teatrali erano chiuse da anni, il teatro aprirà ogni settimana per accogliere spettatori e per ospitare momenti di lavoro, per "respirare e scrivere, lontano dall'ossessione della produzione, dei grandi teatri privati e pubblici, lontano dal vecchio sogno, di almeno tre generazioni di artisti della scena, di risuscitare un linguaggio morente". Toscana Teatro organizza convegni, rassegne e seminari con l'idea di "creare un clima di ascolto profondo, comprensione reale, contatto diretto". Tra le varie proposte segnaliamo i soggiorni brevi dei coreografi e danzatori Roberto Castello, Silvana Barbarini, Ariella Vidach, Raffaella Giordano, Lucia Latour, Monica Francia, Antonella Bertoni; i seminari di musica dedicati al canto contadino, gregoriano, lirico e alla canzone; il corso di composizione coreografica e guida al movimento a cura di Laura Delfini e il laboratorio permanente di ricerca teatrale curato da Marcello Sambati.

Lo stesso Sambati, in collaborazione con formazioni emergenti del teatro italiano (Testedastri e Segnale Mosso), propone l'esperienza del palcoscenico come processo di conoscenza di sé e delle tecniche di base dell'attore. In questa prima stagione il laboratorio, che rappresenta l'attività permanente di Dark Camera, è una bottega di drammaturgia poetica da cui uscirà lo spettacolo *Nella casa delle api*, evento conclusivo del cartellone di Toscana nel maggio '98.

Una fitta programmazione dunque che vuole individuare "un forte punto di riferimento territoriale per i nuovi linguaggi e creare un cartellone significativo, che sia frutto di uno sguardo attento sul presente e di una riflessione consapevole sul passato".

Cartellone Italiano

Particolarmente interessante la prima parte del cartellone del bolognese *Teatri di Vita*, che propone, dall'8 al 10 novembre *Banket* (Il Banchetto), regia di Emil Hrvatin (Slovenia); dal 29 novembre al 1 dicembre *Le manteau*, (da "Il cappotto" di Gogol), della compagnia Credo Theatre per la regia Nina Dimitrova e Vassil Vassilev-Zuek (Bulgaria); infine dal 6 all'8 dicembre *Bjélaja Kabina* ("Cabina bianca") della compagnia Axe (Russia). (info: 051/52.20.32)

La sezione modenese de "Le vie dei Festival" presenta nel mese di novembre *Texts for Nothing* di Samuel Beckett (dal 13 al 16) con Joseph Chaikin, fondatore nel 1963 del celebre e contestatario Open Theater, regia di Andres Cato al Palazzo Santa Margherita. Il 12 e 13 dicembre, poi, al Teatro San Giovanni Bosco la Compagnia di Pippo Delbono presenta *Barboni*, scritto e diretto dallo stesso Delbono. (info: 059/21.46.42)

Al centro Link di Bologna, giovedì 4 dicembre, alle ore 18.00, Franco Quadri, Cristina Ventrucci, Paolo Ruffini, Massimo Marino, Antonio Calbi presenteranno il "Patalogo 97" della

Ubulibri, in occasione del ventennale della casa editrice. Sempre giovedì 4, alle 21, la compagnia Auele Teatro presenta *Killing Maria* (da "La maladie de la Mort", della Duras) con Luisa Pasello. (info 051/370972)

In scena, ogni domenica, alle ore 16 e alle 18, fino al 7 dicembre, al Teatro Politeama di Cascina (Pisa), il teatro per l'infanzia e la gioventù: il 16 novembre la compagnia Stilema di Torino presenta *Cappuccetto Rosso*; il 23 la compagnia Teatro all'Improvviso di Mantova con *Il pentolone rovesciato*; il 30 novembre sarà la volta di *Pinocchio*, presentato da C.R.E.S.T. di Taranto e infine il 7 dicembre Pandemonium Teatro di Bergamo chiuderà con *Pierone e il lupo*. (info 050/744158)

"Strade Maestre": questo il titolo della stagione teatrale 97/98 organizzata da Koreja Teatro, Eti ed enti locali al teatro Paisello di Lecce. Un confronto tra diverse generazioni, anime e poetiche del teatro contemporaneo. Tra gli appuntamenti in apertura di stagione: *Tamerlano* di e con Domenico Castaldo (12 novembre); *Bianca come il gelsomino* con Iben Nagel Rasmussen (25 novembre) e *Don Chisciotte*, regia di Luciano Nattino con il Living Theatre. (info 0836/551915)

A Bari, il prossimo 6 dicembre, nell'attivissimo Teatro Kismet, Domenico Castaldo presenterà il nuovo studio laboratorio su *Tamerlano*. (info. 080/57.49.254)

Nell'ambito della stagione del Centro Teatro di Fano (al Teatro Politeama, il 19 novembre) la compagnia cesenate Teatro Valdoca presenta *Nei leoni e nei lupi*. Regia Cesare Ronconi e testo di Mariangela Gualtieri (info. 0721/826462)

