

etiinforma

anno III • numero 2 • 1998

*mensile d'informazione
dello spettacolo*

I MESTIERI DEL TEATRO: ARTEFICI DIETRO LE QUINTE

ESTERO: TEATRO IN TENDA

**FORUM: LA RILETTURA/RISCRITTURA
DEI CLASSICI**





Le costrizioni poste alla finanza pubblica dalla necessità di mettersi in regola con i parametri di Maastricht impongono dure scelte nella allocazione della spesa tra possibili destinazioni alternative. In una situazione in cui - per fare l'esempio più classico - il sovvenzionamento di una poltrona all'opera si trova a dover competere con il sovvenzionamento di un letto di ospedale, le ultime due leggi finanziarie - 1997 e 1998 - si sono dimostrate peraltro particolarmente generose nei confronti dello spettacolo, risparmiato dai tagli che hanno infierito in quasi tutti i settori della spesa sociale. Quest'anno la dotazione del Fus - a lire correnti - è addirittura lievemente aumentata.

Per quanto riguarda in particolare lo spettacolo dal vivo, è però evidente che la difesa dell'attuale livello di risorse pubbliche destinate al settore non può essere giustificata dal puro e semplice mantenimento della situazione esistente - che nonostante i progressi compiuti sul piano dell'efficienza e dell'efficacia, resta tuttora viziata dal permanere di numerose rendite di posizione - ma deve essere subordinata a una sempre più rigorosa finalizzazione dei finanziamenti a obiettivi culturali e sociali di interesse generale. Fra questi, particolare rilievo assume il riequilibrio della domanda di spettacolo, da perseguire con l'ampliamento della partecipazione del pubblico in direzione di quelle fasce di popolazione che ne sono escluse.

È un fatto che, nell'allocazione delle risorse allo spettacolo, il sostegno all'offerta - ossia alla produzione musicale e teatrale - è stato fino a oggi di gran lunga privilegiato rispetto al sostegno della domanda.

I risultati delle politiche fin qui perseguite sono messi in evidenza da alcuni dati statistici relativi alle *presenze* e al *tasso di partecipazione* ai vari tipi di spettacolo.

Tra il 1986 e il 1996 le *presenze* agli spettacoli dal vivo - in termini di biglietti venduti - sono aumentate di circa 1/3 (+32%, secondo i dati SIAE). Tale andamento positivo non è risultato però omogeneo su tutto il territorio nazionale: a un incremento del 42% nel Settentrione e del 26% nell'Italia Centrale, ha corrisposto una crescita limitata al 16% nel Meridione, dove i prezzi, tra l'altro, sono aumentati assai più che nel resto del paese. Per quanto riguarda il consumo di spettacolo dal vivo, la forbice tra Centro-Nord e Mezzogiorno - già molto accentuata in parten-

za - si è andata quindi ulteriormente divaricando nel corso del decennio. La dinamica del numero di biglietti venduti non è peraltro un indicatore sufficiente della domanda: infatti tali biglietti vengono acquistati da una quota molto ridotta della popolazione, nell'ambito della quale numerosi sono coloro che assistono più volte alle varie tipologie di spettacolo. Quanto al *tasso di partecipazione* effettivo, dalle indagini ISTAT su un campione rappresentativo di 24.000 famiglie risulta che nel 1996 l'84% degli italiani non era mai stato a teatro nell'anno precedente, mentre la percentuale di coloro che non avevano mai assistito, nello stesso periodo, a un concerto di musica classica saliva addirittura al 92%. Elevatissima è risultata inoltre la correlazione tra partecipazione allo spettacolo e titolo di studio, dal momento che il 70% di questo sparuto gruppo di frequentatori del teatro aveva una laurea o almeno un diploma superiore.

Questi dati sembrano dimostrare che gli argomenti dei sostenitori di un drastico ridimensionamento della spesa statale per lo spettacolo - in quanto tale spesa si risolverebbe in un trasferimento di risorse prelevate dalle tasche di tutti i cittadini verso le classi più favorite - non sono del tutto privi di fondamento. Il mantenimento di un elevato livello di finanziamento statale allo spettacolo dal vivo presuppone quindi l'adozione di politiche tendenti a un riequilibrio sociale e territoriale della domanda.

A tal fine risulta necessario perseguire, tra l'altro:

- l'attivazione di maggiori sinergie fra spettacolo e media - stampa e radiotelevisione - e spettacolo e mondo della scuola, al fine di educare gli spettatori di domani;

- un'offerta di infrastrutture e di spettacoli teatrali e musicali equilibrata su tutto il territorio nazionale, e l'adozione di politiche dei prezzi sufficientemente articolate da tener conto della "disponibilità a pagare" di ciascun segmento della popolazione;

- l'adozione di tutte le moderne strategie di marketing - facilitazione e razionalizzazione dei criteri di prenotazione, differenziazione dei sistemi di abbonamento, ricerca mirata di nuovi pubblici potenziali, ecc. - già utilizzate con successo nei paesi dell'Europa Settentrionale, gli unici ad avere già realizzato successi rilevanti sulla via di una più ampia democratizzazione del consumo di spettacolo dal vivo.

SPETTACOLO DAL VIVO
RIEQUILIBRARE
LA DOMANDA

di Carla Bodo



ARTIFICI DIETRO LE QUINTE

QUANDO SI ALZA IL SIPARIO

di Paolo Petroni

*Le luci,
i costumi degli attori,
la perfezione della scena...
Dettagli?
No, sostanza del teatro.*



Le luci cominciano ad abbassarsi, il brusio del pubblico cede quasi improvviso il posto al silenzio: si alza il sipario e come è visibile la scena scoppia subito un bel-l'applauso di tutta la sala. Gli spettatori più intellettualmente snob e i critici, che spesso appartengono a quella categoria e le mani ritengono di non doverle battere mai, arricciano il naso per questa istintiva reazione dovuta più all'effetto d'immagine che alla qualità di ciò che ancora deve in pratica cominciare. Ma l'effetto meraviglia non è un dato negativo di uno spettacolo ed è parte sostanziale di quell'effetto emozionale che un lavoro teatrale riuscito deve arrivare a dare nel suo complesso.

Quel primo applauso poi, magari senza attori o almeno protagonisti ancora in scena, è importante proprio perché va al teatro nella sua sostanza, ovvero sottolinea e premia il lavoro di tutti coloro che contribuiscono alla realizzazione di uno spettacolo ma spesso vengono dimenticati e comunque non sono visi noti al grande pubblico. Perché una scena vuota o con alcuni interpreti di contorno conquistati alla prima occhiata non c'è bisogno che sia molto ricca e rutilante di colori.

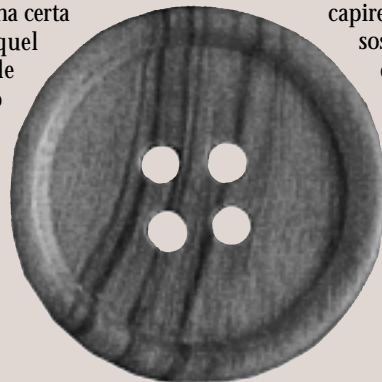
L'importante è che vi sia una certa perfezione artistica di quel lavoro tecnico-artigianale che costruisce lo spettacolo contribuendo a mettere a fuoco le idee della regia e

dare subito una certa immagine, il cui senso viene dall'impiego delle luci, dal carattere dei costumi, dallo stile della scenografia e, non ultima, dalla qualità della musica.

Sono le luci, per prime, a trasmetterci un senso di inquietudine o di incubo, oppure di allegra solarità o tutte le vie di mezzo e i contrasti relativi. Come un bambino che davanti allo specchio si illumina il viso dal basso in alto con una pila, per creare una maschera a forti contrasti d'ombre e luci, una maschera d'assassino dalle valenze espressioniste, così si può illuminare una scena a fasci radenti e trasmettere la sensazione che in quel luogo stia per accadere qualcosa di grave, di drammatico, magari dare un senso anche di sospensione e attesa angosciosa coll'uso di un'opportuna colonna sonora.

A quel punto la scena può essere quasi senza colori, tendente alle tonalità grigie e puntare su spazi geometrici e allusivi; o può essere realistica, contribuendo da subito a aumentare o attenuare una certa impressione e, comunque, ambientare la vicenda che verrà rappresentata in un'epoca precisa, vicina o lontana, oppure in un tempo indefinito e esemplare. E

i costumi degli interpreti aiuteranno a capire questi dati di contorno e sostanziali poi per la riuscita del lavoro, magari a contrasto, con colori sgargianti e abiti fantasiosi che risaltano in un contesto in



bianco e nero o proponendo figure magrittiane tutte in cappotto e bombetta.

C'è il teatro del realismo sino all'ossessione di marca, per intenderci, viscontiana, in cui tutto è vero e assolutamente in tre dimensioni, e c'è il teatro del sogno e del gioco fatto di disegni colorati e cartoni dipinti, a due dimensioni, come quello allegro e suggestivo del quale l'esempio più alto è oggi lo scenografo Lele Luzzati. Non è che uno sia meglio dell'altro. Le preferenze sono personali. È certo però che hanno due valenze spettacolari diverse e giocano su due piani di coscienza, di percezione.

Così si è arrivati a parlare di architetture di luce (sono possibili scenografie solo di fasci luminosi) o a far riferimento a ambienti psicologici, proprio per la forza simbolica e metaforica di certe ambientazioni sceniche. Un tempo esistevano solo luci fisse, in genere allineate in proscenio, e gli attori girovagando e usando come ribalta un carro con le sponde abbassate portavano con sé solo la maschera. Oggi la scena supplisce per certi versi al segnale preciso che ogni maschera era capace di mandare, a cominciare dall'immagine del tragico e del comico. Oggi la maschera di uno spettacolo è tutto il suo contesto scenico. E una certa avanguardia ci ha

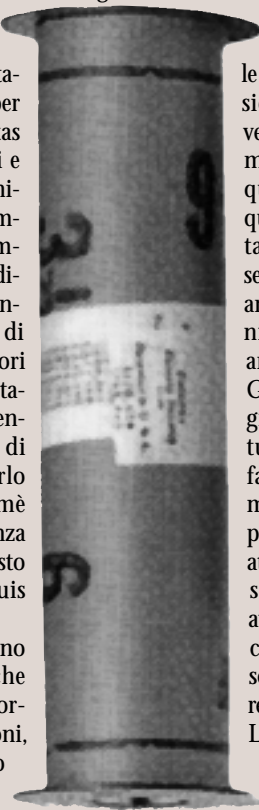


abituato a una scelta di spazi extra-teatrali, via via scelti secondo le istanze espressive e pratiche dello spettacolo. Ma si è vista anche la costruzione di appositi spazi per una data rappresentazione. La trasformazione (per *Hansel e Gretel* della Societas Raffaello Sanzio) in cunicoli e gallerie della platea del Valle all'inizio di questa stagione ne è un esempio estremo, anche nel suo simbolico svolgersi in un teatro tradizionale per negarlo nella sua essenza. Negli anni '70 si è parlato di teatro-immagine, ovvero di lavori che, abolita o quasi la parola, puntavano tutto sul movimento e l'ambientazione (e basti ricordare i nomi di Mario Ricci, Leo e Perla, Giancarlo Sepe e di Antonello Aglioti e Memè Perlini). Il teatro è l'arte dell'esistenza umana nello spazio, affermava del resto già molti anni prima Jean-Louis Barrault.

La scienza e la tecnica moderne hanno sostituito alle meraviglie meccaniche barocche, tutte carrucole, ruote e sportelli, cerniere e ricchezza di decorazioni, possibilità nuove che vanno dal gioco di luci, di cui uno dei maestri d'illu-

sioni è stato Josef Svoboda con la sua "Lanterna magika" (che ancora opera a Praga), agli effetti laser e l'uso di computer, schermi video in sequenza, fondali e immagini in movimento.

Certo l'attore che ci coinvolge con la sua intensità, le sue intonazioni, la sua tensione, la sua falsa verità più vera di tante verità che abbiamo di fronte nella nostra vita quotidiana, ha un potere quasi assoluto su di noi spettatori e spesso riesce a darci senso e sentimenti di un testo anche stando su un palcoscenico nudo. Ma il teatro è anche spettacolo. Ricordava Giorgio Strehler: «La scenografia (e con essa le luci e tutto il resto) non è solo un fatto estetico visivo. È un mezzo tra i più eccitanti e i più condizionanti che gli attori, e con gli attori il regista, hanno o dovrebbero avere a disposizione. C'è una continua corrispondenza fra scena, oggetto e spazio e attore, parola, gesto, movimento. L'una suggerisce qualcosa agli altri, gli altri usano e definiscono l'una».



IL MESTIERE DELLA LUCE

di Sergio Rossi

*Un maestro
di light-design parla
del suo lavoro:
un'arte solidamente
pratica.*

Il termine "teatro" ha la sua radice nella parola greca "teomai" che ha il significato di vedere. Per vedere, se non si può usufruire della luce del giorno, ecco che qualcuno dovrà illuminare il luogo teatrale con mezzi artificiali, così che il pubblico possa vedere quello che sulla scena si sta rappresentando.

Nel Rinascimento chi era incaricato di organizzare feste, spettacoli o pubbliche manifestazioni si occupava di tutti i dettagli del lavoro, ma con il tempo le varie mansioni sono diventate specializzazioni affidate a diverse persone. Il regista guida lo staff che produce lo spettacolo, dando un indirizzo estetico e annotazioni ai suoi collaboratori, che avranno il compito di disegnare la scena, i costumi, le luci.

