

etiinforma

anno III • numero 1 • 1998

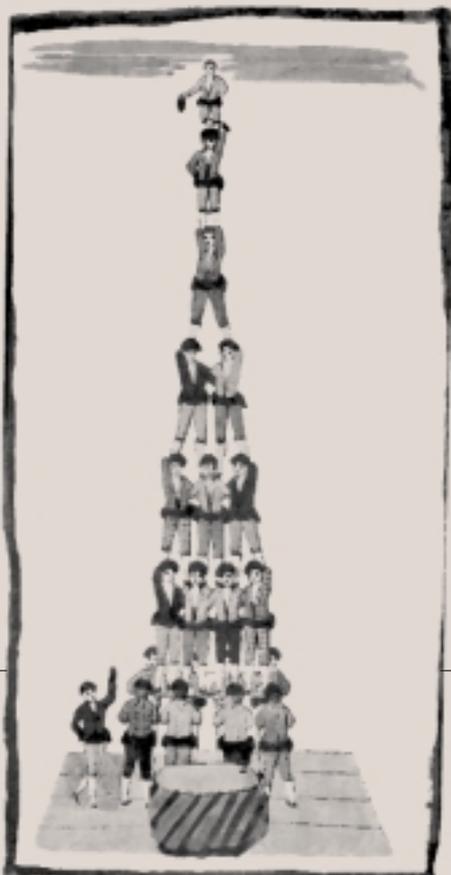
*mensile d'informazione
dello spettacolo*

I MESTIERI DEL TEATRO: LA SCENOGRAFIA

INTERVISTA: VALERE NOVARINA

FORUM: LA MUSICA DI SCENA





Segnali di cambiamento

si registrano ormai, un po' ovunque. Dal recente Rapporto Censis sulla situazione sociale del Paese nel 1997, emergono notizie complesse, sicuramente interessanti, ed in certo modo gratificanti. Gratificanti per chi ha scommesso su un "pubblico", entità astratta e quanto mai concreta, considerato non più come "massa" passiva e impreparata, ma capace e deciso a "scegliere".

L'anno che si chiude è stato definito, dal Censis, "anno della domanda": segnali percepibili - a partire dal notevole calo di audience per la Tv - fanno chiaramente intendere che quella "massa" ha ritrovato la voglia di esprimersi, di partecipare. Di scegliere, appunto.

Se, dunque, di colpo il media televisivo perde più o meno due milioni di spettatori, quelli che i sociologi chiamano "segmenti diversificati di pubblico" tornano ad affollare i cinema, seguono con passione prosa e danza, partecipano a concerti e frequentano musei. E si deve aggiungere che il calo d'ascolto non è riconducibile ad una vaga stanchezza da Tv, ma sia frutto di precise scelte che spingono i consumatori a premiare, invece, trasmissioni coraggiose come *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini.

Alcuni sostengono che la rinnovata pervasività di una cultura di base sia dovuta anche (e soprattutto) proprio alla televisione, alla sua lenta ma costante azione di modernizzazione e "globalizzazione" del sistema educativo, che ha stimolato interessi e curiosità, aprendo nuove prospettive: il media televisivo, nel suo complesso, raggiunge da solo circa 46 milioni di persone (quasi il 40% della popolazione sopra i 14 anni, si legge nel rapporto Censis, è costituita da consumatori mono-mediali, nel senso che nel loro rapporto col mondo utilizzano esclusivamente la televisione).

Fattostà che nell'eterna dialettica domanda/offerta, nell'uso dei media da parte di giovani generazioni, nell'espansione (graduale e inarrestabile) dei nuovi media, si sono palesati inequivocabili segnali di scuotimento di equilibri da sempre rigidi.

Emerge preponderante questa crescita della domanda (per tanti versi indirizzata verso il cinema), fatta di nuovi modi di fruizione e di curiosità, di contraddizioni palesi naturalmente accettate (che coniugano lo spettacolo "impegnato" con il fumetto infantile) e di bisogno di nuovi spazi. Di fronte a questa

pressione - diversificata ma non per questo spiazzante - le istituzioni culturali cercano di fornire risposte sempre più in sintonia con le nuove esigenze espresse dalla domanda. Non è più possibile attestarsi su posizioni di difesa: chi opera e promuove la cultura deve accettare la "fluidificazione complessiva del sistema e della comunicazione". Un necessario ripensamento del proprio ruolo e della propria funzione: che tenga in debito conto la voglia di partecipazione del pubblico, il desiderio di contribuire all'offerta stessa, la volontà di decretare con la propria presenza - ritrovando così la vera funzione del pubblico - la bontà o meno della proposta.

Il teatro, aspetto marginale rispetto alle dinamiche di massa, si prova, naturalmente, a sostenere il cambiamento in corso. Stagioni rinnovate, innanzitutto, nuovi spazi e impegno costante nella promozione dei nuovi soggetti artistici: un rinnovamento serio del teatro dovrà passare necessariamente dalla valorizzazione effettiva del teatro espresso dalle nuove generazioni. Se l'azione dell'Eti è volta a "rifondare il pubblico", ora appare evidente che la realizzazione di un'idea nuova di teatro deve avvicinare questo nuovo pubblico, cercare l'incontro con mondi nuovi e diversi nella loro espressione artistica, ma uniti - forse - dalla vocazione di scrivere con il linguaggio d'oggi. In questa direzione si muove la trasformazione dei teatri direttamente gestiti - Quirino, Valle, Duse e

Pergola - in "centri di promozione", i progetti Eti legati alla formazione giovanile, le attività culturali, il confronto con il teatro internazionale, i progetti legati alle aree di disagio, la ricerca di una diversificata e innovativa strategia di comunicazione.

Ecco, allora, che il teatro potrà rispondere alle nuove, grandi, sfide culturali.

LE DOMANDE DEL NUOVO PUBBLICO

di Giovanna Marinelli

SCENE E VISIONI COSMICHE

di Franco Quadri



*Viaggio
nella
scenografia,
cardine
delle
rivoluzioni
di questo
secolo
teatrale*

Significa ancora qualcosa la scenografia oggi? A tutta prima, nello stretto ambito italiano, verrebbe detto di no. Per primo ci s'era messo l'ex Ministero a togliere alle compagnie le possibilità di rimborso degli accessori scenici, stanco di vedersi addebitare frigoriferi per uso domestico o nuove librerie per il soggiorno dell'amministratore. Ma di fatto la norma rientrava in una linea demolitoria, tesa a immiserire la produzione e a riportarla ai tempi del teatro all'antica italiana, quattro bauli di materiali multiuso e via, com'era d'uso prima che nel dopoguerra arrivassero le esigenze estetiche dei Visconti e degli Strehler. Allora il *décor* sarebbe diventato il marchio di un livello europeo, destinato all'immancabile verifica dell'applauso a scena aperta: un controsenso per un elemento funzionale a un preciso discorso espressivo e mai fine a se stesso, come ci avrebbero insegnato maestri quali Luciano Damiani o Lele Luzzati, per non nominare il genio assoluto di Joseph Svoboda. Questi si pone infatti all'opposto estremo, quasi a condizionare l'interpretazione dello spettacolo, come accade a Enrico Job e Yannis Kokkos.

Ma a negare la scenografia ci si sarebbero messi anche certi gruppi sperimentali, vedendovi un attentato esteriore al primato del corpo, nella convinzione che il gesto e la parola debbano bastare all'espressione. Eppure alla scena non avevano rinunciato gli alfieri di un nuovo teatro negli anni '60: Grotowski e Barba richiedevano per ogni lavoro una precisa ambientazione, il Living, pur proponendo architetture cor-

porali, si serviva a volte di impianti costruttivisti e del resto vantava nello scenografo Beck uno dei fondatori, mentre Richard Schechner teorizzava e attuava un teatro ambientale e Bob Wilson, che aveva debuttato nel segno del teatro-immagine, avrebbe fatto delle costruzioni e degli effetti visivi un punto focale del suo linguaggio.

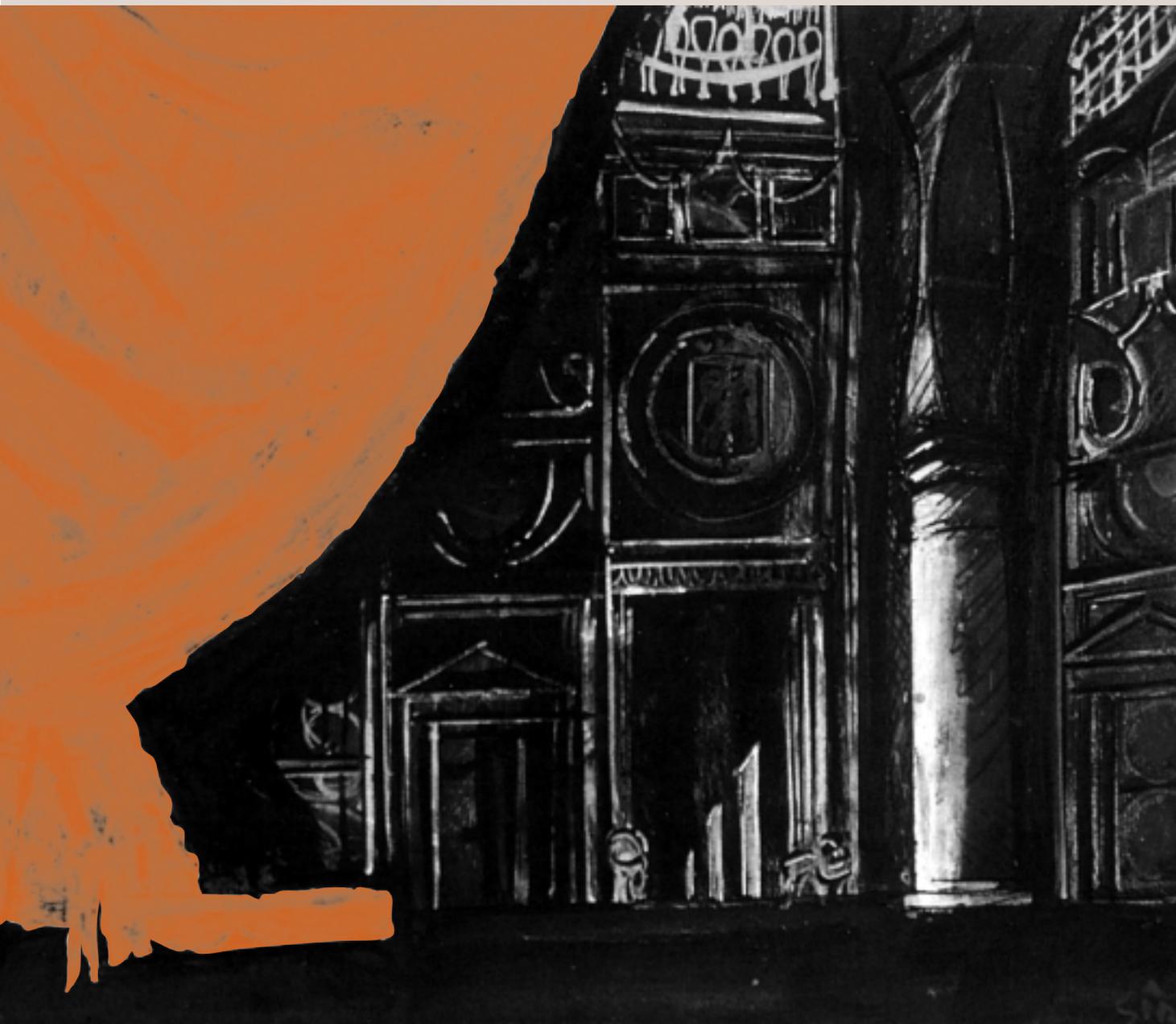
La scenografia è stata comunque un cardine di tutte le rivoluzioni di questo secolo teatrale, rinnovato alle basi dall'invenzione della luce elettrica. E se ai primordi del Novecento divideva i propri debiti tra la riproduzione del vero e l'imitazione dell'arte, non ha mai smesso di trovare una contrapposizione nel "teatro nudo", che in Francia avrebbe trovato una linea continuativa da Copeau al TNP di Vilar. Nel nostro paese al decorativismo e alla sovrabbondanza espositiva degli anni '40 e '50 fece seguito la stilizzazione brechtiana guidata dal Piccolo Teatro, prima che la postavanguardia smontasse e decontestualizzasse gli elementi della teatralità. A partire dagli anni '70, si può però a maggior diritto parlare d'una "scenografia di regia", che aderisce alla ricerca dei maggiori registi sui problemi dello spazio, superando le frontiere del teatro all'italiana. In primo piano ecco Luca Ronconi che, dopo l'*Orlando furioso*, al Laboratorio di Prato lavorerà con Gae Aulenti e più tardi con Margherita Palli; ecco le analoghe esperienze condotte a Milano e Parigi, ma soprattutto a Berlino, da Klaus Michael Gruber con Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, e da Peter Stein con Karl-Ernst Hermann, da Patrice Chéreau



con Richard Peduzzi, da Ariane Mnouchkine sotto le navate della Cartoucherie con Guy-Claude François...

Si risveglia per conto dei demiurghi l'interesse di architetti, ma anche degli artisti che, tra le case terremotate delle Orestiadi di Gibellina, lavorano con la ruspa, pioniera Arnaldo Pomodoro, praticamente alla svolta di una nuova carriera grazie anche al fecondo incontro con Cherif; ma ci sono pure Nunzio che realizza con Salmon *Le Troiane*, e poi Mimmo Palladino, Toti Scialoja, Pietro Consagra, lo stesso geniale Kokkos.

Appartiene alla famiglia degli scopritori di spazi anche Peter Brook, a Shiraz o nella caver-



na delle Bouffes du Nord, per quando apparentemente tenda a liberarsi del *décor* per aggiungere alle opzioni architettoniche un gusto minimalista indirizzato alla semplicità, che ovviamente fa scuola. In un senso non molto diverso, ma con accumulo di materiali d'uso all'interno dei palcoscenici o di hangar, procede, similmente a Pina Bausch, Christoph Marthaler nei suoi grandi spettacoli tedeschi. È un'indicazione che vale anche per noi oggi, in un momento in cui la sempre maggior disponibilità di vecchie costruzioni industriali e un orientamento crescente verso esperienze di autoesposizione in forma di nuova performance spinge verso una "scenografia d'am-

biente". E mentre sono pochi i nomi di giovani specialisti emergenti (la fantasiosa Daniela Dal Cin per le macchine ludiche e le marionette umane di Marcido Marcidoris, l'ancora troppo supponente Giacomo Andrico per l'audacia prospettica, una folata di allievi di Luzzati alla Tosse) è il regista a gestire personalmente le scene, in particolare quando il discorso si fa più futuribile grazie alle nuove tecnologie, come è il caso di Giorgio Barberio Corsetti alle prese col video o con la negazione della gravità e, parallelamente, quando non insieme a lui, di Stéphane Braunschweig, o di Romeo Castellucci per le visioni cosmiche e sonore della Raffaello Sanzio.



VALERE NOVARINA
LO SPAZIO
PARLATO

di Gioia Costa

*“Le parole non
arredano lo spazio:
lo fanno stare in piedi.
Se le parole cedono,
la scenografia crolla”.*

Valère Novarina,
Per Louis de Funès,
in All'Attore.