Prosegue la tournée di *Giufà*, spettacolo frutto del laboratorio *I Porti del Mediterraneo* diretto da Marco Baliani, prodotto da Delphinos Produzioni in collaborazione con l'Eti. Ecco le date: Parma, Teatro al Parco (7/8 novembre); Perugia, Teatro Morlacchi, (10/11 nov); Ancona (12/13 nov); Bari, Teatro Kismet (14/15 nov); Messina, Teatro Vittorio Emanuele (17,18,19 nov); Tunisi (22, 23 nov.); Marsiglia, Teatro Toursky (25, 26 nov.) (info. 06/69951286)

A Bologna per la stagione del teatro Testoni, la compagnia Teatro all'Improvviso presenta *Il canto della rana*, autore e regia Dario Moretti (9, 10, 11 nov.); e Accademia Perduta (23, 24, 25 nov.) presenterà *I tre porcellini*, adattamento di Danilo Conti e Antonella Piroli, per la regia di Danilo Conti (info. 051/379000)

Ancora teatro ragazzi a Sassari, dove Granbado presenta *Aquarium* scritto e diretto da Lucio Diana, Roberto Tarasco, Adriana Tamboni (al Teatro Ferroviario, il 14 e 15 nov.); la Compagnia Eduardo sarà invece in scena con *Bambine* scritto e diretto da Maria Maglietta (5 e 6 dicembre) (info. 079/2633049)





Giganti di Pirandello hanno debuttato a Oporto, con la regia di Giorgio Barberio Corsetti. Si avvia così una interessante collaborazione tra Italia e Portogallo promossa dal teatro Nazionale San Joao che affida a due registi italiani due produzioni pirandelliane, *I Giganti della montagna* a Corsetti, e il dittico *L'uomo dal fiore in bocca* e *Sik-Sik l'artefice magico* di Eduardo a Toni Servillo. Al regista dei *Giganti*, dopo i successi del debutto, chiediamo di ricostruire le premesse della esperienza all'estero.

«La mia collaborazione con il Portogallo risale agli anni Ottanta, quando si è creato un forte legame di amicizia con il regista Ricardo Pais, attuale direttore del Teatro Nazionale. Da allora ho lavorato all'estero varie volte, con grande interesse, incrociando sensibilità e modi di fare teatro molto diversi. In generale, questi scambi funzionano se non sono sem-

plicemente un'operazione di facciata, ma hanno una sostanza: se c'è affinità tra gli artisti, se il lavoro rientra in un progetto. È il caso del teatro di Oporto, che Ricardo ha rinnovato e aperto a vari registi internazionali, facendone il punto d'incontro di più generazioni affini. Quest'anno il teatro produce il mio spettacolo e quello di Toni Servillo e organizza per Natale il festival che ospiterà *Rasoi* di Teatri Uniti, la Societas Raffaello Sanzio, Stephane Braunschweig, Olivier Py e forse Lepage. Tutti registi con cui ho lavorato e che sono continuamente in movimento per rispondere al desiderio di scambi che c'è attualmente in Europa, e che farà dell'iniziativa di Oporto un importante luogo di confronto.»

D. Perché Pirandello? Quali sono, in Portogallo, le ragioni dell'attuale interesse per Pirandello?

La scelta risponde alla predilezione di Ricardo Rais verso opere di riflessione sul teatro e sulla maschera. Inoltre è un testo che amo particolarmente, ma che in Italia non farei perché è stato troppo rappresentato e soffre del peso dell'usura e dell'istituzionalità. Al contrario, in Portogallo, dove Pirandello è conosciuto, non è mai stato messo in scena e viene tradotto ora per la prima volta. Questo ha determinato una "mancanza di pregiudizi" che ha dato freschezza al testo e mi ha permesso una grande libertà. Libertà dovuta al fatto che l'opera è eversiva rispetto alla precedente scrittura dell'autore, ed è incompiuta. Infine, far "suonare" il testo in un'altra lingua lo ha alleggerito del peso del linguaggio pirandelliano, che ormai siamo abituati a sentire in una certa maniera...

D. Allestire i Giganti in portoghese ha determinato differenze, forse anche nel modo di intendere la regia e nel lavoro con gli attori?

La prima differenza è senza dubbio nella lingua. È il primo scontro con una realtà sconosciuta. Il portoghese, pur avendo una costruzione simile all'italiano, che permette di capire se una battuta funziona, ha una sonorità molto diversa: è una lingua con poche vocali, contratta, sincopata, meno distesa dell'italiano e questo influisce sui toni della recitazione. L'altra differenza sono i caratteri: io ho avuto la fortuna di lavorare con attori molto bravi, in cui ho trovato grande disponibilità emotiva, unita ad un riserbo che a me piace molto.

La scelta risponde alla predilezione di Ricardo Rais verso opere di riflessione sul teatro e sulla maschera. Inoltre è un testo che amo particolarmente, ma che in

OS GIGANTES A PORTUGAL

di Diana Ferrero

Giorgio Barberio Corsetti allestisce l'opera di Pirandello al teatro Nazionale di Oporto. Ed è subito successo.