Io lavoro con la luce. Sono un tecnico delle luci in teatro. Un mestiere che ha origine dall'esigenza di far vedere a taluni, definiti spettatori, quello che stanno facendo altri, definiti attori. Faccio parte di un microcosmo sociale che, con molta probabilità, è nato con l'uomo stesso, con la sua esigenza di trasferire valori di cultura e di tradizione all'interno del gruppo sociale. Il mio lavoro è realizzare le luci che il regista ha pensato per lo spettacolo. Mi piace la luce: non mi interessa quale

complicata teoria sia alla base della sua natura o la sua ragion d'essere. Non è la mistica di questo fenomeno in cui sono sempre immerso, o del suo opposto - la mancanza di luce - che mi affascina. Mi interessano il modo con il quale la percepisco e l'interazione che la percezione degli oggetti rivelati dalla luce ha sulla conoscenza del mondo che mi circonda. L'illuminazione non è una disciplina esoterica, e chi si occupa dell'illuminazione non è un "mago della luce", come ho spesso sentito dire. Fare le luci, e farle bene, è un mestiere che ha a che fare con l'intuizione, l'esperienza e quella parte di creatività che è subordinata alle indicazioni del testo e alle possibilità offerte dalla scena.

Il teatro ha una antichissima tradizione: da sempre gli attori si sono esibiti in qualsiasi luogo ove fosse possibile radunare gente. Oggi come ieri, si creano luoghi di spettacolo nelle piazze, nelle fabbriche, sui sagrati delle chiese, e in mille altri posti, ovunque siano riusciti ad arrivare la fantasia e il desiderio di fare cultura. Pensare alle luci per luoghi del genere è sempre un impegno notevole, a

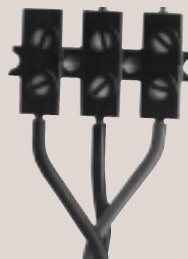
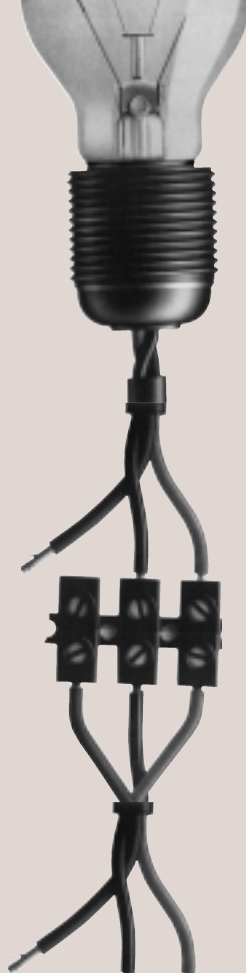
causa delle difficoltà che scaturiscono dalle caratteristiche del luogo, dalle dimensioni inusitate o minime, dalla molteplicità delle scene o dalla contemporaneità delle azioni.

Circa l'ottanta per cento delle impressioni sensoriali umane è di natura visiva. Ciò dimostra quale importante veicolo di informazioni possa essere la luce nello spettacolo. L'uomo ha sempre cercato di trovare una soluzione al problema di avere luce quando il sole cadeva al di là della linea dell'orizzonte. Da poco più di un centinaio d'anni la fisica applicata ha dato una soluzione: la lampadina elettrica! Pur essendo la luce uno strumento fisicamente intangibile ha bisogno, per essere generata e governata, di mezzi fisici quali i corpi illuminanti, con i relativi cavi e apparecchi per la regolazione. Di tutto questo si fa uso per illuminare le scene e gli attori.

Il proiettore, nelle sue varie forme, è il principe degli strumenti di illuminazione. Derivato dai fari inizialmente sviluppati per usi navali e militari, adopera la tecnologia e gli studi della fisica ottica. Tutta l'illuminazione si avvale delle leggi ottiche della riflessione e della rifrazione. La scena e i costumi creano un ambiente consono al testo, dando all'attore la possibilità di esprimere il personaggio: con la luce l'attenzione della sala può essere indirizzata dalla parte giusta del palcoscenico e lo spettatore aiutato a concentrarsi sulla parte di scena che in quel momento meglio descrive i fatti che stanno avvenendo. La luce può lasciare in ombra alcune parti e evidenziarne altre, equilibrando continuamente l'area visuale.

Fare le luci non significa solo conoscenza delle regole e degli strumenti del proprio specifico, ma anche vedere le difficoltà che lo stesso lavoro crea: un atteggiamento interiore, questo, verso il lavoro e verso coloro che, coinvolti nella produzione dell'opera, interagiscono con gli elementi della creazione. È un modo di essere nei confronti del palcoscenico, delle persone che vi agiscono e dei motivi che li spingono ad agire come agiscono. Credo che il teatro sia una delle ultime forme di artigianato sopravvissuto in una società che esige un lavoro sempre più specializzato e disumanizzante. Come nelle antiche corporazioni o nelle botteghe d'arte, lo spettacolo nasce dalla cooperazione di molte persone che con le proprie capacità concorrono alla produzione dell'opera.

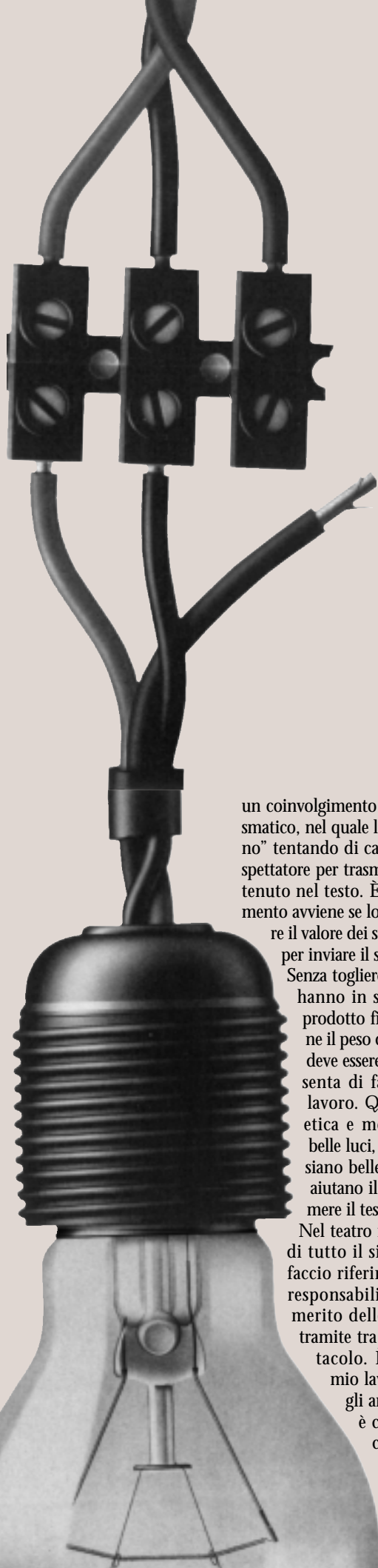
Lo spettacolo è un avvenimento che implica



ARTEFIGI

DIETRO LE QUINTE

ARTEFICI DIETRO LE QUINTE



un coinvolgimento sensoriale, mistico e carismatico, nel quale l'attore o gli attori "agiscono" tentando di catturare l'attenzione dello spettatore per trasmettergli il messaggio contenuto nel testo. È intuitivo che il trasferimento avviene se lo spettatore può distinguere il valore dei segnali che l'attore adopera per inviare il suo messaggio.

Senza togliere nulla all'importanza che hanno in scena costumi o luci nel prodotto finale, è l'attore che sostiene il peso dello spettacolo, ed il resto deve essere un supporto che gli consenta di fare al meglio il proprio lavoro. Questa è la mia posizione etica e morale. Quando si fanno belle luci, dunque, non è che le luci siano belle per se stesse, ma perché aiutano il regista e l'attore ad esprimere il testo.

Nel teatro moderno la spina dorsale di tutto il sistema è il regista. A lui faccio riferimento, con lui divido la responsabilità dei miei sbagli o il merito delle belle luci. Sono il suo tramite tra i mezzi tecnici e lo spettacolo. È questo che penso del mio lavoro: odio le fumisterie e gli arzigogoli, che, a volte, mi è capitato di ascoltare sulla creatività e sulla qualità artistica del fare luci. Credo che la creatività,

che si esplica nel fare le luci, debba avere per limiti le condizioni imposte dal regista, quelle imposte dalle scene - scelte dal regista - e le azioni che gli attori svolgono durante la recita. In questo ambito si muove il tecnico delle luci. Solidamente pratico. Certo, non mancano le occasioni per avere delle buone idee che consentano di ben illuminare lo spettacolo, ma devono pur sempre essere in sintonia con il pensiero del regista e non prevaricare: delle buone idee di illuminazione che aiutino il pubblico a capire quello che il regista vuole dire. A meno che non si preferisca definire "artistico" qualunque lavoro fatto bene, con coscienza, con arte. Credo che l'espressione "fatto ad arte" abbia perso il significato di "fatto bene" per assumerne uno che ha a che fare con la stravaganza, l'aggressività ed una certa dose di incompetenza. Per ben incominciare non bisogna pensare di dover essere "artisti": bisogna preoccuparsi per prima cosa di conoscere gli strumenti del mestiere e prepararsi ad applicarli nel modo più giusto e razionale che il buon senso consiglia. Se poi il risultato è molto buono e qualcuno vuole considerarlo artistico, bene: sarà "artistico" quello che io definisco un "buon lavoro".

La parte più delicata del mio lavoro è la scelta degli apparecchi d'illuminazione, la loro collocazione all'interno dello spazio scenico, l'individuazione dei colori per realizzare quanto il regista ha immaginato sullo spettacolo. Per questo considero importanti i contatti con il regista, le indicazioni che ricevo all'inizio e durante le prove. In questi momenti, malintesi ed incomprensioni si traducono in ore di lavoro sprecate o nell'acquisto di apparecchi che si rivelano inutilizzabili, il che ha come conseguenza un lavoro fatto male e rabberciato.

È importante stabilire subito una intesa con il regista, sgombrare i campo dai preconcetti, capire quello che sotto forma di esempio, metafora o allusione, il regista vuole realizzare. Quando ho l'impressione di non aver capito bene qualcosa, non è mai sprecata la richiesta di ulteriori spiegazioni, facendo attenzione che una quantità eccessiva di informazioni spesso confonde le idee e produce un risultato contrario a quello desiderato. È chiaro che su tutto ciò si innestano la mia capacità, la mia esperienza, il mio gusto. E questa è la cosa più affascinante del mio lavoro...



LA STOFFA DEL PERSONAGGIO

di Diana Ferrero

Santuzza Cali dalle arti visive alla costumistica: materiali poveri per stimolare l'immaginazione

Santuzza Cali, costumista da oltre vent'anni, racconta la sua esperienza e il suo percorso artistico, personale e poco ortodosso. Parte da una formazione pittorica per arrivare alla grafica e ai costumi di scena per il teatro d'opera (tra poco, a Messina, firmerà i costumi de *La gazza ladra*, regia De Bosio) e di prosa, come, in scena in questi giorni *Il borghese gentiluomo*, con Ernesto Calindri, e *Così è se vi pare*, per la regia di Lorenzo Salvetti. Da anni lavora con lo scenografo Emanuele Luzzati in un'intesa artistica da cui entrambi traggono stimolo e alimento reciproco, e che ha dato vita ad alcuni tra gli allestimenti più originali e creativi.

D. *A partire dalla sua formazione pittorica cosa ha determinato il suo avvicinamento al teatro?*

per via del mio interesse per l'uso del colore e del non colore, delle luci e delle ombre. In fondo, è questo il gioco del teatro. Solo in un secondo momento sono arrivata ai costumi, passando attraverso la marionetta, perché da ragazza amavo costruire pupazzi, prima per gioco poi per lavoro. La marionetta era qualcosa su

Ho cominciato con la pittura: negli anni '60 - '70 ero assistente di Kokoschka, il quale aveva previsto un mio futuro avvicinamento al teatro, forse

cui, poi, il costume si animava... E da lì sono venuti fuori i personaggi.

D. *Che ruolo e che importanza ha il costume tra gli altri elementi che compongono lo spettacolo?*

di un personaggio. Addirittura, a volte il colore viene fuori da sé, da certe pieghe nere del carattere. Più che vestiti io realizzo costumi e immagino personaggi: non sono veramente interessata alla ricostruzione di un'epoca, quanto piuttosto a restituirne un'idea attraverso una lente deformante, il più delle volte infantile. Così curo molto l'attrezzatura e, quando è possibile, la maschera.

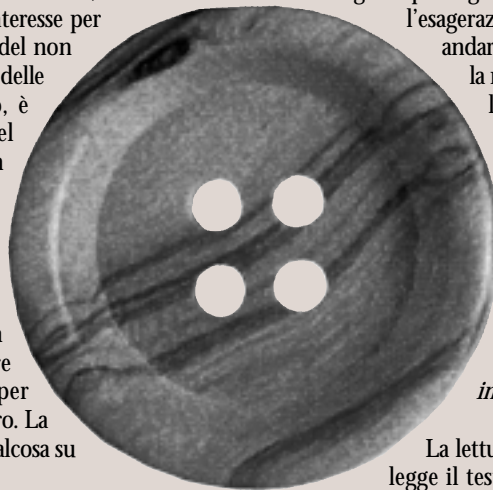
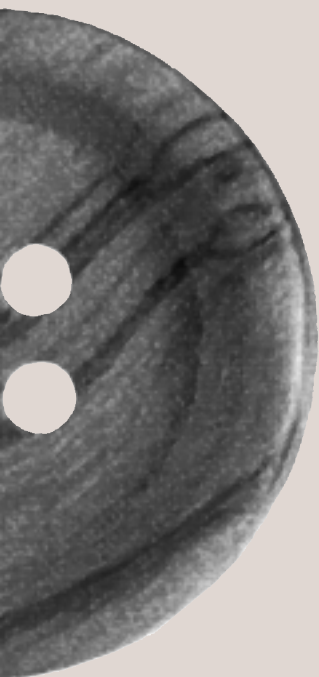
Probabilmente anche questo risale al mio gioco di bambina con le marionette e al mio mondo di pupazzi, che ha formato il mio gusto per il grottesco, per l'attrazione e l'esagerazione, e il mio piacere di andare sopra le righe, calcando la mano su qualche particolare che esprime, condensandolo, il carattere di quel personaggio.