D. Nella scrittura come nella pittura lei occupa la scena con figure - figure orali o figure cromatiche - che sembrano negare ogni possibile rappresentazione. Perché ha iniziato a dipingere le scene dei suoi spettacoli?

Scrivo alla cieca, senza mai vedere la scena, senza immaginarla. Scrivendo è come se fossi al buio, come qualcuno che senta delle voci al di sopra. Scrivo come qualcuno che è non di fronte allo spettacolo ma sotto il teatro, sotto le tavole del palcoscenico. Il paradosso è che ogni volta che ho messo in scena i miei testi, ho avuto un violento desiderio di dipingere la scena. Dipingere non per rappresentare qualche cosa, ma piuttosto per toccare lo spazio. Ho dipinto sei grandi tele quadrate di sei metri per sei e un soffitto per *Le Drame de la vie*, che è andato in scena il 13 luglio 1986 al Festival di Avignone; ho dipinto un caos in sovrimpressioni su antiche quinte d'opera per *Vous qui habitez le temps*, al Festival di Avignone e al Festival d'Autunno di Parigi nel 1989; ho dipinto una grande seta che appariva d'improvviso e cadeva per terra alla fine di *Je suis*, nel 1991 al Théâtre de la Bastille a Parigi; per *La Chair de l'homme*, nel luglio 1995 al Festival di Avignone, ho dipinto una grande tela mobile che ostruisce lo spazio, lo taglia e se ne va; ho dipinto un pavimento per *Le Jardin de reconnaissance*, nel marzo 1997 al teatro dell'Ateneo di Parigi.

D. La proliferazione di voci della sua pagina fa da specchio alla proliferazione di segni sulle tele. Qual è l'origine di questa folla senza nome?

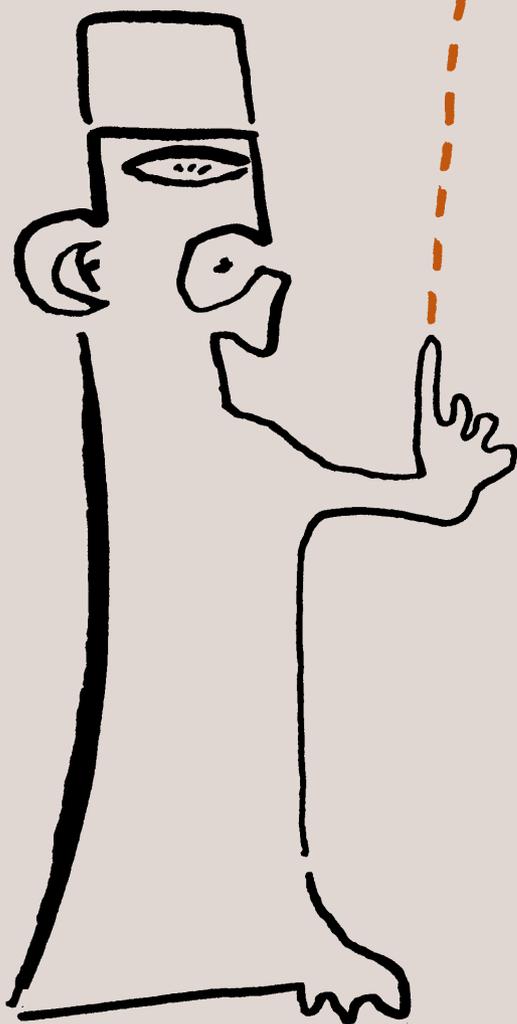
Scrivo a orecchio. Emetto continuamente figure umane: scritte o dipinte, nascono per spinte, organicamente, per germinazioni successive. Ho sempre avuto l'impressione che noi siamo stati messi sulla terra non per essere uomini ma per emettere incessantemente figure d'uomo, segnali, antropologici. La pittura che faccio è *gettata e cronica*. Vicina al gesto dell'attore. (Delacroix diceva: “Quando sono nel mio atelier, entro in scena”). Il tempo è inscritto, scritto nella pittura. La superficie della tela è *inquieta*, in movimento. Dipingo velocemente, “alla maniera dell'affresco”, una sovrapposizione di tratti: qualcosa del tempo, del consumo del corpo, della respirazione si iscrive sulla tela. Sono vicino al disegno, che ho praticato per molto tempo, nel corso di sedute forzate, di *Atti di disegnazione*. Il disegno è come il *vivo* della pittura; ciò che c'è di più fugace, di più movimentato, di più fuggitivo, di più furtivo, di più mortale nella pittura. Tutto è dipinto rapidamente, eseguito senza schema, senza progetto. Con una grande attenzione per le posizioni del corpo nello spazio - che ciò nonostante deve venire a parlargli attraverso il gesto... È una pittura *eretta*, alzata, parietale. Una pittura movente, apparente-scomparsa, per accessi, per crisi, per danze, una pittura *soffiata*, come se fosse fatta da un attore.

D. Lei ha detto che “non si capovolge la lingua senza cadere”. C'è più corpo o spazio nelle parole?

Con le parole ho un rapporto spaziale, materiale, dipinto. Voglio sempre scendere e sprofondare ancora di più nel sotterraneo scritto: le parole si rovesciano come la materia, fanno macchie, come i colori. A volte rovescio una frase come il pittore capovolge il suo quadro e continua a dipingere nell'altro verso. Lo spazio comincia con il linguaggio. La scenografia è innanzitutto nelle parole. Sant'Agostino scrive splendidamente nel *De Trinitate*: “Il linguaggio si sente ma il pensiero si vede”, è una frase magnifica e misteriosa che continua a lavorare in me da due o tre anni. Il pensiero si impara molto con gli occhi. Scrittura e pittura, qui, in Occidente, le si separa troppo. Da quando dipingo, penso diversamente. E sento, a teatro, gli attori diversamente. E da quando lavoro con gli attori vedo le opere dei pittori diversamente: davanti a un Piero della Francesca, a un Dubuffet, a un Soutine, a un Kandinsky è come se fossi davanti a *qualcuno*. Davanti alla tela come davanti alla traccia della presenza di un ballerino. Piero della Francesca non è solo un apritore della prospettiva, ma uno straordinario teologo e un apritore di scrittura. I pittori ci aiutano a vedere, ma anche a pensare e a respirare. La scrittura è dipinta; la pittura è scritta. Moltiplico il testo, lo lavoro, a colori, nello spazio: è messo al muro ed esposto. Incollo, affigo grandi striscioni di pagine che spillo al



DISEGNI DI VALERE NOVARINI GÉNÉRIQUE 1983



**VALERE NOVARINA
LO SPAZIO
PARLATO**

muro, grandi ghirlande di carta - e ci passeggio dentro. Scrivo misurando con i passi il libro messo al muro. *La Chair de l'homme* è il mio primo libro pensato al muro, il mio primo libro dipinto. La parola è gettata, consumata, materiale, spettacolare. La sintassi è una scenografia; le parole sono colori, lembi di spazio che vacillano. A volte ho avuto l'impressione, girando nel mio libro, di avere veramente cambiato luogo, di essere uscito dalla scena e di aver inventato - o ritrovato - qualcosa come *la letteratura parietale*. Si cambia una parola - e una parola cambiata è come una minuscola macchia rossa che fa risuonare diversamente tutto l'insieme cromatico, che fa ragionare tutti i sensi diversamente.

D. *Le sue tele appaiono e scompaiono, oscillano sul fondo o rovinano a terra: un continuo movimento di segni. Qual è il rapporto della scena con lo spazio?*

Le tele dipinte danno soprattutto energia all'attore. Non tutto è fatto per essere visto. A volte ho voglia di dipingere soltanto le quinte. O soltanto i camerini degli attori... Le tele dipinte tolgono agli spettatori tutti i loro riferimenti nello spazio. Desidero la vertigine: un vortice senza fine - un tempo che aspetta un altro tempo. Lo spettatore come l'attore sono qui un istante sospesi. Il teatro è come la ricerca di una separazione pericolosa fra tutti coloro che sono là, la separazione di un'apparizione. Cerco da sempre questo teatro, questa scrittura, questa *pittura all'origine*: un rinnovamento infinito delle parole, delle sorprese, delle volute, delle perdite di immagini, delle fughe. Aspettiamo qui - ascoltiamo - un luogo nel quale cogliere l'apparizione-e-scomparsa in uno stesso momento, allo stesso momento...Le cose appaiono nella negazione. Come in una *visione negativa*. Il pensiero nega nel momento stesso in cui afferma; lo spazio è là, si dà e si sottrae. Cerco il linguaggio, lo spazio, il teatro allo *stato nativo*. Cerco uno stato di instabilità.

All'origine del tempo: l'inquietudine. All'origine della marcia, lo squilibrio. Ho dato come titolo alla mia ultima mostra: *L'inquietudine ritmica*. L'anima di tutto, l'*animale* di tutto, è il movimento. Ciò che conta nello spazio è la sua traversata, è non fermarsi alle immagini, è respirarlo. Bisogna che la pittura passi, si distrugga, si respiri - non deve essere colta con gli occhi. Tutto è legato da un soffio. A teatro si respira spazio traversato. La respirazione è, per noi, un passaggio. *Passaggio* è una parola magnifica che risiede nel fondo della nostra lingua, della nostra coscienza, visto che *passaggio* ci fa pensare a *Pessah* che è il nome ebraico di Pasqua... In fondo a noi, in fondo al linguaggio, la sete di morire, di spogliarsi e rinascere - nel più profondo di noi: il desiderio di traversata. Traversata del Mar Rosso, traversata della tomba. Siamo stati messi sulla terra per rinascere: la nostra respirazione mima questo ad ogni istante. Ci parla ad ogni istante di questo movimento di attraversare la morte. C'è un passaggio all'interno di noi - e all'interno di tutto ciò che è davanti a noi. Siamo animali di traversata - non spettatori passanti soltanto nel mondo visibile. Lo spazio ci attraversa. Forse la scenografia potrebbe essere l'arte di farci toccare con mano lo spazio che è un luogo inafferrabile. Noi ci appropriamo del mondo perdendolo: attraverso il pensiero, attraverso gli occhi, lo cogliamo nella sua fuga. La scena è in lontananza.

D. *La respirazione dell'attore è come il battito cardiaco della pagina. Cerca, nelle sue tele, il soffio vitale dello spazio?*

Cerco di lottare, di battersi contro l'immagine meccanica dell'uomo che si ricostituisce sempre in noi, contro il *meccanismo* in generale, contro gli idoli che ci forgiamo. E oggi ci forgiamo molti idoli invisibili. Battersi contro questo mondo binario, di superficie, senza profondità, ridotto a immagini piatte. Contro l'idea di una vita senza passaggio, senza traversata - contro questo pensiero senza fuga e senza prospettiva... C'è una frase di Dürer che amo molto, dice: "La prospettiva, dal latino *perspectiva*, vuol dire *sguardo che attraversa*". Ho sempre più l'impressione che il nostro sguardo attraversi, che l'occhio passi attraverso, che la visione respiri. E che dobbiamo, pena l'asfissia, riconquistare, ritrovare questa *respirazione dello spazio* oggi. Respirare lo spazio oggi di nuovo, più che mai. Proprio nel momento in cui si tenta di "inscatolare l'uomo" e di chiuderlo in se stesso nella rete della comunicazione mondiale. La buona novella del teatro è che l'uomo non è stato ancora catturato.

LA SCENOGRAFIA

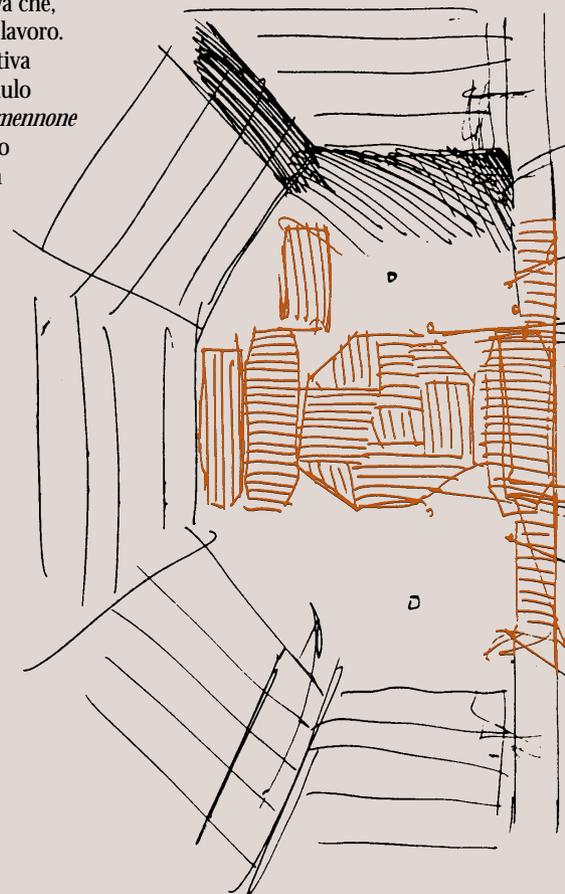
LA SCENOGRAFIA

Maurizio Balò

Vengo da una formazione di architetto e credo che la scenografia sia la definizione di uno spazio nel quale si deve svolgere una azione drammatica, laddove in architettura si definisce, invece, uno spazio per vivere, per crescere o per ammalarsi... In qualche maniera seguo questo tipo di riferimento: la scenografia, dunque, è strettamente legata al fattore drammaturgico. Deve aiutare a capire l'evento scenico e permettere, nel tempo scenico, lo svolgimento dell'azione dell'attore. Una definizione funzionale? Forse: non credo che la scenografia possa vantare una sua autonomia definitiva. Penso che lo spettacolo sia una forma d'armonia di una serie di fattori, e tra questi c'è, naturalmente, la scenografia, che non può sostituire o sovrapporsi agli altri elementi. Il lavoro sulla scenografia, poi, è diverso in prosa o in lirica: nella lirica esiste la costante della musica, un fattore neutrale che può suggerire, fornire un indirizzo di lavoro per lo scenografo, anche indipendentemente dalla presenza del regista. Nella prosa, invece, prevale la visione del regista sul testo: quindi, o questa visione è chiara sin dall'inizio, oppure si chiarisce, strada facendo, proprio nel lavoro con lo scenografo. Nel mio lavoro con Massimo Castri, ad esempio, intraprendiamo un cammino assieme, per tappe - visualizzate da parte mia con bozzetti o piccoli modelli - fino ad arrivare al momento finale. Salvo poi scoprire che si arriva ad un risultato che si era già raggiunto all'inizio, ma che era necessario tutto quel percorso su altri aspetti, per chiarire la ragione della prima scelta, magari frutto dell'istinto. Per ciò che concerne, poi, i materiali, non ho mai avuto una predilezione astratta per alcuni piuttosto che per altri. Penso che ogni scenografia "abbia bisogno di ciò di cui ha bisogno": non si può certo, ad esempio, fare tutto in alluminio perché si ama l'alluminio... La scelta dei materiali avviene successivamente alla definizione dell'immagine e sarà a favore di ciò che può servire a chiarire meglio quella definizione. Magari lo stesso autore, a seconda dell'interpretazione che si vuole dare del testo, richiede scelte diverse. Dunque la scena nasce di lavoro in lavoro: ho album interi di spunti e disegni, che spero sempre di poter riutilizzare, e invece rimangono sulla carta, e devo ricominciare ogni volta da zero. Anche se, in definitiva, ho l'impressione che tutto quel materiale elaborato in passato ritorni nei nuovi lavori: magari rientrando dalla finestra anziché dalla porta...