FOTO DI JOÃO TUNA

Non tutto è detto, non tutto è recitato, e questo è importante in un testo come *I giganti della montagna*, dove le emozioni vengono fuori in maniera a volte molto intensa, nello scontro. Diverse sono state anche le modalità di lavoro: lì ho potuto lavorare come in Italia non sarebbe mai stato possibile, avendo a disposizione più di due mesi di tempo, una sala prove e il palcoscenico per tre settimane. Per lavorare seriamente dovrebbe essere sempre così, ma da noi questo è impossibile, soprattutto per i registi più giovani, perché le strutture sono bloccate, occupate militarmente da grandi maestri che però non hanno creato una scuola o da personaggi che le gestiscono con risultati artistici discutibili e produzioni dai costi mostruosi. Questa è la situazione e sembra irreversibile.

Una scena da *I giganti della montagna*, per la regia di Giorgio Barberio Corsetti



LA LIBERTÀ DI SPERIMENTARE

di Ricardo Pais*

Il direttore del Nazionale di Oporto spiega perché ha deciso di aprire il suo teatro ad ospiti stranieri. Con stile...

Quando, nel '96, abbiamo deciso, a Roma, che Giorgio Barberio Corsetti avrebbe affrontato la pesante memoria dei *Giganti della montagna*, di cui Strehler ha firmato varie versioni storiche, eravamo convinti che questo spettacolo avrebbe reso migliore il ciclo di riflessione sul disfaccimento e sulla

maschera, che io mi proponevo di programmare per il Teatro Nazionale. Corsetti ci ha visitato regolarmente, ha assistito ai nostri spettacoli (non solo del nostro teatro) e alle nostre prove. Il suo lavoro nei *Giganti* ha rivelato, quindi, una maggiore complicità con il nostro teatro che non altri progetti - un gioco tra il lavoro con gli attori e la sua iscrizione in un universo scenografico, un'elaborazione fortemente tecnologica, eclettica ricca di gesti e di metafore.

Non facciamo che questo Teatro Nazionale si auto-compiaccia, nemmeno si glorifichi in pratiche teatrali come luogo di auto-referenza e nostalgia. Da Pirandello a Eduardo De Filippo, cerchiamo di aumentare sempre le ipotesi, felicemente infinite, di sopravvivenza artistica. Tutte si legittimano per il proprio processo di lavoro, per la ricerca di un insieme di tracce che permettano al pubblico di aumentare il piacere del suo sforzo di lettura e

conseguentemente la sua esigenza quanto a quello che ci piaceva poter chiamare lo "stile" di questa casa. Come è noto, questo Teatro Nazionale non ha una compagnia residente in permanenza: in questi due anni, però, nelle nostre produzioni, un insieme di artisti ha identificato la propria immagine con quella del Teatro Nazionale (in modo quasi esclusivo) dando corpo al principio, adesso consacrato nella Legge organica statale, per il quale il Teatro può stabilire accordi di associazione artistica regolare con gli attori. Inoltre i registi, e Corsetti è stato un caso, hanno lavorato con queste persone, cosa che attesta la coerenza del progetto di produzione. E lo spettacolo ha evidenziato la naturalezza della scelta. Tutti questi artisti sono vecchi compagni di avventure sceniche passate che si caratterizzano, tra l'altro, per la libertà, a volte scomoda, di sperimentare e "fare" in modo differente. Tutti viviamo nella coscienza dell'effimero di tutte queste esperienze di palcoscenico. Tutti noi, incluso Giorgio, sappiamo della rarità di questo momento. Il senso dell'opportunità, più che un presupposto, è qui una traccia del metodo di lavoro.

Con l'invito a Toni Servillo a dirigere lo spettacolo di "Pirandello e Eduardo" si concretizza, poi, un vecchio sogno: legare cultura - specificità culturali, per meglio dire - attraverso giochi di specchi tra due città, le cui lingue (nel caso di Napoli un dialetto, nel caso di Oporto una variante dialettale, una pronuncia), sono fattori di caratterizzazione e di identificazione e pertanto territorio ideale di espressione scenica.

La visita a Oporto, nell'ambito del prossimo festival P.O.N.T.I. (Porto Natal Teatro International) di *Rasoi*, dei Teatri Uniti, e della Societas Raffaello Sanzio, completerà, spero, questa quasi esotica variazione sul mistero del palco, vissuta dai creatori, italiani e portoghesi, che riflettono sulla possibilità di tale ricerca...

In altri progetti studiamo il ritorno inevitabile di Corsetti, e aspettiamo che la reciprocità stabilita tra il Ministro Veltroni e il ministro Carrilho preveda progetti di teatro portoghese in lingua italiana...

* Direttore del Teatro Nazionale di Oporto





FOTO DI ALBERTO CAPELLANI

Un momento del laboratorio diretto da Anatolij Vasil'ev con gli allievi dell'Ecole des Maitres

PER FORMARE UN ATTORE

di Letizia Muratori

A Mosca, tra routine e difficoltà, prosegue la ricerca pedagogica della Scuola d'Arte Drammatica

Boris Likhtenfeld è il direttore del Teatro della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca. La linea programmatica sulla quale ha impostato il suo lavoro è individuabile in una attenzione prioritaria per la sperimentazione teatrale, in particolare attraverso la profonda ricerca pedagogica di Anatolij Vasil'ev.

D. *Il problema della formazione teatrale è diventato oggi una questione centrale nella politica culturale di ogni Paese: in che termini se ne occupa la Scuola di Mosca?*

La caratteristica principale che differenzia il nostro teatro dagli altri è che la sua impostazione didattica è quella del "laboratorio artistico".