D. *Quando legge un testo l'immagine del personaggio-costume è immediata oppure arriva solo dopo un lavoro di interpretazione?*

La lettura è fondamentale. Se si legge il testo con estrema concentrazione, a volte i personaggi vengono fuori dalle pagine del libro; sono loro stessi a dire come vogliono essere. Spesso realizzo i costumi su dei manichini fatti da me prima ancora di conoscere gli attori con le loro fisionomie. E da lì questi strani oggetti cominciano ad animarsi e a diventare personaggi. È un punto di partenza poco ortodosso ma conforme alla mia idea di costume come astrazione. Molte volte copio qualche cosa che viene da dentro, e questo è quello che chiamo "onestà"

ARTEFIGI

DIETRO LE QUINTE



ARTEFICI

DIETRO LE QUINTE

dello scenografo. Il teatro serve da stimolo all'immaginazione e alla comprensione della realtà, ma per raggiungere l'obiettivo il costume deve essere "giusto"; non necessariamente bello. Bisogna mettersi al servizio del testo e non allestire una vetrina personale.

D. Ideazione e realizzazione. E' difficile tradurre un'idea astratta in forma concreta? Adattare i materiali alle esigenze dell'attore "in carne e ossa"?

Di solito utilizzo i materiali più disparati, ma il più delle volte preferisco quelli poveri - che permettono maggiori libertà, quantità, colori: si possono lavorare, intrecciare, tingere per ottenere gli effetti immaginati. Sul palco-

scenico, con la suggestione della lontananza, delle luci e dei movimenti degli attori, il materiale povero dà profonde emozioni e sensazioni, un senso che non otterrei con materie pregiate, ma vere. Per ottenere l'effetto di verità sulla scena, spesso ricorro a un'esagerazione, ma per far questo bisogna avere grande attenzione e grande rispetto per l'attore e le sue esigenze, altrimenti può sorgere qualche difficoltà di recitazione. Pesi, maschere, stoffe e ingombri devono essere studiati in modo da non impedire l'espressione dell'attore, per esempio la fuoriuscita della voce o la mobilità del corpo. Tutto questo è essenziale, e anche se inizialmente creo i miei modelli sul manichino, ho sempre il pensiero all'attore come essere umano. Quando si lavora così la verifica sul palcoscenico è una sorpresa sempre piacevole. Ogni volta un'emozione e un gran divertimento, per gli attori e per tutti noi. Solo allora si vede se quello che si è creato è "il giusto".

Vestire i sogni

di **Letizia Muratori**

Ricordate i costumi di *Titania*? Belli, ricercati, ricostruiti con cura anche se inesorabilmente destinati ad affondare nelle gelide acque del Golfo di Terranova. Ebbene, venivano dalla italianissima "Tirelli", celebre sartoria romana che quest'anno festeggia il suo trentaquattresimo anno di attività. Una storia che non ha bisogno di commenti: sono gli abiti stessi a parlare. Artisti come la Pescucci, Pizzi, l'argentino De Ana, la Canonero, sono tutti - chi per la lirica chi per teatro e cinema -, legati al nome Tirelli. D'altra parte, non è da tutti vantare un repertorio di oltre centomila costumi, in gran parte autentici, che dal 1700 arriva a lambire gli anni Cinquanta. Dino Trappetti, responsabile della "Tirelli Costumi", spiega il segreto del successo: «Risparmiare a scapito della qualità non è mai giusto. Alle volte, per le produzioni, che un attore sia vestito di seta o di "cencio di nonna" non fa differenza. Per noi sì». Trappetti ricorda che, nella vita come sulla scena, esistono donne difficili da vestire (e con certe attrici spesso son dolori...). Ma ci sono casi in cui il compito diventa un vero piacere, come con Mariangela Melato:

«Mariangela è una grande artista, una donna intelligente, e le sta bene tutto». Ora in casa Tirelli c'è grande attesa per *Amistad* di Steven Spielberg, così come per la scaligera *Manon Lescaut*, che vede Muti per la prima volta alle prese con Puccini, per la regia della Cavani: e anche qui l'infallibile connubio Pescucci-Tirelli avrà successo. Gira un vecchio detto nel mondo dello spettacolo che dice, più o meno: «Spesso gli attori entrano in sartoria nudi e ne escono personaggi»: e nel caso di "Annamode '68" certamente è vero. «Il nostro è un lavoro d'artigianato puro, escludendo ovviamente l'uso del computer in amministrazione», sostiene Simone Bessi, amministratore delegato della "Annamode '68", nonché nipote della notissima Anna dalla quale ha ereditato spirito sarcastico ed intraprendenza. Effettivamente, dando un'occhiata al laboratorio, si respira un'atmosfera vecchio stile. Qui lavorano tagliatori e tagliatrici, sarti, guardarobieri, apprendisti che, con estrema disinvoltura, si muovono tra le tradizionali scatole per accessori, infiniti rotoli di stoffa e modelli originali dell'inizio del secolo. Una grande tradizione che ha, tra l'altro, il merito di dare spazio ai giovani: è infatti il neocostumista Francesco Papini a farci da guida. Con cortesia e passione questo ragazzo, diplomatosi da poco all'Accademia di Viterbo, illustra tutti i segreti del magazzino. Bozzetti di Pier'Alli, Alberto Verso, Nicoletta Ercole, Marisa Polidori, tanto per citarne alcuni, tappezzano le pareti della sala prove e la loro bellezza è forse

pari solo alla sapida ironia toscana di Anna che, scherzando, afferma con una certa rassegnazione: «Il teatro e il cinema non sono più quelli di una volta... Oggi vanno molto gli anni Cinquanta e Sessanta, anche perché costano meno». Anche Giuseppina Angotzi, meglio conosciuta come la signora Giusi della sartoria "Il Costume", riscontra più o meno le stesse tendenze. Il che non impedisce loro di lavorare bene, come nel caso del musical *E... ballando ballando* diretto da Giancarlo Sepe, che attraversa cinquanta anni di storia italiana. La ditta collabora con Rai e Canale 5, con le quali ha un rapporto lungo e continuo. La televisione, infatti, ha un ruolo importante oggi in questo ambiente. Ne sanno qualcosa le sartorie di Milano, che si occupano quasi esclusivamente di rifornire il piccolo schermo, ma soprattutto la pubblicità. Un esempio per tutti, in tal senso, potrebbe essere la milanese "Bianchi", che con i suoi settantacinque anni di vita alle spalle, vanta un magazzino di circa diecimila costumi. Il fascino di questo mestiere sta proprio nel convivere di presente e passato, arte e competizione imprenditoriale, attori e personaggi, alto artigianato e moda. Ma attenzione, in sartoria non si aggirano top model: bastano ancora i vecchi manichini...



FOTOGRAFARE LA SCENA

di Silvana Matarazzo

Conversazioni con tre maestri della fotografia teatrale: Tommaso Le Pera, Cesare Accetta e Maurizio Buscarino.

Sono pochi i fotografi, perlomeno in Italia, che hanno l'energia e il coraggio di esprimersi pienamente, come artisti, nel Teatro. L'oggetto da fotografare, infatti, è già una forma d'arte creata da altri e chi deve fissarla in immagini, per dare corpo e sostanza all'impalpabile, all'ineffabile destinato a scomparire ogni sera, non sa se registrare fedelmente questa realtà "fittizia" oppure reinventarla secondo proprie modalità espressive. Anche se tutte le sensazioni "corporee" di cui si riempie l'evento teatrale non potranno mai essere restituite dalla macchina fotografica. La fotografia si nutre, infatti, dell'assenza, fissa l'azione in una forma, sottraendole la vita, la fluidità per lasciare solo una testimonianza di "ciò che è stato".

Abbiamo intervistato alcuni fra i più famosi fotografi teatrali italiani, provenienti da ambienti diversi, per analizzare il rapporto che intercorre tra il loro "occhio indiscreto" e lo spazio scenico, cercando di coglierne le singole peculiarità e svelarne i differenti approcci.

Figlio di fotografo, Tommaso Le Pera si è trasferito ben presto dalla Calabria, dove è nato, a Roma per seguire le sue due grandi vocazioni: il teatro e la fotografia. Ha iniziato trenta anni fa a "immortalare" gli spettacoli dell'avanguardia romana, di cui ricorda ancora oggi con commozione gli allestimenti, visivamente straordinari, realizzati con pochi mezzi. Molto richiesto dalle compagnie teatrali e amato dagli attori, di cui cerca di valorizzare al massimo il talento e l'immagine, Le Pera tende a imprigionare nel suo obiettivo lo spirito dello spetta-



colo. Non ama, infatti, le fotografie elaborate, il ricorso a filtri o ad ogni altro genere di artificio. «Non faccio fotografie artistiche - afferma - ma cerco di rispettare, restituire l'idea, l'essenza dello spettacolo così come è stato concepito dal regista e quando riesco a ricrearne l'atmosfera, vuol dire che quella è la fotografia giusta... Cerco di fare foto dal punto di vista dello spettatore. Mi interessa il movimento, l'azione, le espressioni non fasulle di chi recita: in una parola la verità della scena».

E l'unica documentazione dello spettacolo è proprio rappresentata dalla fotografia che, però, non occupa, secondo Le Pera, un ruolo di prestigio nel teatro: «A volte viene considerata un accessorio e non un veicolo pubblicitario insostituibile e memoria preziosa della messa in scena. Non c'è spazio per il fotografo, per la sua preparazione e lettura dello spettacolo. Prima, invece, gli si dava il tempo di assorbire, interpretare, aderire allo spirito dell'allestimento: ora si è costretti a "rubacchiare" delle immagini e ciò non incoraggia chi voglia intraprendere questa carriera».

Uno dei fotografi più apprezzati nell'ambito della ricerca teatrale è Cesare Accetta, la cui passione per la fotografia è esplosa insieme a quella per la scena, quando negli anni '70 seguiva un gruppo di attori napoletani interessati ai nuovi linguaggi della sperimentazione. «Di quegli spettacoli - ricorda il fotografo - oltre alla fusione di differenti modalità espressive come la poesia, la pittura, le evocazioni cinematografiche, mi interessava soprattutto il modo con cui veniva trattata la luce: alternanza di chiaroscuri, gioco di ombre e luci, in cui il buio diventava un elemento inscindibile della scena».

L'azione teatrale è una sorta di camera oscura all'interno della quale il processo fotografico sembra identificarsi con lo spazio scenico. «Non ci può mai essere un'interpretazione oggettiva di qualsiasi evento di cui si è spettatore... Ogni cosa è interpretata dallo sguardo scrutatore dell'obiettivo che, a mio avviso, deve

essere presente con tutto il suo peso».

Cesare, che ha collaborato a lungo con "Falso Movimento" di Mario Martone, il "Teatro dei Mutamenti" di Antonio Neiwiller - poi Teatri Uniti -, e con Rem&Cap, ha sempre seguito un proprio percorso interiore che lo ha portato qualche tempo fa alla realizzazione di una performance *Dietro gli occhi*, messa in scena dell'impotenza dell'apparecchio fotografico, e che ora lo spinge a inventare nuove alchimie cromatiche per il cinema, come direttore della fotografia, e in teatro dove ha "abbandonato" temporaneamente il mestiere solitario del fotografo per diventare *lighting designer*, sempre interessato allo spazio vuoto da riempire di luce, prendendo «come pretesto l'evento teatrale».

Maurizio Buscarino assume uno sguardo obliquo nei confronti del mondo del teatro. L'artista bergamasco, infatti, più che alla messinscena, che considera la parte evidente e meccanica del teatro, il momento "estroflesso" di un lungo percorso intellettuale che vede coinvolti attori e regista, è interessato alle lacerazioni, ai conflitti, ai furori che animano questo processo e che costituiscono l'humus dello spettacolo. La rappresentazione teatrale, dunque, come metafora dell'esistenza, «di diaframma attraverso cui guardare il reale».