Daniela Dal Cin

La scenografia è la costruzione "dell'altro" mondo, il mondo che l'artista riesce a costruire (costruirsi), in barba alla realtà del quotidiano e contro ogni verosimile; è il luogo dove accadono fatti molto particolari, che parlano, è ovvio, della esperienza di noi umani su questa terra, ma che essendo, questi fatti, "re-citati" e non "vissuti", sono passati attraverso la più significativa delle esperienze: quella della forma. Tutto ciò che accade sulla scena ed appare vivo, perché in quel momento si compie sotto i nostri occhi, è formalizzazione, espressione di un "pensiero" sulla vita, è creazione, artificio, assenza di realtà; l'ingresso, per chi partecipa al "rito" (lo spettacolo è una Messa - specialmente per noi Marcido - una "messa" in scena, si dice), dicevo, ingresso in un mondo ultra-reale. La scena è dunque il luogo della celebrazione e deve quindi instaurare lo spazio fisico, spazio che deve essere "architettato" e non corrispondere a nessun luogo della quotidianità; deve anche esso appartenere al mondo dei segni, dei segnali. Lasciare un segno... è una questione nodale... Tutto ciò che viviamo, tutto quello che esiste nel mondo, è raro che lasci segni decisivi; ciò che lascia una traccia di significato sono tutte quelle incidenze in grado di provocare un'emozione nell'animo umano sospendendone per un poco la "brutalità", tutti quegli spostamenti di prospettiva che, appunto, cerco di provocare col mio lavoro. Prospettiva ideale, ma anche prospettiva concreta, come per esempio nel modulo spaziale ideato per *Una giostra: l'Agamennone* dove lo sguardo del pubblico era stato condizionato fisicamente, dalla stessa architettura della macchina scenica che prevedeva... o come nello spettacolo *Il cielo in una stanza* dove lo spostamento dei piani prospettici era continuo, come in una visione cinematografica: mentre nel Teatro il punto di vista è obbligato, qui esso cambia continuamente, come per l'occhio della camera...



Luciano Damiani

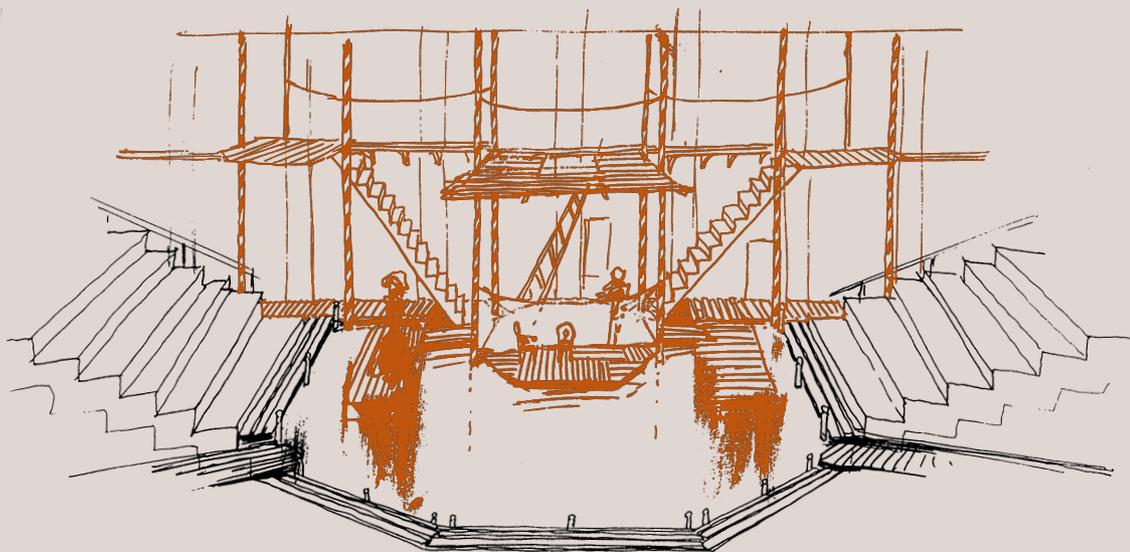
La scenografia può essere ovunque ci siano persone che parlano, si muovono, agiscono. Attorno a queste c'è una scenografia: uno spazio nella vita rappresentata. Poi c'è un mestiere, o una professione, che è quello o di arredare o di organizzare lo spazio che si chiama "palcoscenico". Aspetti diversi, sempre legati a dei testi, a volte scritti per uno spazio aperto, altre scritti per quelle tavole di palcoscenico, e che possono condizionare - almeno in parte - la scenografia. E dunque: o "arredamento", perché piace arredare lo spazio in funzione del testo; o "organizzazione", perché lo spazio coinvolto può essere quello del palcoscenico, ma anche quello della sala, come avvenuto in tempi passati e in Europa nel dopoguerra.

In questo ambito, si instaura un rapporto con il regista: ci sono delle menti disposte a delle sintesi capaci di suggerire un'idea allo scenografo, indicando una strada; e ci sono altri che si limitano a leggere - o a far leggere - le didascalie del testo e lo scenografo, allora, suggerisce un'ambientazione. Ma è lo scenografo che realizza autonomamente, perché non è mai sufficiente un'idea. Anche Dante avrà suggerito qualche idea a Giotto, ma il pittore è Giotto... Diverso invece il rapporto con l'Autore: rapporto stretto, perché da lui nasce effettivamente l'idea, che poi può svilupparsi nell'incontro con il regista. Ma in definitiva se lo scenografo ha

delle idee autonome, è bene che sia lui stesso a diventare regista, perché non sempre, invece, il regista è in grado di suggerire la sintesi. Nella logica dell'evoluzione della professione, dal dopoguerra ad oggi, appare chiaro che allo scenografo non si chiede più semplicemente un'idea di ambientazione, un suggerimento (come si faceva con i pittori o gli scultori), lasciando poi al regista il compito di lavorarci sopra, con il direttore dell'allestimento che progettava la realizzazione del bozzetto suggerito dal pittore. Oggi, invece, non è più così: lo scenografo progetta, ovvero non si ferma al semplice bozzetto, ma quello che è diventato scenografo-architetto ha conquistato un ruolo più ampio. Le Accademie, proprio in questi mesi, rivendicano la possibilità di un documento, che, alla fine dei corsi, dia la possibilità di firmare i progetti. Al pari non dico di un architetto, ma almeno di un geometra, come avviene da tempo oltralpe. Mi piacerebbe che lo scenografo potesse firmare non solo in teatro, ma anche, ad esempio, nell'allestimento di una fiera, senza essere sottomesso al falegname che costruisce... Ci sono, dunque, cose da chiarire, e non solo per i possibili vantaggi finanziari. Non credo che ci siano grossi problemi per la fantasia e l'inventiva degli scenografi italiani: quello che manca sono regole chiare, parità di doveri e di diritti. E tra questi il diritto d'autore...

Graziano Gregori

Ho sempre inteso la scenografia come un luogo dove possa trovare spazio la meraviglia, dove c'è la possibilità di mostrare visioni dell'uomo. Luogo dove è possibile "far vedere" l'invisibile e mai un luogo di descrizione di un ambiente, ma di visualizzazione di una paura, di un sentimento, di una gioia, di un'attesa... che tocchino l'intimo, l'irrazionale dell'uomo. Dare visione ad un sogno: ecco il compito dello scenografo. Quel che è importante è dare un volto al mondo invisibile di ognuno di noi: mediato, naturalmente, dal lavoro dell'autore, dal testo. La fonte di ispirazione principale è proprio il testo: lavoro cercando, continuamente, di lettura in lettura, strade e visioni. Il futuro della scenografia è, secondo me, decisamente visionario: legato a frammenti di immagini e non ad immagini vere e proprie che, ancora oggi, appesantiscono la forza comunicativa del teatro. Mi piace pensare al buio, legato alle paure dell'infanzia, nel quale si illuminano visioni: una quinta, un attore, una folla, fino ad abbandonare il mondo descrittivo, l'ambiente. La scenografia deve tendere all'emozione, come una eco del rapporto drammatico tra i personaggi, puntare all'inconscio del testo e dell'attore. E il lavoro con il regista, fondato su un'intesa profonda, è molto importante: lo scenografo deve dare al regista un'immagine che gli consenta di lavorare tranquillamente con gli attori. Lo scenografo deve dare al regista un luogo intimo, propizio alla creazione e al racconto della storia. Infine mi piace usare materiali "antichi" - terre, legno, tela - però cercando una creazione "moderna": macchine elementari, primordiali, in cui l'impulso al movimento è dato dalla mano dell'uomo; contatti caldi, in cui il rapporto che si genera tra l'attore e la materia è naturale, privo di resistenza, evocativo di pensieri, suggestioni, gioia. In noi ci deve essere la libertà di utilizzare materiali in modo "drammatico": la scenografia deve servire per creare un'emozione interiore. Per l'attore e per il pubblico. E chi studia scenografia deve imparare, innanzi tutto, a cogliere i motivi, la poetica dei testi: solo successivamente viene il fatto estetico e tecnico.



Lele Luzzati

Come avviene per l'attore, anche la scenografia racconta un testo, ma in maniera visiva. Noi, lavorando con il regista, con oggetti, pitture, o quant'altro, dobbiamo aiutare il pubblico a capire il testo, o cosa vogliamo dire su quel testo. Con il regista si instaura - si deve instaurare - un dialogo continuo: ho lavorato con una ventina di registi, ma solo con dieci ho stabilito un vero dialogo che, con alcuni, continua ancora. Con Fersen ci fu un bel rapporto, sin dall'inizio; con Tonino Conte, anche se iniziato più tardi, lavoriamo ancora insieme; e ancora Trionfo, con cui, purtroppo, il dialogo si è interrotto con la sua scomparsa... Ma è sempre questione di dialogo. Altro elemento determinante, naturalmente, è lo spazio: in tutti i lavori che ho fatto, con tutti i materiali che ho usato - dalle illustrazioni alle ceramiche - so benissimo che i limiti sono ciò che mi hanno aiutato a cercare cose nuove. La pagina è un limite, il palcoscenico o una stanza sono limiti nell'ambito dei quali è necessario trovare modi d'espressione nuovi o diversi. Tutte le scelte scenografiche si determinano in base al testo e al dialogo con il regista: poi con il tempo si scoprono e si inventano nuovi materiali, che soddisfano in modo migliore le possibili esigenze. La scenografia, in definitiva, risponde ad una certa mentalità di fare teatro: la scenografia non è un bozzetto, non è un modellino statico, ma è viva, sono oggetti che vanno, che vengono, si muovono. E che non devono predominare nello spettacolo. Dico sempre che se il pubblico si accorge della scenografia, vuol dire che quella scenografia è sbagliata...

Pier Luigi Pizzi

La scenografia è organizzazione dello spazio per una rappresentazione teatrale, ed ha avuto sempre il compito di illustrare, ambientare un testo di teatro. Oggi più frequentemente la scenografia esprime concetti e comunica allo spettatore tutti i segni interpretativi, la chiave di lettura della regia. Il rapporto tra scenografo e regista deve essere strettissimo, ed implicare una profonda, reciproca conoscenza e stima. Per questa ragione si cerca di stabilire legami duraturi (nel mio caso venticinque anni di collaborazione con Giorgio De Lullo, dieci con Ronconi). Da vent'anni mi dedico anche alla regia, il che mi permette la progettazione di uno spettacolo in modo perfettamente unitario. Una scenografia si crea in tutti i modi possibili: esistono diverse metodologie, nessuna regola fissa. Tutti i materiali sono ammessi, come ogni tipo di sperimentazione. Personalmente prediligo impianti architettonici rigorosamente essenziali, in cui la varietà è data dal taglio prospettico, dalla distribuzione dei volumi, dal trattamento materico, dalla scelta cromatica degli elementi scenici. Uso macchine non tanto per stupire, quanto per consentire a me regista una narrazione dinamica, fluida, ininterrotta. Trovo spesso ispirazione nelle arti figurative sia plastiche che pittoriche e do la più grande importanza all'uso della luce.

BOZZETTI DI SCENA DA LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA
COMPAGNIA DE APPEL, REGIA ERIK YOS, SCENE TONI SCHENK





LA MUSICA DI SCENA

di Flavia Bruni

Il suono e il teatro, la ricerca musicale e la drammaturgia: la parola ai compositori



Una dolce sospensione in un'atmosfera senza tempo. Un breve istante di verità e di magia, un'esplosione di colori, un'illusione nutrita di melodia. La musica in scena, di scena, sulla scena, partorita nel buio della sala, registrata o prodotta sotto i riflettori, suggestione, riempie, conquista, cancella. Abbraccia il testo e lo accompagna, ora ne maschera i limiti, oscura la recitazione, ora la valorizza. Un potere infinito per un'arte che parla una lingua universale, che arriva al cuore, che sa tenere in pugno anche una platea assonnata e svogliata. Non sempre però lo sciame di note che svolazza o ronzia nell'aria fa bene alla salute dello spettacolo. Troppo spesso utilizzata in maniera disorganica, relegata al ruolo di Cenerentola, a volte semplice "siparietto" distratto, la musica può, fatalmente, nonostante il ruolo limitato assegnatole, opporsi alla drammaturgia del testo e quindi imporsi sugli altri elementi della messa in scena. Protagonismo che, d'altronde, non le resta difficile esercitare, considerato il repertorio di affabulazione e di fascinazione che possiede.

Alla strada scontata e frequentata di uso strumentale e limitato delle sue potenzialità si oppone il sentiero selvaggio del teatro di ricerca, o di sperimentazione che dir si voglia. È lì che si scopre l'importanza data alla necessità di una fusione armonica della musica alla vocalità dell'attore, al testo, alle luci, alla gestualità. All'universo tutto delle arti.

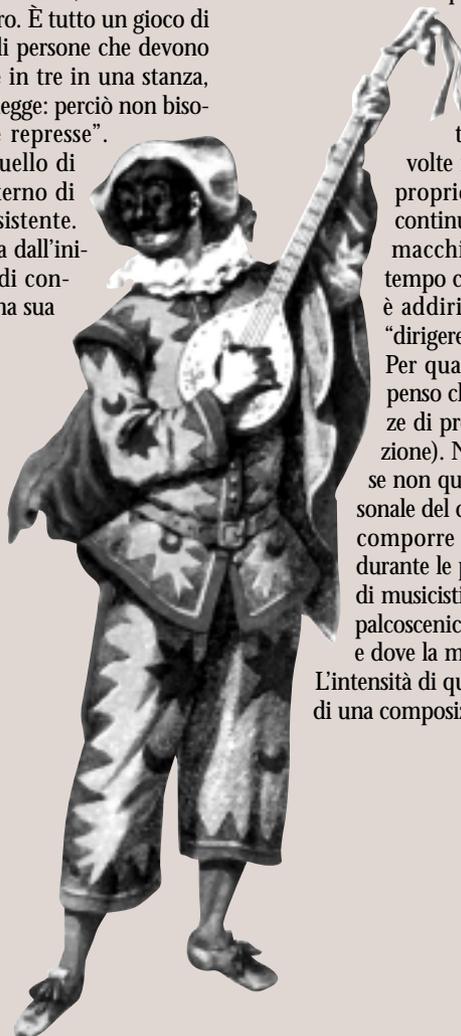
E quando nella pentola della creazione nessun ingrediente prevale sull'altro, il teatro vive di una forza nuova e scardinante. Un'energia diversa che nasce dalla "totalità" dell'evento scenico nel quale parola e musica si compenetrano, nascono insieme, e insieme si arricchiscono di significati sempre diversi. Miracolo del suono, miracolo della poesia.