Gli attori che vi partecipano possono essere selezionati attraverso un provino, ma spesso provengono dal Gitis ovvero dall'Istituto di Formazione dove da tempo insegna Vasil'ev. Il laboratorio imposta la sua ricerca approfondendo i termini generali della questione attraverso training specifici legati al movimento scenico, alla vocalità e alla dizione. Il lavoro sull'arte dell'attore si svolge in maniera non tradizionale. Cercherò di fare un esempio: Vasil'ev sceglie un tema, che può essere tratto da Platone come da Dostoevskij, e gli attori lavorano su tale proposta. Sostanzialmente elaborano degli *études* che infine mostrano a Vasil'ev. Tale processo può

rivelarsi soltanto una tappa di studio, ma anche divenire un vero e proprio spettacolo. Il fine principale del laboratorio, quindi, non è tanto il mettere o non mettere in scena qualcosa, quanto creare un ensemble.

D. *Si può immaginare che i tempi di lavoro non siano prevedibili...*

In fatti è così: il laboratorio può tranquillamente essere sciolto dopo qualche mese, ma può durare anche anni. Vasil'ev, ad un certo momento, decide se esistano o meno i presupposti per arrivare a quella speciale coesione artistica necessaria alla realizzazione effettiva di un progetto teatrale. Il tutto è estremamente dinamico: alcuni partecipanti al laboratorio rimangono nella scuola, altri ricevono invece il diploma. La possibilità di essere riassorbiti testimonia che, sebbene il lavoro del singolo abbia una importanza di riqualificazione professionale, ciò che interessa davvero è la riuscita del gruppo. Iniziative come l'Ecole des maitres, poi, consentono alla pedagogia teatrale di non rimanere ferma: credo che l'esperienza itinerante sia assolutamente compatibile con il teatro e consenta ai maestri di mettersi alla prova in un confronto che permette loro di allargare i propri confini.

D. *Se si dovesse tracciare un profilo dell'attuale situazione teatrale moscovita, quali dati emergerebbero?*

A Mosca c'è un'atmosfera strana. I teatri finanziati dalla municipalità vivono un periodo molto prospero grazie all'interesse costante del nostro sindaco, ma i teatri federali, come il Teatro d'Arte e il Vachtangov, che sotto il comunismo avevano un ruolo fondamentale, sono attualmente in crisi. Nei grandi teatri moscoviti si nota però una crisi più artistica che finanziaria: pur con interessanti eccezioni, la routine è imperante. La ripetitività e l'attenzione costante al realismo psicologico trasmettono una sensazione generale che ricorda i tempi del disgelo krusceviano.

L'Ecole des Maitres approda a Mosca

L'edizione 97 è stata affidata ad Anatolij Vasil'ev: il percorso di studio si arricchisce di un nuovo capitolo

L'Ecole des Maitres, corso di perfezionamento internazionale, rappresenta di fatto il primo progetto di formazione teatrale di dimensione europea, nato per sperimentare un originale confronto fra giovani attori freschi di accademia e giunti alle loro prime esperienze professionali con alcuni dei più grandi registi della scena teatrale internazionale nel ruolo di maestri (come Luca Ronconi, Lev Dodin, Peter Stein, Alfredo Arias, Dario Fo, Jerzy Grotowski, Jacques Lassalle, Yannis Kokkos). Da quest'anno l'Ecole des Maitres - diretta da Franco Quadri, e promossa dall'Etì, dal Ministero della Cultura e del Belgio, assieme al CSS di Udine, e ad altre istituzioni culturali europee - è anche un Progetto Caleidoscopio della Commissione Europea, e coinvolge scuole, enti, e accademia di tre paesi della Comunità Europea, ai quali si è aggiunta la Russia. Dallo scorso agosto, nello scenario dell'antico Palazzo Pico a Fagagna, ristrutturato con sale prove, palestre e spazi attrezzati, hanno lavorato diciotto allievi scelti fra i migliori giovani attori diplomati nelle accademie e scuole di Francia, Italia e Belgio. A questi si sono affiancati anche quattro attori russi della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca.

Per tutti l'occasione di rimanere per due mesi a stretto contatto con uno dei più grandi pedagoghi della scena contemporanea: il regista Anatolij Vasil'ev. Vasil'ev ha scelto un grande autore della letteratura russa: Fedor Dostoevskij, già al centro del suo interesse drammaturgico e di regista (per la scena Vasil'ev ha adattato *L'idiota*, *I demoni*, *Il sogno dello zio*). Questa volta l'attenzione è stata puntata su *Il giocatore*, fra analisi del testo e lavoro di *étude*, con la collaborazione di Ilia Ponomariov, pedagogo dell'Accademia d'arte drammatica di Mosca responsabile del training degli attori basato sull'antica arte marziale cinese del Wu Shu. Il lavoro di training ha alternato sedute di esercizi dedicati alla respirazione, alla concentrazione e al controllo dell'energia (una sorta di meditazione in movimento) a sedute di esercizi più dinamici e anche di conflitto, legati alle mosse di attacco e difesa dell'arte marziale.