Buscarino ha iniziato ben presto a fotografare i volti degli amici, delle persone a lui care, ossessionato dall'idea - complice la scomparsa prematura del padre - che prima o poi sarebbero





scomparsi dal suo sguardo. E quando, nel 1971, assiste per caso al *Min Fars Hus* dell'Odin Teatret vede materializzarsi sulla scena il motivo per cui aveva iniziato a fotografare: «Gli attori entrano in scena dal buio, da una quinta, per compiere un gesto di luce che già contiene l'annuncio della loro scomparsa, il ritorno nel nulla, nel nero che li ha generati». Le immagini di Buscarino sono sostanzialmente dei ritratti, raccolti in un archivio composto da quasi 800.000 fotogrammi, fonte preziosa di documentazione sul teatro contemporaneo, da quello europeo-americano a quello orientale. All'interno del "popolo del teatro" - titolo anche di un libro e di una sua mostra itinerante - Buscarino ha fotografato gesti e persone tra loro lontanissimi: come l'amato Kantor, la cui opera ha costituito un'esperienza fondamentale del suo percorso di fotografo. E infatti gli spettacoli del regista e pittore polacco, tutti centrati sulla memoria e sul senso ineluttabile di morte che accompagna l'attore/uomo, visualizzano ciò che Buscarino ha sempre cercato di focalizzare: il senso dello stare al mondo, il venire dal buio per apparire e poi scomparire di nuovo. Al fondatore del Cricot 2, egli ha recentemente dedicato un libro in bianco e nero di struggente bellezza *Kantor. Il circo della morte* edito in Italia da Art& e contemporaneamente in Germania e Polonia da Sturzfluge. Di Buscarino si ricordano anche le foto realizzate nelle carceri di varie città italiane, dove si sono svolte esperienze di rappresentazione teatrale: immagini raccolte in una mostra itinerante dal titolo *Rinchiusi*. E infine un lavoro prezioso sul recupero dei teatri storici, già iniziato nell'82 al Teatro Rossi di Pisa, che lo vede acuto esploratore di alcuni piccoli gioielli dell'architettura del '700 e '800 italiana, disseminati nelle Marche e di cui una prima ricognizione è stata raccolta lo scorso anno nel volume *Teatri delle terre di Pesaro e Urbino* edito da Electa.

Quei lavori scomparsi

di *Sabrina Lilli*

Placida: Avvertite bene, signor Suggestore: dove so la parte, suggerite piano; dove non la so suggerite forte. *Suggestore:* Ma come farò io a conoscere dove la sa, e dove non la sa? *Placida:* Se sapete il vostro mestiere, l'avete a conoscere. Andate, e se mi farete sbagliare, povero voi. *Suggestore:* (Già, è l'usanza de' commedianti: quando non sanno la parte, danno la colpa al suggestitore). (Carlo Goldoni, *Il Teatro Comico*, II, 4)

Mestieri scomparsi, mestieri ormai superati grazie ai mezzi tecnici moderni o alle maggiori potenzialità di operatori e compagnie; mestieri che, però, hanno segnato il teatro, tanto erano necessari in altre epoche. Ad esempio il "Suggestore", ben tratteggiato da Goldoni nel *Teatro Comico*, era un tecnico che aveva proprio il compito di suggerire la parte agli attori. Doveva parlare a bassa voce in modo da non farsi sentire dal pubblico in sala, ma spesso a causa della proverbiale

memoria debole di certi attori o del debole udito di altri, era costretto ad alzare non poco la voce: e capita, a volte, anche oggi, di intuire la presenza di un attore in più... Quando le compagnie avevano un vasto repertorio il suggestitore, poi, aiutandosi con il testo, ricordava agli interpreti i movimenti e le azioni da fare in scena per quel particolare spettacolo, e a volte, per la riuscita del lavoro, fungeva quasi da regista, dando la corretta intonazione agli attori. Il suggestitore si posizionava al centro del proscenio in uno spazio in parte sotto il livello del palcoscenico, coperto da un cupolino detto "cuffia", che, oltre a nascondere agli spettatori, favoriva l'acustica indirizzando la voce verso gli attori. Elemento scenico certo non gradevole da vedere, la "cuffia" venne successivamente eliminata: di conseguenza il suggestitore fu costretto a trasferirsi dietro le quinte, da dove poteva dare gli incipit delle battute. Poco a poco il ruolo del suggestitore è andato sempre più perdendo d'importanza, non solo perché i repertori delle compagnie si riducevano a due o tre opere a stagione, ma anche per scelta professionale da parte degli attori. Il "Buttafuori" invece era un inserviente che si preoccupava di "avvertire" ogni attore al momento esatto della propria entrata in scena: compito piuttosto

importante, proprio considerando il fatto che in passato le compagnie erano abituate a mantenere contemporaneamente in repertorio diversi lavori, cambiandoli, però, di sera in sera. Ma al buttafuori spettava anche il compito di distribuire agli attori i vari oggetti di scena nell'istante esatto in cui servivano per l'azione, e si occupava, infine, dei cosiddetti rumori fuori scena, come pioggia, rullare di tamburi ed altro (compiti che, ora, ricadono nelle competenze del direttore di scena, dell'attrezzista e del fonico, che utilizza campionature o suoni registrati ed amplificati). Figura conosciuta dai più; anche perché utilizzata anche nel cinema, è quella del "Trovarobe", che provvedeva al fabbisogno di scena. In passato, quando le compagnie di giro giungevano in una nuova piazza, egli doveva preoccuparsi di reperire - chiedendo prestiti in giro oppure, sempre malvolentieri, affittando - tutto ciò che serviva alla scena. Solitamente i "trovarobe" frequentavano negozi e magazzini già conosciuti (di amici del teatro), che prestavano la loro merce in cambio di pubblicità o, semplicemente, di qualche biglietto d'ingresso a teatro. Dipendente del teatro, pronto ad aiutare le compagnie e quindi anche il trovarobe (al quale a volte dava per gli arredi di scena cose proprie) era il "Portaceste", il cui nome derivava

dall'abitudine dei comici nomadi di racchiudere il proprio mondo in ceste, in mancanza di contenitori più moderni. Suo precipuo compito era trasportare i bagagli degli attori, che sistemava in un carretto oppure sul rimorchio della sua bicicletta. Chi si recava a casa degli artisti per avvertirli di qualsiasi cambiamento improvviso (orari diversi per le prove, sostituzioni, o altro) era chiamato "Avvisatore": oggi non esiste, più, superato e reso inutile dai nuovi e più veloci mezzi di comunicazione. I controllori, che all'entrata dei teatri dovevano preoccuparsi non solo di strappare i biglietti d'ingresso, ma anche di riconoscere gli abbonati al teatro, si chiamavano "Portinai", diventati, nel corso degli anni, le cosiddette "maschere". Professioni ormai scomparse nel teatro contemporaneo: grazie a loro, risuona l'eco di tutti quei professionisti che hanno lavorato, e ancora oggi lavorano, dietro le quinte: non visti - e forse per questo meno valutati - ma senza i quali la grande macchina teatrale non potrebbe certamente funzionare.



UN TEMPO ERA SOLO CORDE, CHIODI E COLLA...

di Francesca Pierangeli

Intervista con Primo Pini del Teatro della Pergola: viaggio nelle regole d'oro del macchinista di teatro

D. *Come ha cominciato?*

Nell'immediato dopoguerra sono stato chiamato come servo di scena al Teatro Verdi di Firenze. Avevo 13 o 14 anni, indossavo uno spolverino grigio, che oggi è rosso e viene chiamato *paccherina*, dal nome di un noto servo di scena detto *Pacchero*. Oltre ad aiutare i tecnici ho fatto anche, per l'unica volta nella mia vita, la comparsa in uno spettacolo che s'intitolava *Trenta ragazzi in cerca d'orchestra*. Amavo già allora così tanto il mio lavoro che rimanevo in teatro anche quando non c'era nessuno per esercitarmi con tiri e cantinelle, e pur di stare accanto ai grandi come De Filippo accettavo paghe anche molto basse, giusto 5.000 lire per mangiare. Nel '53 dopo una prima collaborazione con la Pergola, ho lavorato con diverse compagnie. Per 21 anni una vita durissima: scarico, montaggio, spettacolo, smontaggio, viaggio in macchina per poi rimontare nella nuova piazza, finché, nel maggio del '73, a causa di un infortunio al capo macchinista Iotti, venni chiamato per sostituirlo dall'allora direttore della Pergola Alfonso Spadoni.

D. *Che consiglio dà ai giovani che vogliono intraprendere questa carriera e quali sono le regole d'oro di un buon macchinista?*

Chi sceglie questo mestiere deve essere innamorato del teatro, perché il lavoro è duro e richiede molti sacrifici. Spesso vengono da me dei ragazzi che hanno seguito dei corsi, ma non sanno stare su un palcoscenico, non sanno piantare un chiodo, prendono appunti sui banchi ma non hanno mai visto una graticcia o non sanno legare. Esiste un unico modo, utilizzato dai macchinisti di tutto il mondo, per legare i materiali, che tiene conto della sicurezza ma che è anche facile da slegare. Questi ragazzi dovrebbero non solo frequentare lezioni teoriche o visitare teatri, ma andare in un teatro tradizionale che ha un'attività continuativa, e partecipare attivamente a 10, 15, 20 montaggi e smontaggi delle varie compagnie. Cominciare, così, a capire le differenze fra i diversi materiali delle scene, le diverse esigenze dei registi, far fronte a tutti i casi ed emergenze che possono capitare... Chi soffre di vertigini non può fare il macchinista, così come chi soffre di claustrofobia, e non riesce a stare chiuso in teatro più di 4 o 5 ore, è meglio che prenda subito un'altra strada. In teatro si può lavorare dalle otto della mattina fino alla mezzanotte del

giorno dopo, perché alcuni spettacoli lo esigono, specialmente nelle compagnie di giro. Il fisico è sottoposto a uno sforzo costante e va a finire che si deteriora, e l'unica cosa che lo può salvare è l'esperienza. Serve inoltre molta umiltà e disponibilità per avvicinarsi a questo mestiere, mentre spesso mi sono reso conto che i giovani hanno molte pretese, vogliono lavorare mezza giornata, sapere quanto prendono, a che livello sono... Dicono di essere dottori ma in questo campo non serve: io non ho finito neppure le medie eppure sono qui, capo macchinista di un teatro prestigioso. Bisogna invece per prima cosa farli innamorare del teatro e in particolare dei lavori dietro le quinte, ruoli meno appariscenti e riconosciuti, ma fondamentali perché uno spettacolo vada in scena.

D. *Qual è la più grande soddisfazione?*

Quando tutte le sere, caschi il mondo, lo spettacolo deve "andare su" e il macchinista è in grado di risolvere tutti gli intoppi e gli imprevisti che si presentano: ritardi, problemi tecnici, paure degli attori, e contro tutto e tutti si riesce ad andare in scena. Mi è successo tante volte. Un ricordo che ho sempre vivo: quando De Filippo è venuto alla Pergola con tre atti unici, *Dolore sotto chiave*, *Sic Sic l'artefice magico* e *Gennariello*. Un allestimento molto complesso, tanto che erano tutti scettici sulla possibilità di andare in scena la sera stessa. De Filippo mi diceva: «No, Pini non ce la farà», ma io mi presi l'impegno e lo spettacolo andò su. Questa è una cosa per cui ho pianto perché alla fine dello spettacolo ci furono ben 21



ARTEFIGI

DIETRO LE QUINTE

minuti di applausi, il massimo che mi è capitato di sentire in trent'anni alla Pergola. A un certo punto De Filippo uscì e disse: «Se lo spettacolo vi è piaciuto dovete ringraziare il capo macchinista del Teatro, che mi ha dato la possibilità di poterlo fare», e io a raccontarlo ancora adesso mi commuovo. E non c'è paga, non ci sono titoli sui giornali, non c'è niente che possa dare una soddisfazione come questa.

D. Esistono diverse specializzazioni nel mestiere del macchinista?

Il lavoro del macchinista ha mille sfaccettature; bisogna infatti essere in grado di assecondare tutte le diverse esigenze dei registi: c'è chi vuole un chiodo messo in un modo chi in un altro, chi una quinta in un modo chi in un altro, chi un "puntamento" di un certo tipo chi di un altro... Da un punto di vista tecnico esiste il *soffittista* che lavora in graticcia e si occupa dei tiri, un ruolo fondamentale, molto richiesto, che non può essere insegnato; il *macchinista di palcoscenico* che lavora sulla scena e si deve occupare anche di coprire gli "sfori", cioè evitare che gli spettatori vedano quello che avviene dietro le quinte; il *macchinista costruttore* che costruisce gli elementi delle scene seguendo le indicazioni del regista e dello scenografo, ma che allo stesso tempo deve essere in grado di costruirle leggere, maneggevoli, che si montino alla svelta e resistenti ai continui trasporti, montaggi e smontaggi. Il capo macchinista riassume tutte e tre le figure.

D. In che cosa è cambiato il lavoro del macchinista da quando hai iniziato a oggi?

Prima il lavoro era solo manuale: corde, chiodi, colla e per illuminare la scena c'erano enormi "padelloni" della luce in cui spesso si rischiava d'inciampare. Ora tutto è più tecnico: computer, contrappesi. Da ragazzo, come aiuto macchinista, ricordo che negli spostamenti in

treno si raddrizzavano i chiodi raccattati sulla scena, che erano a carico del capo macchinista; oggi si fa prima a comprarli nuovi. Anche le scene erano costruite in modo da poter durare nel tempo e da poter essere riutilizzate: le quinte si dipingevano prima da un lato poi dall'altro per un altro spettacolo e l'abilità di un tecnico era proprio quella di rielaborare e modificare il materiale usato. Oggi si tende a fare scene molto curate e rifinite, a volte in vetroresina e polistirolo che, finito lo spettacolo, vengono buttate via. Ho insegnato questo a due ragazzi che lavorano qui con me e che, senza aver seguito nessun corso, hanno appreso molto dal duro lavoro sul campo, tanto da essere in grado di girare anche autonomamente con delle compagnie.