ARTURO ANNECCHINO

La musica di scena ha un ruolo per lo più "umile", come tutti quegli interventi che sono al servizio dello spettacolo. È uno dei corollari che servono alla messinscena, sottoposta alla mano del regista che darà l'equilibrio affinché tutto funzioni. Quando compongo cerco di tirare fuori quello che più mi appartiene, la parte che mi è più congeniale, quella più "vera", cercando quindi di essere sempre sincero. Ogni regista ha, però, un modo tutto suo di lavorare con la musica. È raro, a meno che si tratti di una commedia musicale o uno spettacolo simile, che la musica nasca prima. Normalmente nasce durante le prove, durante il percorso di creazione. Questa è per esempio l'impostazione di Peter Stein, un regista al quale, nel corso delle prove, si possono fare innumerevoli proposte che poi sceglierà, indirizzerà, accetterà o meno, cercando sempre di farti andare a ruota libera. Altri registi, come Giancarlo Sepe, partono addirittura dalla musica e da lì costruiscono tutte le scene. In questo caso è la musica a dare ritmo e toni dello spettacolo.

La musica di scena all'origine era intesa come "siparietto", ouverture che serviva a far ridestare l'attenzione degli spettatori. Poi, con l'avvento del cinema, ha assunto una funzione di commento, anche se, in effetti, questa funzione è un po' spuria rispetto a quella che è la sua natura intrinseca all'interno dello spettacolo. Il suo ruolo dovrebbe essere quello di un "bussare piano piano alla porta", in modo da divenire un elemento armonico al resto, senza avere il sopravvento. Certamente, nel momento stesso in cui stai partecipando a un gioco alchemico, la tua libertà finisce dove comincia quella dell'altro. È tutto un gioco di equilibri, non di "gomitate", non di persone che devono trovar credito. Se bisogna dormire in tre in una stanza, ognuno troverà il suo spazio, è una legge: perciò non bisognerebbe mai parlare di "istanze repressive".

Quando si lavora, il tentativo è quello di cercare di crearsi una storia all'interno di quella che è una drammaturgia esistente. Una "tua" storia, che ti accompagna dall'inizio alla fine, una specie di anello di congiunzione, che ha una sua verità, una sua autonomia.



DANIEL BAGALOV

Uno spettacolo teatrale vive sul palcoscenico quando i diversi linguaggi che si utilizzano per crearlo si fondono e trasmettono allo spettatore una comunicazione globale. La musica per il teatro non è altro che uno di questi linguaggi. In quanto tale, sono gli attori (o musicisti) che in primo luogo dovrebbero usarla come parte del testo che devono recitare. Voglio dire che il "testo" può, o anzi deve, contenere la musica. Così l'attore utilizza la musica come un mezzo espressivo; attraverso il canto, suonando uno strumento, usando la scenografia o il corpo come strumento musicale. Ne deriva che la musica di scena non sarà mai un intermezzo, una pausa nello spettacolo, ma diventa un mezzo espressivo a servizio dell'attore e della messa in scena. Suonando dal vivo negli spettacoli teatrali, mi sono trovato spesso a "duettare" con gli attori, proprio come se con lo strumento musicale avessi la mia parte di "testo" da recitare. Con la musica registrata il rapporto tra linguaggi diventa più complesso. La registrazione ha carattere immutabile (anche se un buon missaggio dal vivo riesce in parte a interagire con l'andamento dello spettacolo) mentre tutto il resto si modifica reinventandosi ad ogni replica. Allora, tanto più la composizione è cresciuta insieme alle prove con gli attori, maggiore sarà la sorpresa che un brano musicale potrà dare.

Comporre per il teatro significa per me dare un valore drammaturgico alla composizione, che ovviamente si basa sul testo o sul percorso drammaturgico. Ma la ricerca musicale può andare oltre. Può diventare un percorso parallelo o, come a volte mi è capitato, può diventare di per sé base dell'intera drammaturgia. Allora più che un ruolo specifico la musica va considerata parte di tutta la creazione teatrale. Molte volte nel montaggio di uno spettacolo è proprio la musica che interviene a dare continuità. Laddove il testo, gli attori e la macchina scenica possano affidarsi al tempo che la musica organizza. E alle volte è addirittura solo la musica che riesce a "dirigere" la performance.

Per quanto riguarda il metodo di lavoro, penso che debba essere adattato alle esigenze di produzione (mezzi, tempo a disposizione). Non credo esistano metodi specifici, se non quelli che scaturiscono dallo stile personale del compositore. Posso lavorare da solo, comporre insieme agli attori, improvvisare durante le prove, creare insieme ad un gruppo di musicisti. Fondamentale è il contatto con il palcoscenico, là dove l'azione teatrale ha luogo e dove la musica assume un senso ben preciso.

L'intensità di questo scambio creativo sarà alla base di una composizione teatrale.



PASQUALE CATALANO

La musica di scena è, insieme al movimento, alla luce e alla voce, uno degli elementi interdipendenti della messinscena. Purtroppo, però, la concezione di una pratica teatrale dominata prima dal testo, poi dalla regia, spesso ha portato, e porta tutt'oggi, a considerare la musica come un elemento decorativo o di caratterizzazione ambientale. La conseguenza è stata da un lato il formarsi di una classe di musicisti "di servizio", dall'altra l'abitudine e la mancanza di attenzione, forse perché non supportata da strumenti estetici specifici, da parte della critica teatrale. Tra le poche eccezioni interessanti, che hanno trovato scarsa attenzione o seguito, alcune forme legate all'happening, al teatro situazionista e il nuovo teatro musicale di Berio.

Personalmente credo che il modo migliore di comporre per il teatro sia portare la propria situazione emotiva, la forma, lo stile, i propri interessi all'interno dello spettacolo e non arrendersi, per compiacenza o pigrizia, a soluzioni stilistiche che "tranquillizzano" i compagni di lavoro o il pubblico. Nel fare questo non ho un metodo di lavoro, spesso procedo con la costruzione di uno schema drammaturgico partendo dall'incontro con l'autore del testo o della messa in scena e sviluppo con loro il rapporto tra movimento, voce e musica. Lo sviluppo della drammaturgia musicale può poi procedere verso forme che privilegino la costruzione armonica, melodica o timbrica, ma si svolge sempre in simultaneità con gli altri componenti della messinscena.

Gli unici elementi di formazione per un compositore sono la cultura e il genio. La prima nasce e si sviluppa in maniera indipendente, attraverso gli studi più o meno istituzionali e la curiosità. Non credo ai corsi che si pubblicizzano come "scrivere musica per il teatro" o "fare musica per un film". Per ciò che concerne il "mercato", poi, non so dire se esso imponga dei limiti o se abbia un andamento particolare, perché non credo di farne parte. In realtà non so neanche se esista un mercato. La mia "sopravvivenza" è legata alla diversificazione del lavoro (cinema, teatro, committenti di opere musicali) e alla disponibilità di inventarmi lavori al di fuori dell'ambito teatrale...



MONI OVADIA

Nel mio andare a teatro ho riscontrato che si fa un uso piuttosto strumentale della musica. Al di là della sua bruttezza o bellezza, la musica serve per creare un clima, coprire un vuoto o enfatizzare situazioni. Non è difficile fare della bella musica di scena e, se volessimo banalizzare la questione, prendendo quella tradizionale dei grandi compositori colti. Per alcuni anni, ad esempio, una delle cose più amate da registi e teatranti di mezza Europa, furono gli straordinari cori delle voci bulgare, uno dei patrimoni più sconvolgenti della musica etnica tradizionale di tutti i tempi, utilizzati in film e spettacoli teatrali in maniera del tutto slegata dalla loro natura, per ottenere un effetto di suggestione evidente che garantisse un risultato emotivo. Raramente mi è capitato di riscontrare una relazione organica e profonda tra musica e scena. Questo accade perché fino ad oggi il teatro di prosa, cioè il teatro "di parola", è quello prevalente nel nostro Paese, e la musica appare un elemento accessorio. Personalmente mi rifaccio a un teatro di sperimentazione, di ricerca, che dà prevalenza alla scrittura scenica e non alla scrittura testuale, dove tutti gli elementi, dalle luci ai costumi, dalla musica al gesto sonoro e fisico, fino alla danza e alla coreografia, nascono insieme, hanno lo stesso peso, o tendono ad averlo. Un teatro dove non c'è una gerarchia, insomma. Una caratteristica, questa, che mutuo direttamente dal teatro Yiddish.

Così la musica prende un altro significato, un altro corpo. Se si vuole prendere un paradigma di genio assoluto nell'utilizzo della musica, ancorché di una musica registrata, è quello rappresentato da Kantor. Quando giudico i rapporti tra musica e teatro, ripeto, non mi riferisco al fatto se uno spettacolo poi risulti bello o brutto: l'uso strumentale della musica non incide sempre negativamente sulla grandezza dello spettacolo. Parlo del merito della musica, che spesso appare come una Cenerentola: condizione sbagliata perché la musica è linguaggio universale, essa sola permette di essere, insieme, nel linguaggio teatrale e meta-teatrale. La musica ha il dono dell'ubiquità. Io lavoro prima che con la musica con il suono: uso la lingua come suono, non come concatenazione logica o formale, cerco di sfondare il muro del corpetto prosodico per accedere piuttosto alla musicalità. Cito un esempio eclatante: Carmelo Bene. Nel suo teatro c'è un rapporto vincente teatro-musica. È come se Bene fosse un grande cantante lirico che ha scelto la parola. I miei spettacoli, addirittura, sono realizzati tutti con un'orchestra in scena perché il mio interesse non è solo la musica ma anche lo strumento musicale nel momento in cui la produce, il corpo del musicista, inteso come corpo drammaturgico. Nasce così una relazione germinativa necessaria tra musica-testo-lingua-movimento-gesto. Ho iniziato come cantante e musicista: è importante per me riscoprire la musica interna che c'è nella poesia, nel verso, e di sfruttarla. Oggi, nel mondo postmoderno standardizzato dalla televisione, il linguaggio si è appiattito, si è compresso, e nessuno canta più, non si bisbiglia e non si grida, tutti parlano come quando in musica si utilizza il compressore: sopra i 12mila hertz niente, sotto i 60 hertz niente. Si parla tutti in una maniera "pulitina", riempiendo i nostri elocui ogni tre secondi di «devo dire», perché nessuno, in realtà, dice più niente. Il teatro, invece, è il luogo dove la parola si deve ancora poter cantare e urlare...

GIOVANNI TAMBORRINO

Nel teatro di prosa la musica è “colonna sonora”, relegata al ruolo di un oggetto di scena. La mia non è una “musica di scena” bensì un elemento drammaturgico fondamentale col quale dialogare e creare delle relazioni. La ricerca che sto portando avanti va in direzione della creazione di un teatro musicale dell'attore. Il teatro musicale è sempre stato il regno del cantante, in tutte le epoche. Ritengo, tuttavia, che il cantante sia un distruttore di drammaturgie, al contrario dell'attore. Il posto naturale del cantante è il concerto, il posto naturale dell'attore è il teatro. Il cantante nel teatro non sta molto bene perché spesso la musica deve soccombergli. Nel campo delle arti temporali cerco di creare delle relazioni

importanti tra i diversi generi. Ho fatto questo lavoro con la prosa, ed è nata l'«opera senza canto», ma l'ho fatto anche con la danza, insieme a Virgilio Sieni. Studiando un piano unico di percezione, si lavora sulla possibilità di creare un'opera totale (che poi è il desiderio di molti artisti). Il ruolo della musica è “drammaturgico”, paritario a quello della parola. Nel teatro di prosa, allora, la drammaturgia sonora è paritaria alla drammaturgia dell'attore e alla drammaturgia in genere. Nella danza, paritaria alla drammaturgia del movimento.

Il teatro musicale italiano è molto in ritardo. Si parla di un teatro praticamente “sordo” in Italia - in una nazione dove la musica è parte integrante della cultura - nel senso che non suona niente, non “rumoreggia” niente sulla scena. La realtà è che non si riesce a creare un rapporto importante con l'elemento uditivo, e si sfrutta molto la musica registrata:, spesso di grandi compositori come Mozart e Beethoven, in maniera meccanica, senza volontà di creazione e di studio. Non si fa un'operazione felice perché la “grande” opera è destinata a catturare tutta l'attenzione del pubblico facendo passare in secondo piano il resto.

Non ho nessun referente particolare: ho amato il lavoro di Carmelo Bene, per quella ricerca intorno alla vocalità ed alla sua relazione con la musica, anche se poi questa non è mai veramente al servizio dell'attore. Tuttavia Bene ha indicato una strada (quella del grande attore che va verso il teatro musicale) totalmente inedita perché personalissima, in quanto l'unico ad affermare la necessità di togliere i cantanti dal teatro musicale e di farli sostituire dagli attori.

Il problema è che mentre nella sperimentazione musicale si è andati molto avanti, i cantanti, con la mancata voglia di approfondimento e di ricerca, si sono arrestati nella classicità. Se un compositore chiede a un cantante di fare delle cose particolari, questi non le fa: un atteggiamento che rappresenta un grave danno per il teatro musicale. Amo lavorare solo con attori che hanno voglia di esplorare il campo della ricerca. Insieme, durante le prove, prendono coscienza delle possibilità vocali che possiedono. Ed i laboratori che sto tenendo al Teatro Comunale di Ferrara confermano che la strada è quella giusta.

(Testimonianze raccolte da Flavia Bruni)

“... Un esempio eclatante: Carmelo Bene. Nel suo teatro c'è un rapporto vincente teatro-musica...” (Moni Ovadia)





LO SPAZIO DELLA CREAZIONE

di Giorgio Barberio Corsetti

Un regista tra virtuale e reale: Corsetti si confronta con l'invenzione della scena. Pensando alla simbologia indiana...

L'essenza del teatro è fatta della presenza degli attori, del tempo e dello spazio. Tempo e spazio che diventano assolutamente arbitrari e simbolici: non reali ma inventati sulla scena.

Uno spettacolo funziona se riesce a ricreare un universo, determinando un proprio tempo e un proprio spazio, in una vera creazione totale. Quindi lo spazio è un elemento fondamentale della creazione.

Ogni spettacolo, proprio perché perché racconta cose diverse, perché vuole arrivare a cose diverse - ha in sé una determinazione dello spazio unica e irripetibile. Su queste basi, entrano poi in gioco altri fattori: considerazioni stilistiche, di piacere, che attengono allo stile di un artista.