Il lavoro di due mesi si è concluso con le lezioni aperte dal titolo *Igrok*, un laboratorio su *Il giocatore* di Fedor Dostoevskij, presentate, oltre che a Fagagna, anche a Roma (nell'ambito del Festival d'Autunno), a Parigi (al Théâtre de la Cité International), a Bruxelles (Ensemble Théâtral Mobile) e infine a Mosca, dove il lavoro è approdato al teatro della scuola d'arte drammatica.

IN SCENA nel mondo

Parigi

Particolarmente ricco il cartellone del **XXVI FESTIVAL D'AUTUNNO DI PARIGI**: quindici teatri coinvolti, 22 spettacoli, oltre 150 repliche con artisti del calibro di *Bob Wilson, Stephane Braunschweig, Peter Zadek, DV8*. Quest'anno obiettivo puntato sul Giappone, sempre seguendo la logica della trasversalità artistica e culturale. Molto spazio, dunque, al Kabuki, al Nô, al Bunrako, ai canti popolari Jiuta-Mai, agli interventi plastici di Tadashi Kawamata, alle creazioni visuali di Dumb Type.

In scena anche: **FINO AL 21**

DICEMBRE, il **CABARET CHINOISE** di Jérôme Nicolin al Théâtre Paris-Villette

Il **20-22 NOVEMBRE**

ENTER ACHILLES, coreografie di Lloyd Newson per gli inglesi *Dv8* alla *Maison des Arts di Créteil*;

Il **19-21 DICEMBRE**

IL GIARDINO DEI CILIEGI di Checov, con la regia di Peter Zadek allo spazio *MC93 Bobigny*. (info: 1.53.45.17.17)

Cinque appuntamenti per **"SOLO ITALIANO"**:

monologhi d'autore all'*Istituto Italiano di Cultura di Parigi*, organizzati in collaborazione con il Teatro Stabile delle Marche. Dopo l'apertura affidata a Marco Paolini, saranno in scena *Laura Curino* **8 DICEMBRE**, *Antonio Rezza* **9 FEBBRAIO**, *Alessandro Bergonzoni* **2 MARZO**, *Toni Servillo* **30 MARZO**. (info: 1.44.39.49.39)

DAL 7 NOVEMBRE AL 11 DICEMBRE.

BLANCHE NEIGE (BIANCANEVE): si ispira alla celebre favola dei fratelli *Grimm*, passando però per *Walsler e Apollinaire*, il nuovo spettacolo di *Benoit Bradel* in scena al *Théâtre de la Cité International di Parigi* (info: 1.45.88.81.54)

Nancy

CRIME ET CHÂTIMENT: approda a Dostoevskij *Chantal Morel*, dopo il successo ottenuto con *Douce* al Festival d'Avignone '97. Il lavoro della Morel segue un teatro che si rapporti alla quotidianità della vita: da qui l'incontro naturale con Dostoevskij.

SPETTACOLO IN TOURNÉE, a partire da novembre, a *Nancy, Valence, Toulouse, Oullins* (info: Théâtre de Strasbourg, tel: 3.88.27.61.81).

Barcellona

Continua il cammino nella ricerca della *Sala Beckett* di Barcellona, diretta fino al prossimo gennaio da *Josè Sanchis Sinisterra*, che poi lascerà l'incarico a Luis Miguel Climent, Toni Casares e Pepe Far. In scena: **DAL 14 AL 16 NOVEMBRE**

MACBETH SEMPRE, in lingua italiana, ideato e diretto da *Claudio Zulian*, con *Eleonora Marino e Andrea De Luca*. A seguire, **DAL 19 NOVEMBRE**, **HISTORIES MINIMES** del catalano *Javier Tomeo* per la regia di *Alberto Bocos*. (info: 3.284.53.12)

Porto

In scena fino **AL 23 NOVEMBRE**, al Teatro Nazionale di Porto, lo spettacolo **DA PIRANDELLO A EDUARDO, OVVERO** L'uomo dal fiore in bocca e Sik-sik l'artefice magico, per la regia di *Toni Servillo*. La traduzione portoghese è firmata da *Fernando Mora Ramos e Isabel Lopes*. Interpreti *Alexandre Falcao, Jorge Pinto, Emilia Silvestre e Joao Paulo Costa*. (info: 2.208.63.92)

Gand

Sarà in prima assoluta, il prossimo **22 NOVEMBRE**, a Voorut, *Gand (B)*, la creazione **TEN OORLOG**, una vera e propria maratona di teatro, dedicata a tutti i drammi storici di Shakespeare. L'autore *Tom Lanoye* e il regista *Luk Perceval*, hanno provato 2 anni con la *Blauwe Maandag Company*. Dopo Gand, lo spettacolo sarà in tournée a Anversa e Rotterdam. (info: Vlaams Theater Instituut, 2.01.09.06)

Paesi Bassi

WOOLF&BELL: a Virginia Woolf e Vanessa Bell, e alla magica epoca di Bloomsbury, è dedicato l'ultimo spettacolo del Theatergroep Carrousel, scritto e diretto da *Matin van Veldhuizen* prima il **12 DICEMBRE**, **POI IN TOURNÉE NEI PAESI BASSI**. (info: Vlaams Theater Instituut, 2.01.09.06)