D. Com'è il tuo rapporto con la Pergola?

Io sono innamorato di questo teatro, mi sento parte della Pergola. La Pergola non è solo quattro mura: qui sono venuti, vengono e continueranno a venire i più grandi attori e registi. I registi sanno che quando vengono in questo teatro possono contare su di me per far fronte adeguatamente a ogni loro richiesta. Ho montato spettacoli memorabili con attori di grande talento. Ricordo nell'aprile '64 l'*Amleto* con Albertazzi e la Procler che furoreggiò anche all'estero, nel '78 *La Tempesta* di Strehler, *La lupa* con Anna Magnani, il *Romeo e Giulietta* con Giancarlo Giannini e poi Bene, Gassman, De Filippo... Sono stati degli eventi, oggi invece non mi pare di vedere spettacoli che resisteranno alla storia, ma il Teatro, come dice il motto dell'Accademia degli Immobili, "In sua movenza è fermo", è saldo, solido, ma in continuo movimento. Per me è un piacere anche soltanto ammirare questo enorme palcoscenico vuoto: un palcoscenico così è vita! Questa è la mentalità che cerco d'inculcare ai miei giovani aiuti: altro che emozionarsi per gli attori, volgiti intorno e ammira da cosa sei circondato...

Roma la certezza della sapienza...

Arrivano la mattina, quando gli attori dormono e il teatro è appena sveglio, e finiscono la sera quando cala il sipario. Sono i tecnici, i macchinisti: le ombre che si muovono dietro le quinte, prima, durante e dopo la rappresentazione. Vestono il palco ancora nudo, montano la scenografia. Collegano pedane e tappeti, pannelli e fondali alle carrucole, ai tiri elettrici (che poi sono sempre manuali), ai contrappesi. Guidano i movimenti della scena spostando pesanti materiali come fossero marionette e, giocando con la luce determinano la profondità, aiutando l'attore anche con artifici propriamente tecnici. Ma non solo: creano, costruiscono, lavorano con il legno, il ferro e plasmano i materiali obbedendo, oltre alle esigenze dello spettacolo, alla componente creativa che caratterizza la prima fase del loro lavoro. Pronti a risolvere ogni tipo d'imprevisto con velocità ed inventiva, devono essere organizzatori, artigiani e precisi esecutori. Nessuno li nota, nessuno pensa alla loro esistenza, ma tutti, pubblico e attori, si nutrono del loro lavoro durante lo spettacolo. Sergio Garcia, tecnico del Quirino, e Mario Bongarzone, da ventitre anni al Valle, sono due solide presenze, due certezze, all'interno del teatro. «Per imparare un mestiere come questo - dice Mario Bongarzone - bisogna saper rubare con gli occhi nella pratica quotidiana: dunque, avere un buon maestro è fondamentale. Quando ho iniziato, ricordo che i tecnici bravi sembravano un po' gelosi della loro arte, quasi non volessero svelare i segreti e i trucchi a noi giovani; ma, poi, se c'è la passione e si vuole veramente imparare, come in tutte le cose, si impara». Per Sergio Garcia quello del tecnico è un «lavoro per un animo zingaresco». Si impara in laboratorio, lavorando, costruendo le scene, ma anche mantenendo l'attenzione sempre viva, imitando e "spiando" il proprio capo-macchinista. I giovani, che pure sono affascinati da questa figura, si avvicinano con entusiasmo, «ma quando capiscono che ci vogliono precisione, fatica fisica e tempo, perdono velocemente la carica iniziale. Forse per questo - conclude Garcia - sembra che il mestiere di tecnico non sia più nelle aspirazioni dei giovani». Certo, potrebbe bastare un attore, una luce e il pubblico per fare spettacolo: ma se il teatro è allestimento, costruzione, movimento, allora è anche, in buona parte, nelle mani sapienti del tecnico. Se ne accorgono le tante compagnie, anche straniere, di passaggio al Quirino e al Valle: un affiatamento, subito; il lavorare assieme; misurare le forze e le capacità. Un po' di sfida, o di competizione tra tecnici di compagnia e tecnici di teatro, ma la certezza che alle nove il sipario si alzerà. Gli attori vanno in scena... E l'applauso, allora, è anche per i tecnici. (G.S.)

DIETRO LE QUINTE

ARTEFICI





La rilettura / riscrittura *dei classici*

LA MASCHERA DI MEDEA

di Edo Bellingeri

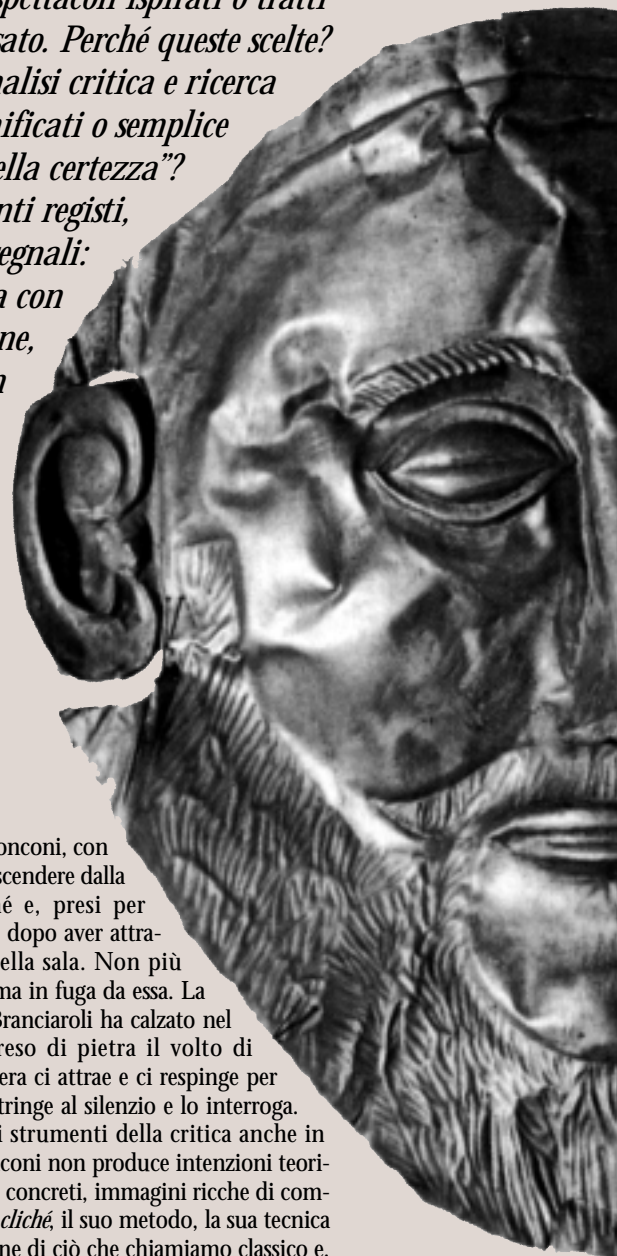
Come nell'*Oresteia* del 1972, anche nel lavoro condotto su *Medea* Ronconi non interviene sulla tragedia usando le chiavi di lettura più tematicamente legate alla nostra contemporaneità. Interessato alle parti che più profondamente la caratterizzano perché appartenenti a un mondo remoto, oscuro e di non facile decifrazione, Ronconi cerca di isolare nella tragedia gli assi che sono a fondamento della sua struttura: il patto stipulato da Medea con Egeo, la natura divina della protagonista, i valori prettamente eroici e, quindi, maschili che determinano la sua azione. Ciò che viene posto in primo piano nell'analisi di Ronconi non è il caso di una donna "lacerata dall'amore", ma la natura politica del suo gesto tragico, il sacrificio espiatorio che essa compie, risultato di uno scontro fra culture divenute ostili in una decisiva fase di passaggio. Percepita l'opera nella effettiva realtà dei suoi conflitti che riguardano dèi e leggi, liberato, grazie anche alla scelta di un attore uomo, il ruolo della protagonista da una fuorviante tipologia femminile, Ronconi si serve nello spettacolo di una scrittura fondata sulla comunica-



*Si registra una tendenza significativa
in questa stagione del teatro italiano:
la rilettura/riscrittura dei Classici.
Nei cartelloni dei teatri si vedono
sempre più spettacoli ispirati o tratti
dai capolavori del passato. Perché queste scelte?
Analisi critica e ricerca
di nuovi significati o semplice
“fuga nella certezza”?*

*Dall'analisi di cinque spettacoli di altrettanti registi,
emergono interessanti segnali:*

*Castri con Pirandello e Pasolini, Bruschetta con
Shakespeare, Martinelli con Aristofane,
Garella con Büchner e Ronconi con
Euripide hanno mostrato diversi modi
possibili per reinventare un classico.
Ecco cosa è successo...*



zione della distanza che separa la funzione della tragedia dalla nostra condizione di spettatori.

Nella scena di *Medea* oggetti, costumi, musiche, non coincidendo con quanto sarebbe richiesto dal tempo dell'azione né, in senso stretto, con il nostro presente, sono i segni attraverso cui questa distanza viene approfondita. A partire dall'inizio dello spettacolo, alcune sequenze di immagini proiettate su schermi rafforzano le modalità operative della regia, inserendo ulteriori stacchi temporali e cambi di situazione.

Soggetto allo stesso principio di discontinuità anche il finale dell'opera non può essere eseguito come il testo richiede. Il carro trainato da draghi alati su cui Medea si leva con accanto i cadaveri dei due figli, proprio perché stigma di una coesione mitica oggi non più attingibile, è trasformato da Ronconi in una scala al cui termine si stagliano la bianca veste sacrificale che Branciaroli indossa e una vasca da bagno spezzata in due tronconi sghembi in cui sono posti i corpi dei figli. Resa impossibile da questo dispositivo l'ascesa dell'eroina nel dominio del Sole,

Medea è costretta in Ronconi, con movimento inverso, a scendere dalla sua irriuale *mechané* e, presi per mano i figli, scompare dopo aver attraversato il corridoio della sala. Non più centro di una visione ma in fuga da essa. La maschera neutra che Branciaroli ha calzato nel finale dell'opera ha reso di pietra il volto di Medea. Questa maschera ci attrae e ci respinge per la sua oggettività. Costringe al silenzio e lo interroga. Per quanto legato agli strumenti della critica anche in questo spettacolo, Ronconi non produce intenzioni teoriche ma comunica gesti concreti, immagini ricche di complessità. Fuori da ogni *cliché*, il suo metodo, la sua tecnica modificano la percezione di ciò che chiamiamo classico e, insieme, quella di ciò che a noi appare contemporaneo. Preferendo consegnarci, più che la certezza di un significato, una struttura in sospenso, il suo teatro è, in molti sensi - come anche questa *Medea* dimostra - un teatro liminare.

ATTUALITÀ ITALIANA



PROMOZIONE TEATRALE NELLE AREE DISAGIATE DEL PAESE

*Dal Mezzogiorno
alla Valle d'Aosta:
la Cultura come nuovo
stimolo per aggregare
idee e persone,
per salvaguardare
tradizioni e storie.
Con un occhio
all'occupazione...*



Con il Decreto del 16 gennaio 1998 il Ministro delegato per lo Spettacolo ha disposto l'attuazione di un progetto speciale finalizzato alla promozione della cultura e delle attività teatrali nelle aree depresse del Paese. La parte operativa del progetto è affidata all'Ente Teatrale Italiano. Il decreto stabilisce i termini essenziali attraverso i quali dovrà essere articolato un intervento organico rivolto ad aree specifiche individuate dall'Osservatorio dello spettacolo, sulla base di indicatori specifici. Cinque sono le regioni individuate nell'area del Mezzogiorno continentale (Molise, Campania, Basilicata, Puglia e Calabria), realtà che effettivamente soffrono di un divario sul piano degli indicatori di offerta, domanda e dotazione di risorse finanziarie per la cultura. Sulla base degli stessi indicatori sono state, inoltre, individuate la Valle d'Aosta, come regione parzialmente penalizzata, e la Sardegna, sia pure in condizione di minore arretratezza rispetto alle sopracitate regioni.

Il progetto intende favorire la crescita complessiva del territorio individuato, guardando all'offerta, ma soprattutto alla domanda di spettacolo, con particolare riguardo al pubblico, che diventa, pertanto, destinatario privilegiato a cui si vogliono garantire pari opportunità rispetto all'intero territorio nazionale, per favorire l'affrancarsi da una condizione d'assistenza troppo spesso perpetuata e affinché possa esercitare un reale diritto ad una crescita auto-organizzata. Occorre, di fatto, creare le occasioni perché la cultura teatrale in queste regioni possa porsi ai livelli qualitativi riscontrabili in altre aree del paese, nella salvaguardia e nel rispetto dell'identità culturale e di un patrimonio di tradizioni non rinunciabili e che costituiscono l'ossatura della storia e della ricchezza di ciascuna area territoriale.

Il teatro infatti viene qui considerato non solo nella sua forma di espressione artistica o di impresa produttiva capace, come tale, di provocare l'iniziativa imprenditoriale e, di conseguenza, l'occupazione, ma soprattutto come luogo di incontro tra le persone, punto di riferimento e di aggregazione di forze e di idee. Il progetto sulle aree disagiate dovrà tener conto del suo carattere straordinario e si prefigge, quindi, come obiettivo primario, di innescare processi che non abbiano carattere temporaneo, ma che siano capaci di evolvere e svilupparsi autonomamente al termine dell'intervento previsto che è di durata biennale. Un intervento fondativo, dunque, e non episodico, né isolato e tantomeno genericamente finanziario, ma capace di costituire un modello strutturato e organico, in grado di svilupparsi nel futuro.

Nella sua formulazione il progetto parte dall'offrire opportunità di consolidamento e di espressione alle realtà culturali presenti sul territorio, proponendo processi di crescita a diversi livelli, mettendo al centro di ogni proponimento il momento della *formazione*.