Quando lavoro in spazi aperti, come mi piace fare, il punto principale su cui riflettere è come far diventare simbolico uno spazio reale, ovvero come trasfigurarli. Questo avviene in modi molto diversi: intanto attraverso il linguaggio che si adopera. Sono gli

attori, con quello che fanno, che in qualche modo determinano lo spazio, e dal contrasto evidente tra la presenza degli attori e lo spazio reale può nascere una parola poetica. In certi casi si è legati alle suggestioni: in *La nascita della tragedia*, le rovine di Piazza Vittorio, la presenza di esseri perduti che vi si ritrovano, già di per sé racconta. In altri casi si gioca per contrasto totale: in *America*, ad esempio, quando Karl Rossmann arriva a New York con il treno, anziché con la nave - come nel racconto di Kafka - , afferma: "mi sono perduto, questa nave è incredibilmente grande", e la parola "nave" dava al treno tutt'altro valore. Il pubblico capiva che quella "nave" magari non era altro che il trenino dei pendolari, e l'America di Kafka poteva assumere un altro valore: diventava un'America quotidiana, immaginaria, parallela alla vita di tutti i giorni. E dunque attraverso il linguaggio stesso si trasforma lo spazio.

Sul palcoscenico, invece, il problema è diverso: lo spazio è concentrato e diventa altamente simbolico. Qui occorre raccontare qualcosa d'altro: la scenografia non deve semplicemente illustrare lo spazio, "A" non deve essere uguale ad "A". Meglio, piuttosto, un palcoscenico vuoto, capace di raccontare molto di più: lo spazio in sé, il silenzio... Dunque una scenografia deve raccontare altro, qualcosa di nascosto, che renda

flagrante qualcosa celato nel testo, o dentro il segreto dei personaggi. Allora la scenografia diventa una parola poetica in più, e non l'ambientazione o la descrizione dell'ambiente, a disposizione degli attori o del regista. Nel caso di *Notte* ho scelto uno spazio fortemente simbolico. Spazio nero, con un gradino in mezzo, e per dare il senso del movimento ripetuto del tempo, del passare del giorno e della notte, degli anni e dei secoli, c'è un tapis-roulant, che corre tutto intorno alla parte posteriore della scena. E poi alcune parti del palcoscenico possono essere sollevate e diventano superfici contro cui gli attori possono agire: il palcoscenico è concepito solo come spazio orizzontale, e la verticalità è data dalla distruzione del suolo. Uno spazio iniziale azzerato, libero, che poi si complica e si costruisce...

La tecnologia non è importante in sé, ma dal momento che viaggio, ho gli occhi aperti, le orecchie attente, non posso non essere colpito dai segni della nostra contemporaneità. Come un poeta, oggi, usa parole che dicono oggetti e cose che non esistevano nei secoli passati, così io posso dire oggetti che non esistevano nell'Ottocento, portandoli sulla scena. Assimilazione di frammenti



Un momento di *Notte*,
ultimo lavoro di Giorgio
Barberio Corsetti

della nostra contemporaneità, cui segue il lavoro di assemblaggio che dipende dal mio piacere compositivo, dal mio orecchio. Ci sono spettacoli in cui non c'entra nulla usare il video o la videoproiezione, altri in cui possono essere usati con discrezione. Alcuni spettacoli, che ho fatto con "Studio Azzurro", erano un'analisi del rapporto tra

virtuale e presenza reale, spettacoli in cui veniva interrogato continuamente il virtuale. Oramai le videoproiezioni sono diventate per me un materiale per la composizione, come avviene in *Notte*, dove uso videoproiezioni che sono i titoli dei capitoli che compongono lo spettacolo, che hanno un valore visivo molto forte. Nei *Giganti della Montagna*, in Portogallo, usavo videoproiezioni solo per le magie di Cotrone, ma quando si entrava nel cuore della rappresentazione - essendo il teatro il centro -, non esisteva più artificio elettronico possibile:

tornava ad imporsi la macchina evocativa e rappresentativa del teatro. Dunque quella utilizzazione non era in funzione dello stupore, dell'effetto, ma diventava un modo di leggere in profondità le parole di Cotrone. Lo spettacolo, quindi, si compone, di volta in volta, sulla scena. Come avvenuto anche per *Notte*, dove, pur partendo dalle filosofie tradizionali dell'antica India, non avevo un testo stabilito.

Notte, infatti, non ha nulla a che vedere con i miti indiani di riferimento, che sono presenti, però, in maniera fortissima "sotto" tutto lo spettacolo. Usiamo in modo deciso l'elemento fondamentale della cultura indiana: il simbolico. È come se in ognuno dei personaggi, in ognuna delle concrete situazioni ci fosse un rimando ad un altro significato, che corre lungo tutto lo spettacolo. Se si pensa ai racconti dell'India tradizionale, si percepisce che tutto nasconde qualcosa sotto. Come la punta di un angolo, le cui rette si perdono all'infinito, determinando uno spazio sempre più grande...



PROGETTARE UN MONDO

di Francesco Calcagnini

Un giovane scenografo alle prese con l'insegnamento nelle Accademie: "Creare gente che sappia lavorare, magari mentendo..."

Mi si chiede di raccontare qualcosa circa una delle più ambigue applicazioni del mio mestiere, visto che ogni tanto insegno Scenografia in qualche Accademia Italiana. Dello spazio a disposizione non vorrei spenderne troppo nelle sottolineature dei paradossi individuali e strutturali di questo esercizio. Le Accademie sono delle "buffe" cose: creano artisti. Poi ci entri e scopri che ci sono: i registri, il consiglio docenti, la segreteria, tre preventivi per acquistare un temperamatite o un laser. L'imperativo in mezzo a questa follia è trovare qualche cosa di sensato da fare.

La scenografia, limitandosi in questa sede alla sua sola accezione teatrale, è una scienza inesatta, legata alla creazione di un evento con meravigliose variabili infinite.

Tra i problemi degli scenografi c'è quello di reinventare il mondo e poi di consegnarne il progetto. Il problema è serio ma quasi nessuno ci crede, perché è anche un problema divertente. Progetti con misure, disegni precisi di cose che non esistono. Questo è quello che si fa.

A un tale livello di follia ci si abitua in due minuti su un palcoscenico, mentre tra i banchi di una scuola potrebbe non bastare una vita. Anche per organizzare la meraviglia o l'illusione c'è una tecnica; non c'è niente di misterioso in una scenografia, il fatto stesso che si progetti, si costruisca, si monti e si smonti l'apparenta piuttosto con l'architettura e con i giocattoli, che con il mistero.

La follia o la fantasia non dipendono dalla quota di surrealità: in fondo non c'è molta differenza tra accomodare un'automobile o una foresta che avanza.

A scuola non si mette in scena niente. Non si apre mai il sipario.

Forse per la memoria ancora viva dell'imbarazzo di antichi saggi scolastici, o per vergogna - d'altra parte il teatro è sempre un pochino vergognoso -, o per una sconcertante mancanza di spazi.

In quasi tutte le Accademie hanno chiuso i teatri e stabilito che l'unica virtualità possibile è il foglio di carta, il modellino oppure, forse, lo



schermo di un computer.

Lo spazio scenico ha una valenza narrativa inimmaginabile da un tecnografo, quando c'è. L'esperienza banale della finzione scenica non è simulabile come con i simulatori di volo, perché è come chiedere alla polvere di essere più organizzata, e poi perché il teatro è già una forma di simulazione.

È per questo che a scuola si è costretti a mentire. Per non morire di vaghezza, si mente e si trasmettono tecniche e si cerca di mettere a fuoco le idee. Ma in buona fede, si mente. Anche perché abbiamo la fortuna di non creare artisti, ma gente che sappia lavorare in teatro.

Il teatro lo si fa. Quando si può, comunque lo si deve fare. Quando c'è un po' di spazio lo si deve fare.

Non penso che ci sia un modo per spiegarlo o insegnarlo, approssimativo o preciso. I due termini in due contesti leggermente diversi potrebbero non significare più la stessa cosa.

Per diventare scenografo...

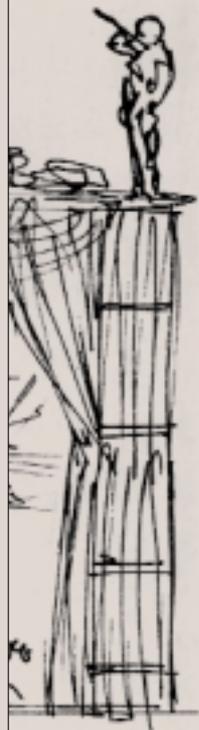
di Letizia Muratori

Scuole, Accademie, Teatri: una breve guida per imparare un mestiere dove non si può improvvisare...

Come si diventa scenografi? Che cosa deve fare un giovane che intenda accostarsi a questo mestiere? Difficile rispondere, perché se è vero che fino a ieri ci si formava quasi esclusivamente attraverso le Accademie di Belle Arti, oggi l'apprendistato professionale è favorito anche dal diffondersi di scuole private. Ma in buona misura l'iter classico dell'aspirante scenografo resta il seguente: Liceo Artistico, Accademia di Belle Arti e prime esperienze sul campo. Ben sapendo che esistono molte e differenti possibilità di approccio alla scenografia. Infatti c'è chi proviene dalla Facoltà di Architettura, chi dalle Accademie di Arte Drammatica, chi infine ha occasione di inserirsi subito nel mondo lavorativo. Una cosa però è certa: nulla si improvvisa in questo mestiere.

Andiamo per ordine. All'Accademia di Belle Arti di Roma il corso regolare dura quattro anni ed è prevalentemente indirizzato allo studio dell'arte scenico-teatrale. Le storiche aule, che videro insegnanti quali Tamburi, Rosai, Turcato e Guttuso, ospitano oggi una media di ottanta allievi, i quali possono mettere a punto il programma didattico scegliendo tra esami fondamentali quali Scenografia e Storia dell'Arte, ed esami complementari come Scenotecnica, Fotografia e Storia del Teatro. A conclusione di tale percorso li aspetta il diploma accademico, conquistabile attraverso l'elaborazione di tre bozzetti scenografici e lo svolgimento di un argomento teorico in forma di tesi. Più o meno lo stesso accade all'Accademia di Napoli e all'Accademia di Belle Arti di Brera. Dalla celebre roccaforre milanese sono uscite varie generazioni di scenografi importanti, per lo più influenzati dalla personalità artistica di un grande "scaligero" come

Nicola Benois. Diverso il discorso per Venezia, dove è in corso una riforma didattica ancora in fase di rodaggio che apporgerà alcuni cambiamenti ai programmi tradizionali. Non solo accademie, si diceva prima. Sul fronte romano, ad esempio, l'Associazione Italiana Scenografi Costumisti ed Arredatori (A.S.C.) tiene corsi triennali rivolti al teatro e al cinema. Inoltre organizza corsi bimestrali di perfezionamento professionale. Un'attività, avviata con entusiasmo da qualche anno, che sta riscuotendo molti consensi tra gli studenti perché garantisce un'intensa osmosi tra studio teorico e laboratorio scenografico vero e proprio. Lorenzo Baraldi, vicedirettore dell'associazione nonché scenografo di chiara fama, sottolinea come il proposito principale della scuola sia quello di mettere gli allievi a contatto diretto con la realtà del mestiere. Poi ci sono i corsi di formazione professionale organizzati dalle Regioni. Essi prevedono: mille ore, obbligo di frequenza e attività pratica presso i teatri. Sono, insomma, un'ottima opportunità per fare esperienza. Un esempio valido per tutti viene dal laboratorio recentemente promosso dall'ATER di Modena. Nell'ambito del corso di regia dell'Accademia Paolo Grassi di Milano annualmente si tengono invece seminari di scenografia, così come a Roma l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico ha un corso regolare di Architettura Scenica. Ma scenografia non è solo sinonimo di teatro e lirica. C'è anche il cinema, sebbene si facciano sempre meno film in costume, dove cioè l'apparato scenografico occupa un posto di rilievo. Naturalmente ci sono i corsi al Centro Sperimentale di Cinematografia, che però assorbono solo pochi studenti su scala biennale. Certo è, come ricorda l'esperto Stefano Masi dopo aver sottolineato la differente impostazione scenotecnica tra cinema e teatro, che sul set lo scenografo ricopre spesso il ruolo del "più colto", di quello che ha studiato e per questo è più temuto. Un'osservazione che magari vale un po' anche per il teatro...



PERCORSI NELL'ARTE DELL'EFFIMERO

di Lucio Turchetta

*Il rapporto tra arti figurative
e scene è decisamente complesso.
Tra bellezza ed emozione...*

Opera, percorsi nel mondo del melodramma - attualmente in corso al Palazzo delle Esposizioni di Roma - è una mostra che, grazie al gran numero di scenografi e artisti rappresentati e la qualità e varietà dei pezzi esposti (non solo bozzetti ma costumi, elementi di scena, scenografie, attrezzature, modelli, plastici), consente di riflettere in modo non generico ma anzi "documenti alla mano" su un tema complesso qual è quello del rapporto tra arti figurative e scenografia. La mostra ha l'ambizione, tra l'altro, di illustrare i percorsi, distinti ma paralleli, tracciati dagli scenografi per così dire "puri" (a partire da Fagioli, e dalla sua *Aida* veronese del '13) e da quegli artisti che, in modo più o meno costante, si sono dedicati allo spettacolo teatrale (iniziando dai bozzetti di Galileo Chini per la *Turandot*) durante tutto l'arco del novecento, mostrando in qual modo lo spettacolo lirico sia stato modificato non solo da considerazioni strettamente tecniche, legate cioè alle trasformazioni del gusto e allo sviluppo delle tecnologie teatrali, ma anche dalle poetiche estetiche verificate alla prova del fuoco del palcoscenico. Naturalmente, una volta ammirata la bellezza dei bozzetti di Casorati o di De Chirico confrontandoli con i coevi, ma per così dire più prosaici, studi di Camillo Parravicini per il Teatro dell'Opera di Roma ben poco resterebbe da dire sull'assunto dell'esposizione, se non ci soccorresse - a far luce su questo terreno nel quale la memoria la fa da padrona e quel che rimane ai posteri sono solo schizzi, appunti, qualche abito, un giudizio critico - l'esperienza dell'oggi, attraverso la quale rileggere, come in un palinsesto, negli spettacoli d'oggi la storia di ieri e l'altro. Già l'esperienza futurista, tesa a scardinare l'idea ottocentesca del palcoscenico come scatola prospettico-illusionistica e a portare in primo piano (protagonisti allo stesso titolo di attori e cantanti) gli elementi scenici e costruttivi, ivi compresa la luce, contiene in nuce certe elegantissime luminosità degli spettacoli di Pier'Alli o della Aulenti. Non era fatale quest'esito, e certo la formazione architettonica della Aulenti mette in gioco un altro elemento,

ma come non riconoscere che da lì prende origine la funzione strutturale della luce in spettacoli come, ad esempio, *Donnerstag aus Licht*, dato alla Scala nell'81?

Per molti pittori chiamati a lavorare in teatro la scenografia resta una pura estensione del quadro o del disegno, aumentano le misure ma le scenografie di Severini o di Sironi poco si distaccano, in senso strettamente funzionale, dalla più corrente tradizione di quegli anni. Un'affermazione questa che potrebbe limarsi ed eccipire all'infinito (i costumi creati da De Chirico erano bellissimi, i bozzetti di Maccari hanno una vitalità sconosciuta ai professionisti dello spettacolo, le scenografie di Savinio conservano l'aura inquietante delle sue opere pittoriche...) ma che, tanto più quando la si confronta con il ruolo progressivo in senso storico-musicologico del Maggio fiorentino per i quali molti di questi lavoravano, mi pare difficile da smentire.