Bruxelles

Proposte piuttosto curiose al *Teatro Nazionale della comunità francofona del Belgio di Bruxelles*. In un cartellone che spazia da Ibsen, Shakespeare, Labiche, Corneille, Süsskind, Brecht, Seneca fino al contemporaneo Kalinsky, si notano allestimenti originali. Tra questi: **DAL 18 NOVEMBRE PASSATI CINQUE ANNI**, testo poco frequentato di *Federico Garcia Lorca*, affidato alla regia di *Frédéric Dussenne*;

25 NOVEMBRE

CHENTECLER (UN HYMNE AU SOLEIL) da *Edmond Rostand*, per la divertente, eclettica ed irriverente regia di *Charlie Degotte*; infine, **DAL 14 NOVEMBRE** in tournée a Charleroi, l'originale **CONFIDENCE AFRICAINE** di *Roger Martin du Gard*, per la regia e l'interpretazione di *Jean-Claude Berrutti*. (info: Théâtre National Bruxelles: 2.203.41.55)

Fédérés-Montluçon

Frédéric Fishbac, con la sua compagnia Ensemble Atopique, dopo *L'Annonce fait à Marie*, si dedica a *Maïakovski*, con **UN AVENIR QUI COMMENCE TOUTE DE SUITE**. **PRIMA IL 4 NOVEMBRE (IN SCENA FINO AL 15)** al *Centro Drammatico Nazionale di Fédérés-Montluçon*, poi in tournée. (info: CDN-Région Auvergne: 4.70.03.86.18)

Amiens

Novità alla Comédie de Picardie di Amiens, firmata dall'originale mano di *Thierry Bodard*, abile frequentatore di testi filosofici poco conosciuti: **GUERRE AU TROISIÈME ETAGE**, questo il titolo della pièce. (info: 22.92.94.95)

Ginevra

Dalla collaborazione tra *Claire Lasne*, regista, e *Mohammed Rouabbhi*, autore, nacque, nel 1991, la compagnia Les Acharnés. La nuova produzione, **LES NOUVEAUX BÂTISSEURS**, sarà in tournée a *Ginevra, Strasburgo, Poitiers e Marsiglia* (info: 1.43.50.42.78)



ARCHIVIO PETROLINI? "ME NE FREGIO"

di Guido Di Palma

Con questo numero Etinforma inizia un viaggio attraverso gli Archivi, privati e pubblici, noti o sconosciuti, del teatro italiano. Prima tappa nei bauli del grande Petrolini.

Alla Biblioteca Nazionale di Parigi esiste un Dipartimento dello Spettacolo che conserva 3 milioni di libri, carte, fotografie, bozzetti, manifesti, ecc. in un raggio di 12 km con un organico di 24 persone e che annualmente acquisisce dai 20 ai 30.000 documenti. Niente di paragonabile possiamo trovare in Italia che pure è un paese ricco di tradizioni teatrali. Anzi nel nostro paese importanti collezioni o archivi appartenuti ad uomini di teatro illustri sono state o rischiano di venire disperse per mancanza di un'efficace politica d'intervento nel settore. La storia delle carte appartenute ad uno dei più grandi attori italiani di questo secolo, Ettore Petrolini, è, a questo proposito, esemplare. La sopravvivenza dell'archivio Petrolini è unicamente dovuta alla passione di Anna Maria Calò che, essendo venuta in contatto nel 1975 con gli eredi di Petrolini in occasione della sua tesi di laurea, è riuscita a salvare l'insieme di queste preziose carte inventariandole e dandole una collocazione precaria, ma fino ad ora efficace. Nel 1984, a conclusione del lavoro di riordino delle carte, è stata realizzata, con il patrocinio del Comune di Roma per interessamento dell'allora Assessore alla Cultura Renato Nicolini, una grande mostra a Palazzo Braschi che forse qualcuno ancora ricorda. Da allora, costituita l'Associazione Petrolini, si è cercato di donare l'archivio in modo che potesse restare a Roma, ma benché siano stati consultati la Biblioteca Nazionale, l'Archivio Capitolino, il Museo di Palazzo Braschi, il Burcardo, il Museo del folklore, l'Eti, e il Museo del Teatro Argentina non si sono create le condizioni perché la transazione potesse avvenire. Eppure l'interesse dei documenti raccolti è fuori discussione. Oltre un ricchissimo epistolario, inventariato quest'anno dalla Calò e da Paolo Savini, comprendente più di un migliaio di documenti tra cui lettere della Duse, di Craig, T. Salvini, Rossi, Novelli, Fregoli, Maldacea, Eduardo, d'Amico, Simoni, Marinetti, Savinio, Bontempelli, Mussolini, Ciano, ecc., l'archivio

ARCHIVI SEGRETI



Ettore Petrolini nel 1911: *I Salamini*

raccoglie preziosi copioni manoscritti (macchiette e commedie), partiture di scena, centinaia di fotografie, manifesti, locandine, programmi, una vastissima raccolta di recensioni che parte dal 1902, oggetti di scena, contratti e borderò. Una tale raccolta è parte delle tradizioni teatrali del nostro paese; ma se le istituzioni dimenticassero che il patrimonio della cultura italiana è fatto anche di queste realtà, ripeterebbero, meno appropriatamente, l'atteggiamento di Petrolini, che insignito di un'alta onorificenza dello stato fascista esclamò: "me ne fregio".