Da una logica di programmazione esterna e generica al territorio si passa dunque all'elabora-

zione di un piano concentrato a vari livelli, con l'obiettivo di costruire una *rete* che abbia dei punti forti di contatto attraverso i quali il processo possa radicarsi e dare frutti non occasionali. La metodologia operativa attraverso la quale si articola l'intervento prevede, in termini prioritari, un'intesa con gli Enti Locali, definendo i rispettivi oneri e compiti attraverso Protocolli d'Intesa e Convenzioni, in un coinvolgimento diretto fin dalla fase progettuale e che preveda, come condizione necessaria, la disponibilità, anche finanziaria, a cooperare nella realizzazione del progetto. Successivamente, in stretta collaborazione con le strutture teatrali operanti sui territori, il progetto specifico prenderà forma seguendo due linee portanti, riassumibili in due categorie fondamentali, il *vedere il teatro*, e la *formazione del pubblico*.

La programmazione pensata, attenta e articolata di spettacoli secondo una cadenza e una permanenza che consentano un contatto reale con il pubblico e gli operatori è linea portante dell'intervento che deve essere attuato senza mai prescindere da una precisa e chiara informazione rivolta all'esterno, con progetti di promozione mirati, che prevedano un coinvolgimento diretto e profondo tra scena e platea. Altro elemento fondante, come già si è accennato, è la formazione, ovvero creare le condizioni di crescita artistica, tecnica, organizzativa e imprenditoriale.

Ritenendo che il progetto speciale per le aree depresse debba inquadarsi in una prospettiva più ampia rispetto alle risorse finanziarie attribuite dallo Stato, si prevede una possibilità di attingere a fondi comunitari, con riguardo alla formazione di artisti, tecnici ed operatori ed alla legislazione relativa alla ristrutturazione di sale teatrali.

Il finanziamento biennale previsto è di lire 3.093.000.000 che dovrà provocare l'entrata di altre risorse economiche, dagli Enti Locali, da progetti comunitari e da altre fonti d'investimento. L'intervento, articolato su due anni di tempo, si rivolgerà in prima istanza a Puglia, Basilicata e Calabria, in seconda a Campania e Molise per arrivare poi, nella sua fase finale, a Sardegna e Valle d'Aosta.



MINIMA THEATRALIA: SPAZI DI CREATIVITÀ

In un convegno a Bibbiena sui piccoli teatri storici linee e prospettive per il futuro

Due giorni di incontri e discussioni in un convegno dal titolo programmatico: *Minima Theatralia. Dai piccoli teatri storici nell'Italia centrale, prospettive e strategie per una politica culturale nazionale* promosso, lo scorso 31 gennaio e 1 febbraio, dall'Etì in collaborazione con il Comune di Bibbiena, l'Accademia Galli Bibbiena e la Biblioteca Teatrale Spadoni di Firenze. Il Teatro Dovizi della cittadina toscana, recentemente recuperato da Pier Luigi Pizzi e Massimo Gasparon, ha fornito la cornice ideale per la discussione del tema legato alle problematiche organizzative e gestionali dei piccoli teatri storici, particolarmente diffusi nei territori dell'Italia centrale.

Ai partecipanti al convegno è giunto il saluto e l'augurio di Walter Veltroni: «Partendo da questa nostra ricchezza e cercando di valorizzare i contenuti storici, artistici ed urbanistici potremo riuscire a farne uno dei punti di forza del futuro del nostro paese. L'innovazione introdotta dal principio delle residenze contenuto nel disegno di legge, riuscirà a soddisfare l'esigenza del recupero di questi spazi di tradizione, e quella di trovare luoghi permanenti di ricerca e sperimentazione».

Il convegno si è aperto alla presenza del vicepresidente della Regione Toscana Marialina Marcucci, da cui è venuto l'invito a trovare formule di gestione che lascino alle autonomie locali il compito di attivare progetti specifici, con l'appoggio di regioni e Stato.

Dopo il Sindaco di Bibbiena Giorgio Renzi - a lui il compito di inaugurare il convegno -, Renzo Tian ha ricordato nella sua relazione «la grande ricchezza del patrimonio artistico costituito dai piccoli teatri storici, teatri che devono essere aperti, frequentati, attivi. Sono stati censiti 300 teatri in 4 regioni: si tratta di inventare ed immaginare contenuti nuovi, pensando ad un nuovo rapporto teatro-pubblico, fuori dalle logiche del mercato. I piccoli teatri possono diventare terreno di sperimentazione su ciò che

il pubblico possibile domanda: teatri come arsenale di vita teatrale da usare in modo articolato e continuativo».

A queste proposte introduttive che hanno circoscritto il tema essenziale dell'incontro, si sono succeduti interventi di artisti, operatori e studiosi che hanno focalizzato punti di vista differenti, ma complementari rispetto alla realtà dei piccoli teatri. A partire da Maurizio Scaparro che ha ampliato la prospettiva dell'incontro, affermando che "Minima Theatralia" vale anche per il rapporto cultura-mondo. Il tema è stato poi affrontato sotto il profilo storico e urbanistico da Mario Panizza e Cesare Molinari, mentre una prospettiva di rilancio è venuta dall'economista Michele Trimarchi: «il pareggio del bilancio - ha affermato - non è una virtù. Il Mercato non è l'unico fine né l'unico valore: le piccole iniziative culturali possono avere una ricaduta a cascata interessante». Sono stati, quindi, i rappresentanti delle quattro regioni coinvolte, Mario Mazzotti, sindaco di Bagnacavallo per l'Emilia Romagna, Lanfranco Binni (Toscana), Laura Peghin (Umbria) e Velia Papa (Marche) a presentare le iniziative avviate nel recupero dei piccoli teatri.

La seconda giornata si è aperta con l'intervento di Franco Ruggieri, vicepresidente dell'Agis e direttore del Teatro Stabile dell'Umbria. Ruggieri ha ricordato l'importanza dei piccoli teatri nella vita culturale e artistica della città: i teatri «vivono nel contesto urbano se trovano solidi punti di riferimento nella comunità e non solo nell'amministrazione. Si tratta di modificare l'attività produttiva, articolare i modelli artistici, dare spazio alla drammaturgia italiana contemporanea, facendone laboratori per far conoscere la nuova produzione all'insegna della contaminazione artistica. I piccoli teatri potranno diventare dei centri culturali anche nella prospettiva di farne sede di residenze artistiche, spazi per nuovi quadri tecnici e organizzativi». In quest'ambito sono intervenuti anche Massimo Paganelli dell'Associazione Armunia - Teatro della Riviera, e Ruggero Sintoni di Accademia Perduta-Romagna Teatri. La parola, poi, è passata agli artisti presenti in sala: da Ruggero Cappuccio a Chiara Guidi, da Germano Mazzocchetti a Maurizio Buscarino, da Sandro Lombardi a Giorgio Rossi, da Angelo Savelli ad Armando Punzo fino a Ubaldo Soddu, critico teatrale e autore, che ha analizzato la situazione del teatro in Italia: è necessario «selezionare i prodotti, cavar fuori idee anche per gli spazi piccoli: serve al nuovo mercato, alla qualificazione degli artisti. Manca una strategia della committenza, una collaborazione tra registi, autori, musicisti, scenografi...». Le conclusioni, affidate a Renzo Tian, hanno evidenziato come i problemi dei piccoli teatri tocchino la situazione del teatro in generale. «Le indicazioni emerse dall'incontro mettono in luce una strada che può essere percorsa. Abbiamo messo in movimento un motore che deve continuare a girare: si deve ora pensare alla strada che resta da percorrere».

Brevi

Etì in Internet

Nel dare attuazione degli impegni contenuti nel Protocollo d'Intesa per l'Educazione al Teatro, l'Etì ha realizzato un apposito sito Internet sperimentale visitabile all'indirizzo <http://www.enteteatrale.it> (e-mail eti@enteteatrale.it). In esso sono contenute informazioni utili a insegnanti, teatri, centri, compagnie e associazioni culturali. In particolare, seguendo linee di lettura cromatiche (per l'ottimale visualizzazione si consiglia l'uso di una risoluzione 600x800 a milioni di colori) l'utente potrà consultare pagine di carattere informativo e tutto ciò che riguarda il Teatro Scuola: una banca dati, realizzata con applet java, con informazioni sui corsi di formazione per docenti e per operatori culturali, sulle produzioni per l'infanzia e la gioventù, sulle rassegne scolastiche di teatro fatto da ragazzi, sulle attività per la scuola da parte degli Stabili, delle compagnie e dei Centri. La flessibilità dei mezzi ed il costante aggiornamento delle informazioni offerte (si invitano gli insegnanti ad inviare tramite e-mail notizie sulle iniziative attivate nelle scuole), garantiranno la visibilità delle attività di Teatro Scuola.

Per le Donne

In occasione della Festa della Donna, il Teatro Quirino di Roma ha ospitato *Algeria mon amour*, manifestazione patrocinata dalla Commissione Nazionale per le Pari Opportunità: uno spettacolo, con Giuseppe Moretti e il mimo Claudio Conti, e un dibattito con ospiti di rilievo - Dacia Maraini, Hanida Bensadia e Marcella Farina -, per sollecitare una riflessione sulle tematiche collegate al mondo femminile, e invitare all'impegno civile. Nel corso di *Algeria mon amour* è stato letto infatti il manifesto della campagna internazionale per la raccolta di firme "Un fiore per le donne di Kabul", lanciata dalla Commissione per le Pari Opportunità e promossa dal Commissario Europeo Emma Bonino, contro la sopraffazione delle donne afgane ad opera dei Taliban. Si è inoltre inaugurata la mostra fotografica di "Médicins du monde", *Un fiore per le donne di Kabul*, ovvero le donne afgane ritratte da grandi fotografi, come Sebastiao Salgado.

Dacia Maraini al Teatro Valle

Un incontro di notevole spessore il 12 marzo al Valle di Roma: una serata, condotta da Alain Elkann, in onore di Dacia Maraini, in occasione della pubblicazione di *E tu chi eri?*, edito da Rizzoli. Il libro, composto da 26 interviste sull'infanzia, rivolte ad esponenti del mondo culturale italiano, è stato introdotto da Marco Bellochio, Sylvano Bussotti, Liliana Cavani e Rossana Rossanda, mentre Piera Degli Esposti e Pino Micoli hanno letto alcuni passi.

Tabucchi al Duse

Tra i prossimi incontri del "Caffè letterario", al Teatro Duse di Bologna, l'appuntamento con lo scrittore Antonio Tabucchi, che presenterà il libro, *Requiem*, edito da Feltrinelli. L'incontro si è tenuto il 14 marzo alle 17.00.

Voci nella scrittura alla Pergola

Nell'ambito dell'iniziativa "Leggere per un'idea - i libri a teatro", promossa dal Teatro della Pergola con la libreria "Leggere per", si tiene il 26 marzo un incontro con giovani scrittori italiani. Aldo Nove e Niccolò Ammaniti presenteranno i propri libri, *Puerto Plata Market* (ed. Einaudi) e *Fango* (ed. Mondadori): coordina l'incontro il prof. Giovanni Bechelloni dell'Università di Firenze. L'appuntamento è alle 17.30 del 26 marzo.

Un libro sul Teatro Valle

Il Teatro Valle ha 270 anni: è per celebrare quest'evento che l'Eti, in collaborazione con la casa editrice Fratelli Palombi, realizza un volume dedicato alla straordinaria vicenda del Teatro. Suddivisa in tre sezioni, frutto del lavoro degli studiosi Mario Verdone, Sandro D'Amico e Andrea Zanella, l'opera presenta la storia del Valle attraverso quella dei grandi artisti che ne hanno calcolato le scene, della vita teatrale romana e del pubblico; infine, una sezione illustra i vari progetti architettonici e i restauri. Il tutto è arricchito da una vasta iconografia, con immagini inedite tratte da diversi archivi.

Luciano Damiani in Mostra

"Luciano Damiani architetto dell'effimero e costruttore di teatri 1945-1995": questo il titolo dell'esposizione allestita al Teatro dei Documenti per festeggiare il mezzo secolo di attività teatrale dello scenografo e costumista Luciano Damiani. Sono in mostra bozzetti di scena, costumi, video, copie di contratti e lettere. L'esposizione è aperta dal 15 marzo al 30 aprile, in via Zabaglia 42 a Roma; info: 06/5744034.

Teatro Della Fortuna

Dopo 54 anni riapre il Teatro della Fortuna di Fano: lo storico teatro seicentesco, costruito da Giacomo Torelli e riedificato nell'Ottocento da Luigi Poletti, verrà inaugurato il 21 aprile da una performance d'eccezione: Bob Wilson presenterà in anteprima mondiale *Wings on rock*, ispirato al mito di Parsifal, al *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry e alla storia Sioux del Water-Jug-Boy. In scena un giocoliere e una ballerina, interpretati da François Chat e Marianna Kavallieratos; le musiche sono di Pascal Comelade, costumi di Kenzo (fino al 23 aprile); info: 0721/826462 oppure www.gostec.it/fanospettacoli

Rive

Per uno sguardo approfondito agli aspetti politici e culturali del mondo Mediterraneo lo strumento ideale è *Rive*, rivista bimestrale e trilingue (italiano, inglese e francese). Sostenuta dall'Unione Europea e dal Ministero francese per gli Affari Esteri, *Rive* è un progetto dell'Università del Mediterraneo e si avvale della collaborazione di studiosi e giornalisti delle varie aree del mediterraneo. Tra gli argomenti trattati, il teatro, con analisi del recente teatro arabo e tunisino, delle traduzioni di De Filippo in arabo e della produzione del siriano Sa'd Allah Wannus, autore di un teatro politicamente e socialmente impegnato.