Diverso il discorso da fare per gli artisti contemporanei, e in particolare per gli scultori, e la mostra dà di questo testimonianza irrefutabile: Manzù, Pomodoro, Ceroli hanno dato un'impronta personalissima e difficilmente dimenticabile agli spettacoli cui hanno lavorato. In particolare Manzù e Ceroli sono stati in grado di portare sulla scena il loro mondo poetico senza sacrificarlo, ma anzi accentuandone la spettacolarità, rispettando al tempo stesso le esigenze del palcoscenico. Non è facile sottrarsi alla tentazione di promuovere alcuni scenografi decorandoli con la medaglia dell'arte: Frigerio e Damiani per l'eleganza delle scene, Pagano per il rigore stilistico, Pizzi per la ricchezza di riferimenti figurativi e culturali, la Palli per il virtuosismo delle sue soluzioni antiprospectiche, Luzzati per la ricchezza del suo mondo poetico... ma dubito che questo possa rappresentare per loro un vero onore. Del resto se lo spettacolo è, per sua natura, un'esperienza fuggevole anche gran parte dell'arte contemporanea lo è, e quindi quasi soltanto nella nostra memoria che possiamo costruire il Museo delle opere effimere, nel quale mescolare a piacere scenografi e artisti, secondo una personalissima *hit parade* di bellezza e emozione.



MASCHERE A ROMA

Il Carnevale 1998: tradizione e teatro si incontrano per le strade e le piazze della Capitale

Anche quest'anno Roma avrà il suo Carnevale. *Maschere a Roma* sarà il nome della manifestazione che il Comune di Roma propone alla sua città, avvalendosi, per questa edizione, della collaborazione dell'Ente Teatrale Italiano che porterà il programma ad intrecciarsi con alcune realtà del teatro Europeo.

Maschere a Roma, che avrà il suo culmine nei giorni domenica 22 e martedì 24 febbraio, prosegue la linea, già sperimentata nelle scorse edizioni, di ritrovare le caratteristiche peculiari del carnevale romano ereditandone il carattere dominante di festa popolare.

La novità di questa edizione del Carnevale di Roma sarà dunque quel-

lo di mettere in rapporto la tradizione della festa di piazza, momento di gioco e finzione, di divertimento collettivo con proposte culturali di livello internazionale quali il gruppo spagnolo dei *Comediants*, proveniente dalla Spagna, considerato tra le più prorompenti e fantasiose compagnie provenienti dalla tradizione del teatro di strada.

Seguendo, inoltre, l'usanza antica dei carri ideati da artisti famosi quali Bernini, Piranesi, Jean Barbault, *Maschere a Roma* ha affidato l'immagine del carnevale prima a Emanuele Luzzati, poi a Mario Schifano, e per il carnevale di quest'anno a Titina Maselli, artista e scenografa che ha al suo attivo la collaborazione con i migliori registi italiani e stranieri.

Per la giornata di domenica 22 febbraio, realizzata in collaborazione con l'Associazione Maschera d'Oro, l'appuntamento è per le 14.30 sulla scalinata del Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale, dove uno spettacolo dedicato al "Ballo del mondo" con oltre cento danzatori per le coreografie di Alessandra Puglielli, introdurrà il tradizionale corteo delle maschere: dal can-can al balletto classico russo, dal flamenco alla danza del ventre, dalla tarantella al charleston. Il corteo che si muoverà intorno tra le 15.30 e le 16, sarà accompagnato lungo le strade di Roma fino ai Fori dall'orchestra di Afro-percussioni (costituita da 20 elementi tra percussioni e ballerine) di Ruggero Artale con Karl Potter, Francesco Corallini, Steve Eme Juru e dagli artisti di strada, trampolieri, giocolieri, musicisti del gruppo Abraxa Teatro.

Gran finale, con il concerto al suono della musica latino-americana dei *Batida Different*. La presenza internazionale dell'edizione '98 del Carnevale romano si evidenzierà, appunto, nella giornata di martedì 24 febbraio quando, alle 17.30, verrà rappresentato lo spettacolo dei *Comediants* dal titolo *Jauja*. Le piazze e le strade saranno dunque lo scenario per questo evento di colori, suoni, fuochi, provocazioni, e allegorie dove si fondono la filosofia della trasgressione propria del Carnevale, con la Commedia classica, con elementi del teatro popolare medievale pagano/religioso, con la Commedia dell'arte e con tutto quel teatro che ha saputo trarre dai vizi umani un motivo di riflessione ed un elemento di rappresentazione. Lo spettacolo dei *Comediants* si svilupperà in una sorta di parata e vuole essere un'apologia dei vizi capitali. Personaggi e musicisti coinvolgeranno il pubblico nella festa e con forte spirito trasgressivo e carnevalesco ridicolizzeranno difetti e vizi dell'uomo.



Scuola di Teatro

Al Royal Court Theatre di Londra si svolge dal 14 luglio al 7 agosto la X edizione della International Summer School, rivolta a 20 giovani professionisti del teatro, drammaturghi e registi in particolare. Il corso offre ai partecipanti un programma intensivo di seminari, esercitazioni pratiche, visione di spettacoli, incontri con autori, registi e attori affermati, e naturalmente la possibilità di lavorare in un'atmosfera di positivo confronto con artisti di altri paesi: pertanto, è necessaria una buona conoscenza dell'inglese. La retta ammonta a 2.950 sterline, comprensive di vitto (esclusa la cena), alloggio e ingresso ai teatri. Le domande, corredate di 2 lettere di presentazione e di saggi del proprio lavoro, vanno inviate entro il 31 marzo. Per richiedere il modulo d'iscrizione e il programma dei corsi, scrivere a: Royal Court Theatre - International Summer School - Royal Court Theatre Downstairs - St. Martin's Lane - London WC2N 4BG - England. Tel. : 0044/171/5655050; fax: 0044/171/5655002; email: international@royal-court.demon.co.uk

Riaprono i Teatri

Numerose le riaperture di teatri in questi ultimi mesi: nelle Marche, si va da Civitanova Marche, dove il 15 dicembre è tornato in attività l' "Annibal Caro", che presenta un programma di storie, musiche e danze (tel. 0733/892101), a Ostra, ove sono terminati i restauri del "La Vittoria", antico teatro sette-ottocentesco, e infine a Chiaravalle, dove l'ottocentesco "Teatro Comunale" è stato riaperto per farne un polo culturale rivolto a molteplici tendenze, compresi la musica, il teatro amatoriale e il mondo dei ragazzi. In Emilia-Romagna, a Calderara di Reno (Bo), è sorto "Spazio Reno" (tel. 051/722700), centro culturale polivalente con una sala teatrale dalla ricca programmazione, che dai "risvegli di confine", spazia al teatro per le famiglie, per la scuola, ed a mostre interattive e laboratori.



20 gennaio 1998, Teatro Quirino: il Presidente della Repubblica, Oscar Luigi Scalfaro, brinda con Ernesto Calindri, festeggiando la lunga e fortunata carriera dell'attore, al termine di *Mercadet l'affarista*.

Brevi

Riccione TTV

La rassegna internazionale Riccione TTV Teatro Televisione Video organizza la 4a edizione del Concorso Italia, per video riguardanti le arti sceniche realizzati da autori italiani o prodotti in Italia negli anni 1996-97-98. Si accettano documentari, video creazioni, riprese di spettacoli o promo, senza limiti di durata o di genere: gli unici requisiti richiesti sono che il soggetto presentato riguardi il teatro e/o in generale le arti sceniche e che l'opera non abbia già partecipato a concorsi analoghi in Italia. Il comitato di selezione sceglierà i video da proiettare nel corso di Riccione TTV: in quest'occasione la Giuria nominerà i vincitori, che riceveranno il premio "Sole d'Oro" per la migliore opera video, il premio speciale della Giuria "Sole Blu", e un premio di produzione di 10 milioni come incentivo all'opera di un autore emergente di particolare talento. Per concorrere è necessario inviare entro il 28 febbraio 2 copie VHS con relativa documentazione a: Riccione TTV - V.le Vittorio Emanuele II, 2 - 47838 - Riccione (RN); tel. 0541/693384; fax 0541/693384 - 692124.

Kleist secondo Braunschweig

Stéphane Braunschweig, uno dei maggiori talenti del teatro contemporaneo, torna in Italia dopo il successo di *Misura per Misura* con *Paradis Verrouillé - deux essais d'après Heinrich von Kleist*, uno spettacolo in due tempi ispirato a *Sul teatro di marionette* e *Pentesiles* di von Kleist. Lo spettacolo, realizzato con la compagnia stabile che Braunschweig dirige, va in scena in prima nazionale a Bologna dal 28 febbraio al 2 marzo, a Teatri di Vita, via del Pratello 90/a; tel. 051/522080; e-mail: teatvita@iperbole.bologna.it

Teatro Brillante

Aldo De Benedetti, autore di innumerevoli commedie brillanti che hanno riscosso un grandissimo successo di pubblico, per anni è stato pressoché ignorato dalla critica. In realtà, il suo repertorio è ricco di spunti assai validi e profondi: il tutto inserito in una "commedia ben fatta". Per un'approfondita analisi del teatro e della figura di De Benedetti, è dunque il caso di consultare "Aldo De Benedetti e il teatro brillante del Novecento", a cura di Paolo Quazzolo, un volume che raccoglie gli atti dell'omonima tavola rotonda organizzata a Trieste nel 1996 in occasione della messa in scena di *Non ti conosco più* di Patrick Rossi Gastaldi per il teatro stabile "La Contrada".

Simbolisti riletti

È uscito per le Edizioni Musicali Devega di Genova il *Copione di Lettura Allucinante dei Poeti Maledetti*, di Daniela Capurro. Si tratta di un interessante montaggio di poesie di Corbière, Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, introdotto da prose di Rimbaud tradotte e interpolate dall'autrice: il volume si richiama allo spettacolo messo in scena dalla compagnia teatrale G.A.G. (Giovani Artisti Genovesi) e diretto dalla stessa Capurro.

Beckett in Calabrese

È in tournée per l'Italia *U juocu stà finisciennu*, traduzione in dialetto calabrese di *Finale di partita*, ovvero un ulteriore interessante approccio della Compagnia Krypton al mondo complesso di Samuel Beckett. In scena Giancarlo e Pino Cauteruccio, cosentini trapiantati a Firenze, che interpretano il loro personale conflitto nella propria lingua madre, il dialetto delle serre cosentine, lingua attraverso cui - per ragioni e artistiche e sentimentali - meglio risuona la forza delle parole beckettiane. Il testo è stato tradotto direttamente dall'inglese dal Prof. Trumper, studioso e conoscitore dei dialetti calabresi: il risultato è una versione aderente alla struttura dell'originale, arricchita dai timbri e dai ritmi del calabrese più autentico.

Le agende del teatro

Publicata la quinta edizione, aggiornata in ogni sua voce, della Agenda Teatrale, realizzata in coedizione tra Eti e editrice Grin. L'agenda, in oltre 500 pagine riporta notizie ed informazioni su sale teatrali, produzioni, circuiti, agenzie, festival, servizi, scuole, organi di informazione e enti. Contemporaneamente è stata pubblicata la seconda edizione dell'Agenda Amatoriale, guida completa e dettagliata sul Teatro Amatoriale italiano. Le due guide, curate da Max La Monica, sono reperibili presso la Editoriale Aesse, tel. 06/58.40.581

Teatro in inglese

"Off-Night Repertory": nome indicativo di una compagnia per un'intenzione dichiarata. L'espressione, infatti, indica il "teatro del lunedì sera", giorno nel quale, normalmente, le sale sono chiuse. Ma non per questo agguerrito gruppo internazionale, fondato e diretto dall'americana Gaby Ford, che sta sbancando i botteghini del teatro Colosseo di Roma, con un repertorio rigorosamente in lingua inglese. Scommessa vinta, dunque, per l'équipe che riunisce inglesi, irlandesi, svedesi, africani e statunitensi. In cartellone, dal 9 febbraio, con *Moments of Madness*, secondo capitolo della trilogia "American Allegories Series".



A-RONNE II: INCONTRO DI TEATRO E MUSICA

di Valentina Boretti

*A Bruxelles
va in scena,
con successo,
un'opera
di Berio:
"teatro per le
orecchie,
musica per
gli occhi".*

Teatro per le orecchie, musica per gli occhi": non un semplice gioco di parole, bensì il pregnante sottotitolo di *A-Ronne II*, partitura di Luciano Berio ispirata a un poema di Edoardo Sanguineti, andato recentemente in scena a Bruxelles. Cinque attori in costume rinascimentale, seduti su "troni" assai eterogenei, modulano le voci in varie lingue, passando dal comico al drammatico al grottesco, e la musica prende corpo. Non solo teatro o solo musica, quindi, ma una rappresentazione che li comprende entrambi, per "affrontare il teatro in maniera diversa" - come sostiene la regista Ingrid von Wantoch Rekowski, che ha anche firmato costumi e scenografia.

Sia la partitura che il poema - composto di citazioni da Dante, Marx, Engels, San Giovanni, Lutero, Goethe, T.S. Eliot e Barthes - invitano ad uscire dagli schemi consueti per rileggere la realtà e i rapporti umani in un contesto diverso: opere in movimento, allora, ove è fondamentale l'aspetto visivo, oltre che musicale, per cui la "musica per gli occhi" si esplicita nella capacità degli interpreti di dare concretezza alla forma, trovando gli spazi per esprimersi all'interno del rigore della partitura.

"Nel mio lavoro con gli attori intendo evitare il patetico e dare loro forza e libertà: per questo ho scelto una partitura ove la presenza degli interpreti fosse importante, in cui il suono potesse uscire dagli attori": così Ingrid von Wantoch Rekowski sottolinea il ruolo fondante degli interpreti, in quest'opera che

ATTUALITÀ

ESTERO



Berio ha definito "madrigale rappresentativo". È la regista stessa a ribadire la pregnanza del sottotitolo: "si tratta di un punto molto importante. Bisogna che la musica sia per gli occhi, sia visiva. E l'attore deve essere in grado di creare teatralità con il corpo e le corde vocali. Non voglio però che il mio teatro sia solo visivo o solo sonoro, ma desidero che si situi in uno stadio intermedio, ossia che comprenda elementi di entrambi, e non sia soltanto coreografia o concerto."