Agenda

ROMA

SPETTACOLI

FINO AL 16 NOVEMBRE

LA SERRA

Teatro Quirino

DAL 12 AL 21 NOVEMBRE

HANSEL E GRETEL -

Il tortuoso percorso di due bambini

Teatro Valle

DAL 19 AL 30 NOVEMBRE

MEDEA

Teatro Quirino

DAL 25 NOVEMBRE

AL 14 DICEMBRE

La tetralogia delle cure

DAL 25 AL 30 NOVEMBRE

VESPRO

DELLA BEATA VERGINE

DAL 2 AL 7 DICEMBRE

STABAT MATER

DAL 9 AL 12 DICEMBRE

PASSIONE

SECONDO GIOVANNI

DAL 9 AL 14 DICEMBRE

LUSTRINI

Teatro Valle

DAL 2 AL 21 DICEMBRE

ANTIGONE

Teatro Quirino

INCONTRI

27 NOVEMBRE

Teatro e Università

MEDEA

Teatro Quirino

ore 17,00

3 DICEMBRE

INCONTRO SULLA

TETRALOGIA

DELLE CURE

Teatro Valle

ore 17,00

10 DICEMBRE

Dopo il Sipario

ANTIGONE

Teatro Quirino

ore 19,00

11 DICEMBRE

Teatro e Università

ANTIGONE

Università Tor Vergata

ore 17,00

13 DICEMBRE

Serata in onore di Alessandro

d'Amico

Teatro Valle

ore 17,30

LABORATORI

5 NOVEMBRE

Elementi di teatro

LA REGIA:

Hansel e Gretel

Teatro Valle

ore 16,30

20 NOVEMBRE

Giovane critica teatrale

Teatro Valle

ore 16,30

26 NOVEMBRE

Elementi di teatro

IL TESTO:

La tetralogia delle cure

Teatro Valle

ore 16,30

28 NOVEMBRE

Giovane critica teatrale

Teatro Valle

ore 16,30

5 DICEMBRE

Giovane critica teatrale

Teatro Valle

ore 16,30

INIZIATIVE

26 NOVEMBRE

A proposito di teatro

INTERVISTE

AL PUBBLICO

DI GIANNI IPPOLITI:

Vespro

della Beata Vergine

Teatro Valle

prima e dopo

lo spettacolo

CENTRO ETISCUOLA

4 NOVEMBRE

PRIMA DI MEDEA

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

11 NOVEMBRE

Video

UNA SCUOLA

SPERIMENTALE

DI TEATRO INFANTILE

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

18 E 28 NOVEMBRE

PRIMA DI ANTIGONE

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

2 DICEMBRE

DOPO MEDEA

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

9 DICEMBRE

Video

VISTO PER IL TEATRO.

Appunti e spunti intorno al fare e al comunicare teatrale della scuola.