TRA MAFIA E CLASSICITÀ

di Flavia Bruni

In un laboratorio per il Teatro di Roma l'esplorazione nelle opere di Seneca e Plauto di Ruggero Cappuccio

Sicilia, anni Quaranta, la mafia di ieri, la magia del dialetto. Ruggero Cappuccio ha le idee molto chiare su come mettere in scena il *Tieste* di Seneca e le *Bacchidi* di Tito Maccio Plauto. Un'esplorazione drammaturgica, la sua, assolutamente fuori dai canoni tradizionali. Un approccio ai classici complesso, che vuole cogliere il senso più autentico ed estremo di un testo del passato per dargli parole di oggi. Non è la prima volta che Cappuccio si confronta con il dialetto. La dice lunga *Desideri mortali*, omaggio alla lingua e al mondo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ma anche il breve e incisivo *Shakespeare di Napoli*, nel quale il napoletano di secoli addietro avvolge e poeticizza la favola agro-dolce nutrita dei versi del Bardo.

Adesso, musica in scena e mescolanza di dialetti avvicinano due autori diversi come Seneca e Plauto.

«In genere ci sono due sistemi di messinscena», esordisce Cappuccio, «il primo è di carattere strettamente filologico, che definisco presepiabile, ed equivale a prendere il testo, tradurlo con la massima fedeltà e metterlo in scena allo stesso modo. Facendo, cioè, un'operazione museale che può avere, intendiamoci, qualche valore, ma non tiene conto di quanti millenni sono passati tra la cultura che aveva prodotto quella drammaturgia e la cultura che deve riceverla. Evidentemente nei classici ci sono degli elementi intramontabili, che non sono di oggi, di ieri, di domani, ma di sempre, tuttavia le forme di comunicazione sono, nell'arco di duemila e più anni, mutate».

D. Qual è l'alternativa ad un'operazione «museale»?

Non essere filologici e addentrarsi attraverso i penali del labirinto drammaturgico di un autore classico, uscirne e raccontare il labirinto con impressioni, non con rilievi e planimetrie, non con la matematica ma con emozioni. Attraverso una "ri-crea-

zione" dell'oggetto originale. Nel mio caso ho individuato due momenti di tramonto, di passaggio e di trasformazione di una realtà culturale. Per quello che concerne il primo testo, il rapporto tra il potere e la crudeltà che Seneca esprimeva è una relazione che si trasferisce attraverso le forme del potere e della crudeltà in Sicilia negli anni Quaranta. Il nesso è questo: in quale sfera culturale attuale, quotidiana, ritroviamo ancora quello stesso rapporto? In una sola, la mafia. Quella degli anni Quaranta che è ancora rituale, simbolica, teatrale, con sue forme di comunicazione col mondo esterno. Una mafia che ha ancora delle regole, poi, negli anni seguenti, infrante.

D. Cosa succede invece nelle *Bacchidi*?

La storia diventa quella di una compagnia di "scavalcamontagne" che in Sicilia deve mettere in scena le *Bacchidi*. Anche in questo caso siamo in un momento di passaggio, stanno per fare la loro comparsa le prime tremolanti pellicole cinematografiche e quindi la tradizione del guito, del teatro italiano che discende direttamente dalla Commedia dell'Arte, sta per morire. Si tratta di una metafora sull'estinzione del teatro. Ho riscritto la commedia in tanti dialetti. C'è il veneziano, il napoletano, il siciliano, il fiorentino. È un lavoro che mette in evidenza quali radici Plauto offre, ha offerto e continua a offrire a tutta la comicità, non solo italiana ma europea, nei secoli. Viviamo ancora gli ultimi anni di una comicità che fa capo proprio alla sua maestria. In entrambi i testi, poi, esiste una centralità data al corpo: il corpo in *Tieste* è un oggetto di vendetta e di ricatto. Nel caso di *Bacchidi*, invece, di piacere.

D. Perché il filo conduttore è la Sicilia?

È una terra estremamente vicina alle forme della classicità, ma anche una terra che con queste forme ha continuato ad operare modificandole, e modificandosi. Tutto ciò che viene raccontato nei miti, come il supplizio di Tantalo - non a caso uno dei personaggi del *Tieste* - è ciò che poi in fondo viene raccontato da Seneca e che, in forme estreme, accade ancora oggi in Sicilia. Sono rituali di crudeltà ancora possibili oggi in Sicilia.

D. Parliamo dell'uso particolare che fa del dialetto siciliano...

È come se avessimo di fronte un italiano eroso dall'interno dalla grammatica siciliana, grammatica non solo in senso linguistico ma gestuale, allusivo. Seneca ogni volta che dice qualcosa non vuol mai dire ciò che sta dicendo, Plauto invece dice sempre infinitamente di più di quanto basterebbe. Il primo è un autore magro, il secondo grasso. L'uno implicito, l'altro esplicito. E quale lingua se non il siciliano possiede in sé queste caratteristiche di allusione ed esclusività?



Cerimonia
di Marcello Fois,
nella foto:
Mirella Mastronardi
e Marinella Manicardi

UN PROGETTO PER TRE

di Gerardo Guccini

*A Bologna
la scrittura scenica
si fa strategia e gioco...*

Piera Degli Esposti, in uno studio autobiografico apparso su *Divina. Vicende di vita e di teatro* (Torino, Editrice Tirrenia, 1992), ricorda Luigi Gozzi con espressioni che dichiarano l'efficacia e la permanente vitalità del loro incontro: «Io ho avuto la fortuna di avere in Luigi Gozzi un grande maestro e credo che lui potrebbe insegnare a tutti». Sono parole impegnative, pesanti, che scoprono sotto il brulichio degli eventi salde linee di svolgimento, valori, prospettive.

L'insegnamento teatrale di Luigi Gozzi, regista, maestro di attori e docente presso il DAMS di Bologna, non ha alimentato la trattatistica sull'argomento né ha cercato di radicarsi in scuole o centri di formazione. La sua espressione più immediata e diretta è la vita del piccolo Teatro delle Moline, che Gozzi con il Teatro Nuova Edizione gestisce dal gennaio del 1973. In questa sala, situata nel centro storico di Bologna, è possibile vedere gli spettacoli dei giovani gruppi; assistere a iniziative che seguono lungo la frontiera del nuovo i rapporti fra il teatro e la danza, la musica, la poesia; partecipare a laboratori di scrittura e sulle arti performative. Qui, naturalmente, si svolge anche l'attività artistica di Gozzi che, di tutto il resto, è condizione essenziale. Sono infatti le sue qualità di leggerezza ed ironia che rendono lo spazio che lo circonda ospitale e libero. Jarry ha scritto che l'essenza dei piccoli teatri «è non di essere, ma

di divenire». E per divenire bisogna esercitarsi a tenere i propri bagagli sempre in moto, quasi per aria, e vivere in uno stato di ricerca permanente, che non richieda all'esterno obbedienza e ossequio, perché, a confermarlo e a ravvivarlo, è la scoperta delle proprie possibilità di movimento.

Nel caso di Gozzi, la ricerca ha un obiettivo preciso. E cioè, è ricerca dei mezzi che consentono di condividere la creazione artistica senza perciò frammentarla, snaturarla, piegarla alle esigenze del pedagogismo, che, tuttavia, fermenta discretamente fra le sue pieghe.

Come appare dalla continua e, in certi anni, frenetica attività produttiva del Teatro Nuova Edizione, lo spettacolo è una condizione centrale e irrinunciabile del lavoro artistico di Gozzi. Ma questi spettacoli, che, all'atto scenico, vengono rapidamente impostati dal regista con sicuro senso del ritmo e degli spazi (un senso quasi "scacchistico", ha osservato Sergio Colomba), risultano da un continuo processo di condivisione delle loro ragioni e delle loro tecniche (sia attoriche che drammaturgiche).

Il "Progetto drammaturgico TRE" ha recentemente portato in primo piano l'esigenza di fondare lo spettacolo su un mondo di interazioni e insegnamenti reciproci.

Gozzi, in sostanza, propone agli autori di scrivere testi - che verranno poi rappresentati dal Teatro Nuova Edizione - seguendo le regole di un teorema che, annullando le clas-

siche unità di tempo, luogo e azione, prevede che lo spazio sia fisicamente diviso in due zone, variabili, dove tre attori, tutti protagonisti, agiscono singolarmente o in coppia senza potersi mai trovare tutti e tre insieme.

Una faccia del progetto è pedagogica, si radica nella storia del Teatro Nuova Edizione - che fin dall'inizio considera essenziale "l'elaborazione sul testo" - e mira ad estendere all'autore quel lavoro sull'artista che la regia, in genere, esercita sugli attori. L'altra faccia è ironica: suppone che l'invenzione si svolga indipendentemente dagli argomenti, e induce ad accettare il meccanismo come essenza e contenuto del lavoro drammaturgico. La prima faccia ricorda lo storico tentativo di Copeau, che offrì agli autori il palcoscenico nudo e strutturato per volumi fissi del Vieux Colombier, nella speranza che questi facessero mentalmente proprio tale luogo concreto, vissuto e culturalmente orientato alla rinascita del teatrale. La seconda fa invece sperare che Gozzi, a differenza dell'austero Copeau, accetti che gli autori si divertano al suo invito e lo svolgano, sì, con impegno, ma anche con spirito giocoso. Il gioco, infatti, è una possibilità latente della scrittura drammatica, che, dovendo rapportarsi alla scena e agli attori, non può evitare di assoggettarsi a complessi di convenzioni (asestate o, come in questo caso, stabilite per l'occasione), rispetto alle quali l'autore prova soluzioni, combinazioni, strategie.

E forse il gioco indica anche la sostanziale



il suggeritore

di Andrea Camilleri

unità del progetto di Gozzi, nel quale l'ironia, divenendo a suo modo pedagogica, porta l'autore a misurare le distanze che separano le zone del suo lavoro (l'argomento, l'invenzione, il dialogo), e a valutare la necessità di essere reattivo, mobile, leggero.

Il "Progetto drammaturgico TRE" coinvolgerà sei autori e quindici interpreti. Finora sono stati composti due testi: *Cerimonia* di Marcello Fois, che ha debuttato alle Moline il 20 gennaio 1998, e *Quiz*, di Mario Giorgi, ora in fase di allestimento.

Fois narra la vicenda di una madre e una figlia (le attrici Marinella Manicardi e Mirella Mastronardi), che si contendono lo stesso uomo (Filippo Morelli). Il giovane si presenta in scena con addosso solo un asciugamano. Il particolare è strutturale: la sua vestizione, che procede incerta e un po' a gambero, segnala infatti gli scarti temporali della vicenda, che, comunque, sfocia come da titolo nella cerimonia. Cerimonia che, solo nel finale, ci si rivela essere il funerale della figlia. L'autore, accettato il teorema di Gozzi, ha moltiplicato le cesure e le transizioni temporali, attribuendo ai due spazi dell'azione una funzione analoga alle doppie o triple porte d'accesso del vaudeville. A questo intreccio scenico - divertito nella misura in cui trasmette il piacere per aver saputo far scattare i meccanismi dell'ingranaggio - corrisponde un testo intessuto di riferimenti al realismo di De Filippo (il caffè), ai dialoghi snodati di Pinter, all'oniricità del dramma simbolista, al "noir" rarefatto di Truffaut.

A giudicare da questo primo risultato, il teorema di Gozzi insegna con una certa immediatezza che la drammaturgia è un meccanismo, che la si può risolvere come se fosse un gioco e che risulta tanto più efficace quanto più riesce a trasmettere al pubblico e agli attori le proprie regole, la propria logica, le proprie strutture, nonché gli stili e le illusioni che lo ricoprono.

Può darsi che col proseguire del "Progetto", gli autori non si preoccupino solo di risolvere il teorema - ormai la via è tracciata -, ma di catturare tra le sue strette maglie quanto il teorema stesso non suggerisce né implica.

Vedremo. In ogni caso, che un piccolo teatro, proseguendo la propria ricerca, riesca a farsi promotore di nuovi repertori è un fatto che, da solo, porta a rivedere le ragioni della crisi della nostra drammaturgia.

Mani avanti, come si dice: una volta tanto, il suggeritore intende dare un suggerimento solamente a se stesso. Se qualcuno si vorrà accordare, sarà sempre benvenuto. Che faccio? Parto prima per Palermo o per Milano? Meglio Milano, dove ho almeno due spettacoli da vedere. Il primo è *Il pellicano* di Strindberg messo in scena da Missiroli col Gruppo della Rocca. A parte l'interesse teatrale, c'è un ricordo personale: nel '54 la censura me lo proibì perché "contrario al sentimento della famiglia". Il secondo è *Corsia degli incurabili* con la regia di Varetto per il Centro Teatrale Bresciano. Autrice ne è Patrizia Valduga, poetessa e scrittrice che m'intriga, m'incuriosisce. Quindi mi sposto a Udine dove, all'Auditorio Zanon, c'è Giorgio Barberio Corsetti con la sua compagnia in uno spettacolo intitolato *Notte*. Barberio Corsetti lo seguo già da suo saggio di diploma all'Accademia d'arte drammatica: le sue ricerche sono sempre state per me motivo d'estremo interesse. Da Udine a Grugliasco, in provincia di Torino, il viaggio non è certamente breve,

ma ne vale la pena per andare a vedere la riduzione che Daniela Nicosia ha fatto di *Alice nel paese delle meraviglie*, libro che ho amato da piccolo e che continuo a leggere da grande. Come *Pinocchio*, che ho fatto alla radio divertendomi come raramente mi capita. E perciò mi riprometto di fare una puntata a Livorno: Maria Cristina Giambruno, con la compagnia "L'uovo", vi ha messo in scena, al Teatro di Villa Corridi, un testo intitolato *In viaggio con Pinocchio*. Spero che in sua compagnia il mio viaggio teatrale mi sia più leggero. Non posso fare a meno d'andare a Bologna e a Modena. A Bologna perché come faccio a perdermi Ugo Gregoretti che recita nel *Così è se vi pare* di Pirandello? A Modena per assistere a *Orgia* di Pasolini con la regia di Castri. Decido di continuare a stare con Massimo Castri (non c'è spettacolo suo che non sia, per me, motivo di riflessione) e mi sposto a Todi dove c'è Anna Maria Guarnieri che, con la regia appunto di Castri, interpreta *La ragione degli altri*.