Dunque, un'integrazione di arti sceniche, dallo svolgimento assolutamente originale: "In effetti lo spettacolo si compone di frammenti su frammenti, in un montaggio "cinematografico", privo di legami cronologici o psicologici, fatto di molteplici scene diverse. Ci sono conversazioni, momenti mondani, storie d'amore, e situazioni ancora differenti unite assieme: si tratta di un montaggio "cubista", poiché rispetto alla realtà *A-Ronne II* è come un quadro cubista, ove tutto è compreso. Tutto ciò non si esplicita tramite il canto o la parola, ma in un modo che si pone "nel mezzo", ossia con un susseguirsi di stati diversi nell'espressione degli attori: liturgia, conversazione, e altro ancora. Gli interpreti indossano costumi ispirati al Rinascimento italiano, ed entrano in scena silenziosi, per quanto non privi di elementi di stranezza: si siedono sulle cinque poltrone - anch'esse del tutto particolari - presenti sul palco, dopodiché iniziano a recitare. Abbiamo prestato molta attenzione a che non si cadesse nel formalismo, per mantenere sempre la concretezza e soprattutto non perdere il lato umano degli attori. La reazione del pubblico è stata davvero ottima: non essendoci una storia ben definita, ciascuno ha potuto scegliere la propria storia. Ogni spettatore ha trovato i propri frammenti, e Berio ha condotto il pubblico con sé. Abbiamo anche ricevuto ottime critiche, che ci hanno permesso poi di vincere il premio dei giornalisti quale migliore spettacolo della stagione".

Ingrid von Wantoch Rekowski prosegue, intanto, il suo lavoro di sperimentazione, rivolgendosi adesso ad altre culture: è infatti impegnata nell'allestimento dell'opera di Qu Xiaosong, compositore cinese che vive a New York. Ancora una volta, si tratterà di musica e teatro, con attori e cantanti cinesi accompagnati da musicisti olandesi, all'insegna - ora più che mai - dell'interscambio di linguaggi e culture.

IL BORGHESE GENTILUOMO, TRA CIRCO E CLASSICITÀ...

di Jean Serroy *

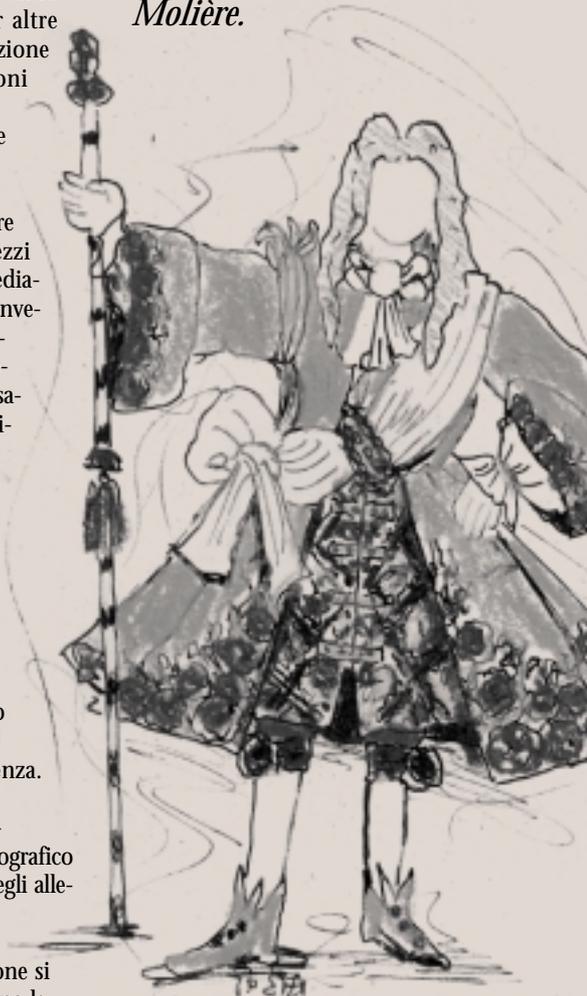
Pur considerato - sin dalla sua creazione - un semplice divertissement, *Il borghese gentiluomo* ha conosciuto nei secoli una fortuna teatrale mai venuta meno, che ne fa una delle commedie di Molière più rappresentate. Tuttavia, contrariamente a quel che è successo per altre commedie come *Il Tartufo*, la tradizione teatrale non ha registrato variazioni importanti nella maniera di interpretare i vari ruoli, suscettibili di chiarire in modo diverso il senso dell'opera. L'unico vero problema drammaturgico si è infatti concentrato sul recitare la pièce con o senza i suoi intermezzi musicali, facendone una vera commedia-balletto a grande spettacolo oppure, invece, isolando la parte di commedia propriamente detta. Una scelta evidentemente fondamentale, che non ha cessato di alimentare partiti presi sull'allestimento e di influenzare la maniera stessa in cui la pièce è stata messa in scena nel corso delle epoche: fastosa e spettacolare o più sobria e concentrata sui personaggi, la rappresentazione della pièce si è in effetti sempre iscritta ad una doppia tradizione. Nel XVIII e XIX secolo si privilegia volta per volta l'una o l'altra opzione, ma è la commedia a prevalere sullo spettacolo. Nel XX secolo, si assiste ad una progressiva inversione di tendenza. Non che diminuisca l'importanza data alla commedia, ma la parte riservata al divertissement musicale e coreografico ritorna ad essere preponderante, sia negli allestimenti tradizionali che in spettacoli più innovativi.

Il miglior riscontro di quest'evoluzione si trova nei due allestimenti che dominano le rappresentazioni della pièce durante la seconda metà del secolo. Innanzitutto, la messa in scena proposta nel 1951 alla Comédie Française da Jean Meyer. Egli affida il ruolo del borghese a un classico attore, che dà una forte impronta al ruolo: con la sua bonomia, Louis Seigner tratteggia un personaggio ingenuo, soddisfatto, persino toccante, e conferisce a Monsieur Jourdain una simpatica umanità che, rendendolo sempre risibile, lo preserva tuttavia dal ridicolo, integrandolo così alla perfezione in una sorta di commedia sociale, ben illustrata dalle scene di Suzanne Laliq, che mostrano un ricco interno borghese.

*Un nuovo
protagonista
della vita
teatrale
di Firenze:*

*Jean-Baptiste
Poquelin.*

*In arte
Molière.*



L'allestimento proposto dal parigino Théâtre de l'Est nel 1981 è totalmente diverso. Il regista, che è anche l'interprete del ruolo del titolo, è Jérôme Savary. Rappresentando la pièce come una parata da circo, egli riempie la scena di un insieme di personaggi, in una sorta di spettacolo totale di danza, circo, travestimento, pantomima e acrobazie, ove balletti e mascherate invadono ogni cosa, riuscendo - stranamente - nonostante la radicale scelta provocatoria, in questa fusione di commedia e spettacolo che ritrova lo spirito profondo della creazione.

* Università Stendhal (Grenoble III)

Parigi

Il Théâtre de la Ville presenta **FINO AL 31 GENNAIO L'EVEIL DU PRINTEMPS**, di Frank Wedekind, diretto da Yves Beaunesne alla sua terza regia; lo spettacolo sarà poi in scena a Grenoble, al Cargo, Maison de Culture, dal 24 al 28 febbraio. In cartellone **FINO ALL'8 FEBBRAIO** al MC 93 Bobigny la prima regia in francese di Irina Brook, **UNE BÊTE SUR LA LUNE**, di Richard Kalinoski.

Al Théâtre de la Colline **FINO AL 22 FEBBRAIO** è di scena **DANS LA JUNGLE DES VILLES**, di Bertolt Brecht, con la regia di Stéphane Braunschweig.

Il Théâtre de la Cité Internationale ospita **SINO AL 14 FEBBRAIO LE JOURNAL D'ADAM, LE JOURNAL D'EVE**, tratto da Mark Twain e diretto da Etienne Pommeret; lo spettacolo prosegue poi dall'11 al 13 marzo ad Amiens, alla Maison de Culture. **DAL 13 MARZO AL 2 APRILE** l'appuntamento è con **IMENTET, UN PASSAGE PAR L'EGYPTE**, composto e diretto da Bruno Meyssat, della compagnia Théâtres du Shaman di Lione, rappresentato anche a Blois, alla Halle aux Grain, il 5 e 6 marzo

Ile de France

SINO AL 1 FEBBRAIO al Théâtre Gérard Philippe di Saint Denis si rappresenta **ARMOR**, di Elsa Solal, per la regia di Philippe Boulay; lo spettacolo, che si rifà alle leggende celtiche per narrare storie e utopie, prosegue poi dal 24 al 26 marzo a Combs-La-Ville, alla Scène Nationale La Coupole. Al Théâtre Nanterre des Amandiers di Nanterre è in scena **FINO AL 14 FEBBRAIO LE VISAGE D'ORPHÉE**, uno spettacolo di poesia e musica ideato e diretto da Olivier Py.

Chambéry

Il 27-29 **GENNAIO** appuntamento all'Espace Malraux con **L'HOMME QUI PRENAIT SA FEMME POUR UN CHAPEAU**, di Michael Nyman, messo in scena da Jean Lacornerie con giochi di ombre cinesi e montaggi fotografici. Lo spettacolo sarà in tournée a Grenoble, il 31 gennaio a Le Cargo; quindi ad Amiens, alla Maison de Culture il 3 febbraio; e infine a Oullins, al Théâtre de la Renaissance il 10 marzo.

Strasburgo

LA MORT DE DANTON di Georg Büchner, per la regia di Philippe Lanton, è di scena al TJP **DAL 10 AL 14 FEBBRAIO**, per proseguire poi dal 10 al 14 marzo a Villeneuve D'ascq, a "La Rose de Vents".

Belfort

LA CRUCHE CASSÉE di Heinrich von Kleist, diretto da Philippe Berling, fondatore del Théâtre Obligatoire, è di scena al Théâtre Granit **SINO AL 31 GENNAIO**, quindi al CDN di Bordeaux dal 6 all'11 febbraio e infine a Marne La Vallée, a "La Ferme du Buisson" dal 13 al 15 marzo.

In collaborazione con ONDA,
Office National de Diffusion Artistique; Paris.
Info: Tel. ++33/1/42.80.28.22



PECHINO L'OPERA E IL SIMBOLO

di Valentina Boretti

La convenzione scenica domina l'antica forma d'arte cinese. E la realtà si trasforma in teatro d'attore.

La porta si apre sul palco vuoto: è l'entrata ad effetto di una figura in costume. In scena, nulla, salvo un tavolo, una sedia e un'altra porta per uscire: eppure, pochi minuti e lo spettatore ha di fronte un esercito pronto a dare battaglia. L'attore che non presenta, ma "rappresenta" le cose: ecco in sintesi l'Opera di Pechino, una messa in scena stilizzata e simbolica della realtà.

Teatro d'attore, quindi, e non d'autore, teatro che non si legge, ma si guarda e soprattutto si ascolta; "opera" non nella comune accezione di melodramma, bensì combinazione armonica di canto, danza, musica, pantomima, recitazione, acrobazie ed arti marziali, nata alla fine del '700 come sintesi di forme teatrali antichissime e diversificate.

Caratteristica fondamentale dell'Opera di Pechino è appunto la pressoché totale mancanza di scenografia, sostituita da convenzioni sceniche, gesti, costumi e trucchi, codificati nei vari ruoli fissi; i protagonisti di tutte le storie - siano esse "drammi civili" a tema sociale-amoroso, o "drammi militari" a tema guerresco - sono compresi in quattro ruoli-tipo. Ci sono parti maschili, femminili (sino alla metà del '900 interpretate da uomini), "facce dipinte" e buffoni, tutti a loro volta suddivisi in sotto-categorie, e gli attori si specializzano in un solo ruolo, proprio perché ciascuna parte ha caratteristiche specifiche quanto ad abbigliamento, acconciature, gestualità, trucco e qualità della voce.

I costumi, assai sontuosi e sgargianti, indicano al pubblico lo status, il temperamento e il carattere di ogni personaggio, usando in particolare la valenza simbolica dei colori: il bianco è per i giovani; il rosso per i momenti felici; il giallo è "imperiale"; il verde è indice di virtù e il nero appartiene a servi o soldati. Nel trucco delle "facce dipinte", invece,

bianco significa disonestà e malvagità; rosso fedeltà e coraggio; giallo fierezza; nero severità e blu crudeltà. Oltre alle tinte, sono fondamentali le maniche, un vero e proprio accessorio di scena: lunghissime, esse costringono l'attore a muovere continuamente braccia e mani, così da sottolineare i diversi sentimenti provati dal personaggio. Costumi e convenzioni sceniche dal forte potere di suggestione, quindi, usati anche per definire lo spazio, quasi fossero scenografie semoventi: le bandierine infilate nell'armatura di un generale simboleggiano l'esercito, un frustino in mano indica una cavalcata, l'attore rappresenta un lungo viaggio camminando in circolo sul palco.

Non esiste dunque scenografia nell'opera di Pechino: il palco è praticamente vuoto, riev-

Una scena di *Sguardo occidentale* del Teatro Akroama, con la regia di Lelio Lecis: lavoro con attori dell'Opera di Pechino per fondere il teatro occidentale con quello cinese



pito soltanto dall'abilità dell'interprete, che entra in scena sempre dalla porta sinistra, si presenta al pubblico - con cui condivide il significato delle varie convenzioni sceniche - e chiarisce con il dialogo, il canto, i movimenti e le espressioni del viso il luogo e il tempo ove si svolge l'azione, appropriandosi dello spazio con l'ausilio dei pochi strumenti a sua disposizione. Quel tavolo e quella sedia che di volta in volta simboleggiano mura, montagne, osterie o corti imperiali, finché non giunge il momento di uscire, sempre dalla quinta destra, e lasciare che in scena prendano forma un altro tempo e un altro luogo...

IL BURCARDO? ANCORA TRA NOI

di Guido Di Palma

ARCHIVI
SEGRETI



Un chiarimento necessario e qualche notizia per l'importante archivio dello spettacolo italiano.

Forse è un po' ridicolo parlare della Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo in una rubrica intitolata "Archivi segreti", infatti il Burcardo non ha proprio niente di segreto, anzi, a differenza della maggior parte degli archivi dello spettacolo, è molto ben organizzato e soprattutto di facile accesso per chiunque voglia consultare le numerose collezioni di documenti che custodisce. Tuttavia, se si apre all'ultima pagina il recentissimo volumetto divulgativo *I teatri di Roma*, pubblicato lo scorso dicembre dalla Newton Compton, si legge che la Raccolta Teatrale del Burcardo, fornita di una biblioteca di "testi teatrali, lettere e fotografie", possiede "costumi, oggetti di scena, maschere, copioni, disegni, antichi testi a stampa e manoscritti", ma è chiusa dal 1987. È comprensibile che in una pubblicazione divulgativa di sessantasei pagine la stringatezza è virtù necessaria, ma bisognerebbe fare attenzione a che questa non divenga imprecisione od omissione. Ci sembra infatti ingiusto far sospettare che la biblioteca del Burcardo sia rimasta chiusa per dieci anni. Le

sale espositive e l'intero palazzetto in effetti sono stati ristrutturati nei tempi consueti d'Italia, ma assai meno consueto è che, nonostante i decennali lavori di restauro, tutti i documenti conservati dal Burcardo sono rimasti consultabili a partire dall'89, e di questo va dato merito all'efficienza del personale della biblioteca e alla sua direttrice Maria Rosaria Gallerano.

Se si dovesse dichiarare chiuso uno stadio una certa inquitudine serpeggierebbe per la città, ma se la stessa cosa si dicesse di una biblioteca nessuno o pochissimi ci farebbero caso. Quindi, visto che non ci rassegnamo a questa verità lapalissiana, cercheremo di dare, molto sinteticamente, una serie di informazioni sul Burcardo che si possono trovare in forma più dettagliata nel sito internet della biblioteca (<http://www.aec2000.it/siae/burcardo/welcome.htm>) curato da Maria Teresa Jovinelli.

La Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo (che dipende dalla Società Italiana Autori e Editori) si è costituita sulla collezione di Luigi Rasi e ampliata con le acquisizioni degli archivi di critici e uomini di teatro di questo secolo. Oltre a conservare più di 35.000 volumi di argomento teatrale - tra cui alcune preziose edizioni cinquecentesche (per esempio *La pratica della prospettiva* del 1568 di Daniele Barbaro e *Della poesia rappresentativa* del 1598 di Angelo Ingegneri) -, possiede un vasto archivio fotografico storico sugli attori e gli spettacoli italiani (21.000 foto) che viene aggiornato annualmente di 200 pezzi; una raccolta di locandine e programmi di sala di oltre 30.000 pezzi; 3.000 stampe e disegni di artisti, scenografi, attori, incisori, e umoristi (Callot, Novelli, Onorato, Girus, Antonio Galli da Bibbiena, Romolo Liverani, Ruggeri, ecc.). E ancora: interessanti costumi tra cui alcuni appartenuti alla Duse e a Ruggeri (Aligi nella prima messa in scena della *Figlia di Iorio*); un'importante raccolta di copioni teatrali della Compagnia Reale Sarda e della

Belotti-Bon e molti altri che vanno da quelli cinquecenteschi di Lozzo del Mazza al repertorio Napoletano di Scarpetta, a quello della Duse; 25.000 documenti autografi tra cui ricordiamo a titolo esemplificativo la lettera del famoso Arlecchino Tristano Martinelli a Maria de' Medici regina di Francia. Inoltre, la raccolta di 570.000 ritagli stampa, costantemente aggiornata, costituisce una preziosa fonte di informazione sulla vita teatrale italiana di questo secolo. E poi ci sarebbero ancora, oltre alle raccolte dei contratti, delle scritture teatrali, dei regolamenti delle compagnie, dei borderò, delle scritture contabili, dei biglietti d'ingresso, la collezione di marionette, 120 quadri di soggetto teatrale o ritratti d'attori di varie epoche, alcune sculture e l'archivio storico culturale della SIAE.

Infine, il museo, con la riapertura della sale restaurate della sede di via del Sudario prevista per la fine di questa primavera, sarà allestito con nuovi criteri. Non si tratterà più di un'esposizione permanente, o almeno solo pochi pezzi saranno stabilmente esposti: per il resto dalle ricche collezioni della biblioteca saranno tratti i materiali per montare delle mostre tematiche che si succederanno nel corso dei mesi, secondo una programmazione elaborata annualmente. La prima esposizione sarà una ragionata sinapsi delle collezioni del Burcardo.

eti narte

MARINA SAGONA

di Gianni Riotta

Vediamo in modo diverso in diverse città? Abbiamo un occhio malinconico a Venezia, uno filosofico a Benares e ci accendiamo di energia a Hong Kong? O invece ha ragione Orazio, quando scrive al suo inquieto amico Bullazio, nella più bella poesia di ogni tempo, che "coelum non animum mutat qui trans mare currunt" (chi vola oltremare muta il cielo e non l'animo suo)? Per anni ho creduto ad Orazio. Ora non più, troppi viaggi o troppa fatica, non so. Viaggiare cambia l'animo del viandante. Lo provano i colori e le sagome dell'italiana Marina Sagona. Placide e graziose in Italia, si fanno brusche, senza compromessi, decise, da quando l'artista vive a New York, città bellissima&bruttissima. Ci sono sorrisi, ma falsi come quelli dei parties a Park



Marina Sagona, nata a Roma nel 1967, vive e lavora a New York. In Italia ha collaborato con: "La Repubblica", "L'Espresso", "il Manifesto", "Linea d'Ombra", la Rizzoli, le Ferrovie dello Stato, la Rai. Nel 1995 si è trasferita a New York dove collabora con diverse riviste e case editrici, tra cui: "The New Yorker", "The New York Times Book Review", "Mademoiselle", "Elle Decor", "American Way Magazine" Condé Nast, Random House. Nell'estate del '97 ha realizzato una serie di grandi pannelli decorativi per la Walt Disney di Orlando in Florida.

A sinistra: *Le vie dei Festival*, 1997, gouaches su carta, immagine copertina per la guida ai festival d'estate.
In basso: *Hi-Ho*, 1997, gouaches su carta.

Avenue. Ci sono colori, ma veri come quelli dei playground dove giocano i bambini a Central Park. Il mare è una tavola blu, gli uomini sembrano affidabili come il Grande Gatsby, le donne rassicuranti come Mira Sorvino. Dai fumetti dei personaggi di Sagona non esce parola. C'è buio e silenzio, come per chi viaggia in metropolitana, mascherando il fragore del treno e la violenza della metropoli dietro un concerto barocco. Illusione e verità. Quelle note barocche, che oggi ispirano pace, furono composte da artisti considerati come camerieri, in stanze malandate, tra guai domestici e infelicità. L'arte spicca un momento di bellezza dal caos. Guardate bene questi disegni: essi non sono graziosi perché sono belli.

Etinarte a cura di Paola Vassalli
Sala Capranica Teatro Valle
Stagione 1997/98

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



Agenda

Roma

SPETTACOLI

DAL 27 GENNAIO

ALL'8 FEBBRAIO

Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti

NOTE

di Giorgio Barberio Corsetti
Teatro Valle

DAL 3 AL 15 FEBBRAIO

Cooperativa Gli Ipcriti, Contemporanea '83

ISA DANIELI

LA CELESTINA

di Fernando De Rojas
regia Cristina Pezzoli
Teatro Quirino

DAL 10 FEBBRAIO AL 1 MARZO

Teatro Stabile dell'Umbria

LA RAGIONE DEGLI ALTRI

di Luigi Pirandello
regia Massimo Castri
Teatro Valle

DAL 17 FEBBRAIO ALL'8 MARZO

Arena del Sole/Nuova

Scena/Teatro Stabile di Bologna

WOYZECK

di Georg Büchner
regia Nanni Garella
Teatro Quirino

DAL 4 AL 15 MARZO

Teatro Kismet Opera,

Teatro delle Albe,

Tam Teatromusica

ALL'INFERNO

di Aristofane
di Marco Martinelli
Teatro Valle

DAL 10 AL 22 MARZO

E.A.R. Teatro di Messina

RENATO CARPENTIERI

GIULIO CESARE

di William Shakespeare
regia Ninni Bruschetta
Teatro Quirino

INCONTRI

9 FEBBRAIO

LE PAROLE E L'ETERNITÀ

Buddismo

con Gianpiero Bianchi e Vittorio Franceschi
introduce Mario Piantelli
Teatro Quirino
ore 16.00

23 FEBBRAIO

LE PAROLE E L'ETERNITÀ

Taoismo e

Confucianesimo

con Giancarlo Dettori e Franca Nuti
introduce Lionello Lanciotti
Teatro Quirino
ore 16.00

25 FEBBRAIO

DOPO IL SIPARIO

Woyzeck

Teatro Quirino
ore 19.15

5 MARZO

Teatro e Università

MARCO MARTINELLI

Università di Roma Tor Vergata
ore 16.00

6 MARZO

Teatro e Università

NANNI GARELLA E ALESSANDRO HABER

Università di Roma La Sapienza
ore 11.00

LABORATORI

12 FEBBRAIO

Elementi di teatro

LEZIONE FINALE

a cura di Antonio Audino
Teatro Valle
ore 16.30

17 FEBBRAIO

GIOVANE CRITICA

TEATRALE

a cura di Andrea Porcheddu
Teatro Valle
ore 16.30

10-11 MARZO

LABORATORI DI REGIA

Laboratorio a cura di Marco Martinelli
Teatro Valle
ore 16.30

INIZIATIVE

11 FEBBRAIO

VALLE A VEDERE

"Microspettacoli"

degli studenti

Teatro Valle
ore 17.00

TUTTE LE SERE

STRUMENTOTEATRO

Piccoli eventi sonori

a cura di Luigi Cinque, Gianluca Ruggeri ed Enrico Venturini
Teatro Quirino
prima degli spettacoli

MASCHERE A ROMA

CARNEVALE 1998

22 FEBBRAIO

BALLO NEL MONDO

E CORTEO

Palazzo delle Esposizioni
ore 14.30

Concerto di musica latino-

americana

Fori Imperiali

24 FEBBRAIO

Els Comediants

JAUJA

ore 17.30

MOSTRE

DAL 16 GENNAIO ALL'8

FEBBRAIO

MARINA SAGONA

Il teatro di scoperta

Teatro Valle - Sala Capranica
prima e dopo gli spettacoli
e il sabato dalle ore 16.00

DAL 5 AL 29 MARZO

LORENZO MATTOTTI

Il teatro della metafora

Teatro Valle - Sala Capranica
prima e dopo gli spettacoli
e il sabato dalle ore 16.00

Firenze

SPETTACOLI

DAL 5 AL 12 FEBBRAIO

Teatro Stabile di Bolzano

LA LOCANDIERA

di Carlo Goldoni
regia Marco Bernardi
Teatro della Pergola

DAL 13 AL 19 FEBBRAIO

Teatro del Carretto

ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare
regia Maria Grazia Cipriani
Teatro della Pergola

DAL 20 FEBBRAIO

AL 1 MARZO

Torino Spettacoli

& Mario Chiochio

ERNESTO CALINDRI,

LILIANA FELDMAN

IL BORGHESE

GENTILUOMO

di Molière
regia Filippo Crivelli
Teatro della Pergola

DAL 3 ALL'11 MARZO

Teatro Bellini/

Teatro Stabile di Napoli

A CHE SERVONO QUESTI

QUATTIRINI

di Armando Curcio
regia Tato Russo
Teatro della Pergola

AUTORI ALLA PERGOLA

4 FEBBRAIO

L'ANELLO DI ERODE

di Lucilla Lupaoli

Sala

ore 20.45

9 FEBBRAIO

L'ora grigia

o l'ultimo cliente

di Agota Kristof

regia di Piero Maccarinelli

Saloncino

Ore 16.30

LA MATERIA DEI SOGNI

13 FEBBRAIO

Video

ROMEO ET JULIETTE

regia di Hans Peter Cloos

(in lingua originale con

sottotitoli)

Saloncino

ore 16.30

19 FEBBRAIO

WEST SIDE STORY

di Robert Wise

Cinema Alfieri Atelier

ore 17.00

ROMEO E GIULIETTA

di Renato Castellani

Cinema Alfieri Atelier

ore 20.30

ROMEO AND JULIET

di Baz Luhrmann

Cinema Alfieri Atelier

ore 22.45

AMICI DELLA MUSICA

14 FEBBRAIO

TRIO DI MILANO

Sala

ore 16.00

21 FEBBRAIO

M. DALBERTO,

D. SITKOVETSKY,

L. HARRELL

Sala

ore 16.00

28 FEBBRAIO

J. KAUFMANN, I. GAGE

Sala

ore 16.00

LA FIGURA DI MOLIÈRE

In collaborazione

con l'Istituto Francese

di Firenze

15 FEBBRAIO

Concerto

LULLI E LULLY

Sala

ore 20.45

18 FEBBRAIO

Conferenza

MOLIÈRE A VERSAILLES

di Jean Serroy

Sala

ore 17.15

MOSTRE

20 FEBBRAIO

ANNA PROCLEMER

con Anna Proclemer

ed Enzo Siciliano

Sala oro

ore 17.30

Bologna

SPETTACOLI

DAL 4 ALL'8 FEBBRAIO

I Magazzini,

Teatro Stabile dell'Umbria

L'ASSOLUTO NATURALE

di Goffredo Parise

regia Federico Tiezzi

Teatro Duse

DAL 10 AL 15 FEBBRAIO

Teatro Stabile del Veneto

"Carlo Goldoni"

LA GUERRA

di Carlo Goldoni

regia Luigi Squarzina

Teatro Duse

DAL 17 AL 22 FEBBRAIO

Fascino P.G.T., Teatro Parioli

SEPARAZIONE

di Tom Kempinski

regia Patrick Rossi Gastaldi

Teatro Duse

DAL 24 FEBBRAIO

AL 1 MARZO

Teatro Popolare La Contrada

LAURETTA MASIERO

NON TI CONOSCO PIÙ

di Aldo De Benedetti

regia Patrick Rossi Gastaldi

Teatro Duse

DAL 3 ALL'8 MARZO

Compagnia del Teatro Eliseo

MORTE DI UN

COMMESO

VIAGGIATORE

di Arthur Miller

regia Giancarlo Cobelli

Teatro Duse

CAFFÈ LETTERARIO

20 FEBBRAIO

GENERE

Nuova Italia, 1997

Paolo Bagni

Teatro Duse

ore 18.00

27 FEBBRAIO

STORIA DEL TEATRO:

ELEONORA DUSE

Ed. Lo Scarabeo, 1997

Armando Antonelli, Cinzia

Ferretti, Riccardo Pedrini

Teatro Duse

ore 18.00

I MESTIERI DEL TEATRO

6 FEBBRAIO

L'attore

SANDRO LOMBARDI

Teatro Duse

ore 16.00

11 FEBBRAIO

Lo scenografo e il costumista

GRAZIANO GREGORI

Teatro Duse

ore 16.00

18 FEBBRAIO

Il musicista

MASSIMO MUNARO

Teatro Duse

ore 16.00

25 FEBBRAIO

EDITORIALE

Le domande del nuovo pubblico

di Giovanna Marinelli



I MESTIERI DEL TEATRO *La scenografia*

Scene e visioni cosmiche di Franco Quadri

Valère Novarina: lo spazio parlato di Gioia Costa

Testimonianze di Balò, Dal Cin, Damiani, Gregori, Luzzati, Pizzi



I MESTIERI ATTORNO AL TEATRO *La musica di scena*

Interventi di Bruni, Annechino,

Bacalov, Catalano, Ovadia, Tamborrino



ATTUALITÀ ITALIANA

Lo spazio della creazione di Giorgio Barberio Corsetti

La scena-corpo di Paolo Ruffini

Progettare un mondo di Francesco Calcagnini

Per diventare scenografo di Letizia Muratori

Percorsi nell'arte dell'effimero di Lucio Turchetta

Maschere a Roma



ATTUALITÀ ESTERO

A-Ronne II: incontro di teatro e musica

di Valentina Boretti

Il borghese gentiluomo tra circo e classicità...

di Jean Serroy

In scena nel mondo

Pechino l'opera e il simbolo

di Valentina Boretti



ARCHIVI SEGRETI

Il Burcardo? Ancora tra noi di Guido Di Palma

Etinarte: Marina Sagona di Gianni Riotta

Agenda

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO
anno III • numero 1

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
Valentina Boretti
Giuseppe Commentucci

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

IMMAGINE DI COPERTINA
Marina Sagona

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
Theo Nelki

HA COLLABORATO
Elisa Serra

STAMPA
Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE
Febbraio '98

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Flavia Bruni, Francesco Calcagnini
Giorgio Barberio Corsetti, Gioia Costa, Daniela Dal Cin
Guido Di Palma, Letizia Muratori, Franco Quadri
Gianni Riotta, Paolo Ruffini, Jean Serroy, Lucio Turchetta

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