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

16 DICEMBRE

DOPO ANTIGONE

Eti - Saletta

ore 16,30-19,30

LE MOSTRE

DAL 17 OTTOBRE

AL 3 NOVEMBRE

GIUFÀ TANTE STORIE

Teatro Valle -

Sala Capranica

DAL 13 NOVEMBRE

AL 14 DICEMBRE

GLI EVENTI DI

GABRIELLA GIANDELLI

Teatro Valle -

Sala Capranica

BOLOGNA

SPETTACOLI

DALL'11 AL 16 NOVEMBRE

L'HISTOIRE DU SOLDAT

Teatro Duse

DAL 18 AL 23 NOVEMBRE

L'IMPRESARIO DELLE

SMIRNE

Teatro Duse

DAL 25 AL 30 NOVEMBRE

NON TI PAGO

Teatro Duse

DAL 3 AL 7 DICEMBRE

NAJA

Teatro Duse

DAL 10 AL 14 DICEMBRE

IL MEDICO DEI PAZZI

Teatro Duse

INCONTRI CON L'ATTORE

13 NOVEMBRE

NINETTO DAVOLI

Teatro Duse

ore 17,30

20 NOVEMBRE

COOPERATIVA

TEATRO CANZONE

Teatro Duse

ore 17,30

27 NOVEMBRE

CARLO GIUFFRÈ

Teatro Duse

ore 17,45

4 DICEMBRE

STEFANO ACCORSI,

ENRICO LO VERSO,

LORENZO AMATO,

FRANCESCO SICILIANO

E ADELMO TOGLIANI

Teatro Duse

ore 17,30

11 DICEMBRE

ALDO GIUFFRÈ

Teatro Duse

ore 17,30

INCONTRI CON LO SCRITTORE

il caffè letterario

7 NOVEMBRE

ANDREA CAMILLERI

Teatro Duse

ore 18,00

14 NOVEMBRE

ARMANDO TORNO

Teatro Duse

ore 18,00

21 NOVEMBRE

FILIPPO SCOZZARI

Teatro Duse

ore 18,00

28 NOVEMBRE

ROBERTO PIUMINI

Teatro Duse

ore 18,00

1° DICEMBRE

DOMINIQUE LAPIERRE

Teatro Duse

ore 18,00

5 DICEMBRE

MARA PALAZZI

Teatro Duse

ore 18,00

12 DICEMBRE

ENRICO GHEZZI

Teatro Duse

ore 18,00

FIRENZE

SPETTACOLI

DAL 28 OTTOBRE

AL 2 NOVEMBRE

NOTTURNO DI DONNA

CON OSPITI

Teatro della Pergola

DAL 5 AL 12 NOVEMBRE

LA MANDRAGOLA

Teatro della Pergola

DAL 14 AL 16 NOVEMBRE

IL VANGELO DEI BUFFI

Teatro della Pergola

DAL 18 AL 23 NOVEMBRE

LA TEMPESTA

Teatro della Pergola

DAL 25 AL 30 NOVEMBRE

INQUISIZIONE

Teatro della Pergola

DAL 2 AL 7 DICEMBRE

CENERI ALLE CENERI

Teatro della Pergola

DAL 9 AL 14 DICEMBRE

IL CASO KAFKA

Teatro della Pergola

20 NOVEMBRE

La materia dei sogni

Presentazione del libro

"Memo Benassi attore

indipendente"

interviene Glauco Mauri

Teatro della Pergola -

Saloncino

ore 16,30

Video

IL CANTO DEL CIGNO

con Memo Benassi

Video

IL CANTO DEL CIGNO

di Kenneth Branagh

Teatro della Pergola -

Saloncino

ore 17,30

20 NOVEMBRE

La materia dei sogni

PROIEZIONE FILM

Cinema Alfieri Atelier

21 NOVEMBRE

La materia dei sogni

TEMPEST IN BUTETOWN

Teatro della Pergola -

Saloncino

ore 15,30

SHAKESPEARE, DES

ROIS DANS LA TEMPÊTE

Teatro della Pergola -

Saloncino

ore 17,30

4 DICEMBRE

La materia dei sogni

STORIA D'AMORE

di J. Sthur

Cinema Alfieri Atelier

5 DICEMBRE

La materia dei sogni

LA CALMA

di Krzysztof Kieslowski

EDITORIALE

I mestieri e la scena di Renzo Tian



I MESTIERI DEL TEATRO **La regia**

Nuove tendenze nella regia teatrale di Michael Billington
Braunschweig, ovvero il tempo del desiderio di Andrea Porcheddu
Testimonianze di Berkoff, Deschamps, Foreman, Lepage, Marleau, Nekrosius, Py, Vasil'ev



I MESTIERI ATTORNO AL TEATRO **Teatro e comunicazione**

Interventi di Cremonini, Detheridge, Marra, Ippoliti, Spoldi, Testa



ATTUALITÀ ITALIANA

Ricerca: quale intervento possibile di Ninni Cutaia
Pergola: un nuovo perché di Ilaria Fabbri
Duse in rete di Raffaele Gaudio
Etinarte di Paola Vassalli
Gabriella Giandelli di Daniele Barbieri
Appuntamenti con la cultura
Al via il Centro Etiscuola
Raffaello Sanzio, l'inquietudine sconvolge il teatro
 di Francesca Paci
Sostegno ai giovani gruppi
Un esperimento originale: il teatro Dovizi
 di Massimo Gasparon
Su il sipario si (ri)parte di Flavia Bruni
Il sisma non ferma la scena
Palermo crocevia del Novecento
 di Roberto Giambone
Tuscania laboratorio d'arte di Maria Pia D'Orazi
Cartellone italiano



ATTUALITÀ ESTERO

Os Gigantes a Portugal di Diana Ferrero
La libertà di sperimentare di Ricardo Pais
Per formare un attore di Letizia Muratori
L'Ecole des Maitres approda a Mosca
In scena nel Mondo



ARCHIVI SEGRETI

Archivio Petrolini? "Me ne fregio" di Guido Di Palma

Agenda

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
 DELLO SPETTACOLO
 anno II • numero 7

DIRETTORE RESPONSABILE
 Renzo Tian

VICEDIRETTORE
 Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE
 Giovanna Marinelli
 Ilaria Fabbri
 Ninni Cutaia
 Donatella Ferrante
 Anna Cremonini

**COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO,
 REDAZIONALE E MARKETING**
 Angela Cutò

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
 Giuseppe Commentucci
 Silvia Taranta

UFFICIO STAMPA
 Andreina Sirolesi

IMMAGINE DI COPERTINA
 Gabriella Giandelli

PROGETTO GRAFICO
 Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
 Theo Nelki

HA COLLABORATO
 Elisa Serra

STAMPA
 Fratelli Palombi

FINITO DI STAMPARE
 Novembre 97

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Daniele Barbieri, Michael Billington, Flavia Bruni, Anna Detheridge,
 Guido Di Palma, Maria Pia D'Orazi, Diana Ferrero, Massimo Gasparon,
 Roberto Giambone, Sergio Marra, Letizia Muratori, Francesca Paci,
 Ricardo Pais, Paola Vassalli.

ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE

Eti • via in Arcione 98, 00187 Roma
 tel. (06) 69.95.12.52/fax (06) 67.97.443

PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA
ETI • Ufficio Promozione tel. (06) 69.95.12.97/69.95.12.82