Testo che ho diretto, anni fa, per la televisione: un motivo in più. A Roma, a parte moglie, figlie e nipoti, m'aspettano *Gioventù senza Dio* di Ödön von Horváth, un romanzo che lessi agli inizi degli anni Cinquanta e che mi fece grande impressione (la drammaturgia è di Marco Baliani e Renata Molinari) e *Il caso Kafka* di Roberto Andò e Moni Ovadia che ne è anche l'interprete. Il binomio Kafka-Ovadia produrrà certamente un qualcosa che, per poterlo compiutamente gustare, avrà bisogno di una frequentazione non limitata a una sola sera. E dopo qualche giorno di riposo, partenza per le Isole. A Cagliari per andare a vedere il lavoro di Federico Tiezzi su *Cleopatra* di Testori. A Palermo andrò alla sala del "Teatro Libero" per assistere a *Senza naso né padroni*. E così avrò modo d'abbracciare Davide Iodice, mio ex allievo, che ne è il regista. Sono arrivato in Sicilia, nella mia terra, e qui mi fermo. Avrete avuto modo di capire che non uso fare distinzioni tra teatro sperimentale, per ragazzi, compagnie primarie: quando il teatro è veramente teatro, le etichette non servono a niente.

Per ricevere gratuitamente *Etiinforma* al Vostro indirizzo di casa, scrivere o inviare un fax con i Vostri dati a:

ETI, Ente Teatrale Italiano via in Arcione 98, 00187 Roma
Fax: (06) 6797493



LA RIVOLTA TEATRALE DI BARCELLONA

di Francesc Massip

*La scena catalana tra
tempeste politiche e novità
drammaturgiche*

L'attuale stagione teatrale in Catalogna è iniziata con un vero fuoco incrociato tra la gente di teatro, le istituzioni pubbliche e gli enti privati. Una battaglia che ha creato divisioni tra gli operatori teatrali e che ha assunto toni di rivolta contro le ingerenze della politica nell'arte, sia pure, a volte, nell'accettazione del capriccio politico.

Lo scorso 11 settembre, anniversario dell'indipendenza catalana, si inaugurava il Teatre Nacional de Catalunya (TNC), un edificio di nuova costruzione costato otto milioni di pesetas, opera dell'architetto Ricard Bofill che, ispirandosi al Partenone, ha creato un monumento cittadino, senza troppo badare alla funzionalità strettamente teatrale che si richiede oggi. Il suo interno ricorda (alla fine del ventesimo secolo!) il Teatro Farnese di Parma (1618), una sala nata in

ATTUALITÀ

ESTERO



una corte ducale per un pubblico esclusivamente aristocratico. L'inaugurazione era il culmine di un processo iniziato quindici anni prima con l'atterraggio in Catalogna di Josep M. Flotats, allora attore della Comédie Française, un artista di indiscutibile qualità, prestigio e respiro internazionale. Il suo contratto come direttore-fondatore del TNC, con uno stipendio annuo di circa trenta milioni di pesetas, è stato stipulato dal governo della Generalitat per designazione diretta, cosa che ha provocato l'imbarazzo della professione che, dopo tanti anni di tenace resistenza al franchismo, aveva trasformato il teatro catalano nel teatro più attivo e innovatore della Penisola. La tempesta è scoppiata quando l'attuale ministro catalano della Cultura, su richiesta di parte della collettività teatrale, è intervenuto per equilibrare la futura programmazione del TNC, iniziativa apertamente criticata da Flotats nel suo discorso inaugurale. Questo gli è costato la revoca dell'incarico e ha causato la divisione della gente di teatro davanti all'accaduto. Il giorno della prima del *Gabbiano* di Cechov, unico spettacolo della stagione diretto e interpretato dallo stesso Flotats, gran parte del pubblico ha applaudito in piedi per dieci minuti non tanto la qualità della regia quanto la figura dell'artista ribelle. La guerra teatrale catalana continua attivamente, perché, di fatto, fino alla prossima estate non cambierà il direttivo del TNC e perché ha sullo sfondo una crisi di espansione. È un dato di fatto che la crescita del teatro catalano negli ultimi anni sia stata spettacolare in tutti gli ambiti della creazione scenica, e ciò ha provocato prevedibili frizioni.

Al margine di questo burrascoso inizio di stagione, lo spettacolo più interessante che sia stato presentato fino ad oggi a Barcellona è *La pantera imperial* del compositore, regista e interprete Carles Santos, uno spettacolo che

arriva al cuore della musica di Bach e lo fa esplodere in un caleidoscopio di suggestioni. In scena, tre attrici-cantanti, un tenore e quattro strumentisti: un violino, un clavicembalo e due pianisti che si spostano per la scena con delle rotelle e combattono a morte con una pianola che si muove e suona automaticamente. Si tratta del primo spettacolo di grandi ambizioni che si sia presentato da tempo al Teatre Lliure, un gruppo emblematico che, dopo la morte di Fabià Puigserver e in assenza di Lluís Pasqual, va letteralmente senza rotta, alla deriva, in attesa che diventi realtà l'altro grande progetto istituzionale di Barcellona, la Città del Teatro, promossa dall'Ajuntament socialista per collocarvi la nuova sede dell'Institut del Teatre, del Teatre Lliure e gli spazi municipali.

La chiusura di El Molino, il teatro di varietà per eccellenza del *Parallel* barcellonese, è stata compensata dalla riapertura, alle *Rambles*, del Teatre Principal, l'edificio teatrale più antico della città, inaugurato con la splendida messa in scena di *Maria Rosa* di Àngel Guimerà, un classico che ha guadagnato rinnovata attualità dalla mano di Rosa Novell, un'attrice alla sua prima esperienza di regia. D'altra parte, si va consolidando la nuova leva di giovani autori catalani che debuttano con regolarità: Beth Escudé, Lluís Cunillé, Carles Batlle, David Plana, Roger Bernat, Jordi Galceran, Ignasi Garcia, Sergi Pompermayer formano un esercito dall'attività inarrestabile. Si distingue tra loro Sergi Belbel, che in aprile presenterà la sua ultima opera, *Morir* (al Teatre Romea), messa per la prima volta in scena nel 1995 a Helsinki, in finlandese, da Harri Virtamen. In sintonia con la proliferazione di enti teatrali privati, il teatro catalano si è orientato pericolosamente verso la via commerciale, mirante a soddisfare un pubblico poco esigente ma sempre più numeroso. È una tendenza di influenza mediatica che è arrivata a toccare in maniera preoccupante perfino gli autori. Quasi solo le sale alternative, di piccole dimensioni, osano scommettere su proposte più arrischiate. Nonostante ciò, il TNC ha in programma un magnifico *El somni de Mozart* della compagnia El Musical més Petit, rivelazione della passata stagione, mentre tutti sono in attesa della prima incursione della Fura dels Baus in un'opera di testo, il *Faust* di Goethe, che sarà in scena al TNC dal prossimo 28 aprile con la regia di Magda Puyo, che poi, in giugno, riporterà l'eccellente e premiato spettacolo *Pesombra*, con la coreografia di Marta Carrasco.

in scena
nel mondo

EVENTI DI FINE STAGIONE

di Andrea Porcheddu

*Peter Brook e
Christoph Marthaler:
quando è di scena il genio.*

Stagione di prime importanti, questa primavera: il teatro internazionale si appresta ad affrontare l'estate, e mette in mostra le nuove creazioni. E due maestri, a distanza di meno di una settimana l'uno dall'altro, portano in scena due lavori del tutto opposti, per tematiche e suggestioni, contribuendo, comunque, alla ricchezza e alla vitalità del panorama teatrale europeo. Primo appuntamento, il 14 marzo, ad Amburgo, dove, allo Schauspielhaus, il geniale Christoph Marthaler presenta *Arsenico e vecchi merletti*. Regista irriverente e iconoclasta, apprezzato e conosciuto in tutto il mondo (forse un po' meno in Italia, dove, però, è stato insignito del Premio Taormina) lo svizzero Marthaler compie sistematiche scorribande in terra di Germania, sempre seguito dal suo gruppo di attori. Grande tecnica, estrema creatività, geniale tendenza al divertimento, Marthaler si confronta, ora, con la storia delle due anziane sorelle che hanno avvelenato i loro mariti, e dei loro tre nipoti: il primo che si crede Roosevelt; il secondo, un killer evaso di prigione con il compare Dr. Einstein; ed infine Mortimer, critico teatrale. Commedia di successo che sbancò i botteghini di Broadway, poi film di Capra con Cary Grant, *Arsenico e vecchi merletti* è il nuovo, brillante tassello nella carriera fulminante di Marthaler ad Amburgo, dopo *Kasimir und Karolin* di Horváth e *Stunde Null*. A Parigi l'altro evento di fine stagione: il nuovo spettacolo di Peter Brook, *Je suis un phénomène*, di Marie-Hélène Estienne e Peter Brook, tratto da *Una memoria prodigiosa* di Alexandr Romanovic Luria. «Da anni sono convinto - scrive Brook - che il soggetto che più affascina le persone, e tocca un punto comune a tutti gli esseri umani, è il

cervello». Dopo il lavoro fatto con gli attori delle Bouffes du Nord sul libro di Oliver Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, dopo le ricerche e gli studi fatti negli ospedali (come al Salpêtrière di Parigi), osservando medici e pazienti, Brook ha scoperto l'opera di Luria, pioniere della neurologia russa. Il testo descrive accuratamente il mondo interiore di Solomon Veniaminovic Shereshevskij, che divenne, dopo l'incontro con Luria, il più noto mnemonista russo. Shereshevskij fu oggetto di uno degli studi più interessanti di Luria, dal momento che l'unicità del caso non risiedeva solo nella memoria illimitata del paziente, ma anche nella sua sinestesia: un fenomeno affascinante e sconvolgente, poiché tutti i sensi sono sollecitati contemporaneamente. Il mondo diventa uno spazio, ove colori, suoni, parole, odori, gusti sono inseparabili. Shereshevskij morì alla fine degli anni Sessanta, Luria nel 1977: nelle intenzioni di Brook, la pièce vuole allungare la vita dei due uomini, facendoli incontrare negli Stati Uniti ai giorni nostri. E il semplice racconto di questa amicizia riporta ad un soggetto universale: il segreto del cervello. Nel cast Maurice Bénuchou, Geneviève Mnich, Bruce Myers, Bakary Sangaré e Pierre Bénichou, Natacha Maratrat. Costumi e scenografia di Rezo Gabriadze e Robert Innes Hopkins. In scena fino al 30 maggio.

Parigi

Al Théâtre de Gennevilliers è in scena **FINO AL 5 APRILE LA TRAGÉDIE OPTIMISTE**, tratto da *Vsevolod Vichnevski*, per la regia di *Bernard Sobel*.

In cartellone **SINO AL 7 APRILE** al Théâtre Paris Villette **MISS NOBODY**, scritto e diretto da *Anna Torres*.

Il Théâtre de la Cité Internationale ospita **DAL 9 MARZO AL 7 APRILE UN RICHE, TROIS PAUVRE**, di *Louis Calaferte*, messo in scena da *Pascale Henri*: lo spettacolo sarà poi al Théâtre de la Croix Rousse di Lione, **DAL 24 AL 29 APRILE**.

DALL'11 MARZO ALL'11 APRILE al Théâtre National de la Colline si rappresenta **GERMANIA III**, di *Heiner Müller*, con la regia di *Jean Louis Martinelli*, che proseguirà al Théâtre National Populaire **DAL 22 AL 25 APRILE**.

DAL 21 APRILE AL 20 MAGGIO, il Théâtre de la Bastille presenta **LANGUES**, scritto e diretto da *Jacques Rebotier*.

Marsiglia

Al Théâtre Massalia è in scena **DAL 6 AL 10 APRILE LE TRAITÉ DES MANNEQUINS**, scritto e diretto da *Wladislaw Znrko*.

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



TEATRO IN TENDA

di Valentina Boretti

Teatro e circo, ovvero circo che si fa teatro oppure presta elementi alla rappresentazione teatrale. E' questo il cammino intrapreso da alcune promettenti compagnie, all'insegna dell'interscambio tra linguaggi espressivi, per una sperimentazione tesa a rinnovare l'arte del teatro favorendo il confronto di culture e tradizioni. Un'idea evidente, ad esempio, nel nome di una tra queste compagnie, il Teatro Gesher: in lingua ebraica "gesher" significa infatti "ponte".

Teatro Gesher, ossia tramite fra culture diverse, combinate in un insieme moderno e per certi versi unico: molteplici sono infatti gli aspetti che lo caratterizzano, tra cui il bilinguismo e l'origine degli attori. Il Gesher nasce nel 1991 per iniziativa di un gruppo di artisti emigrati in Israele dall'ex Unione Sovietica, provenienti da un retroterra culturale eterogeneo rispetto alla loro "nuova patria", come sottolinea Michal Scheflan, responsabile delle pubbliche relazioni: «Educati alla scuola russa, che ha fornito una preparazione estremamente approfondita, gli attori cantano e ballano, oltre a recitare, e mostrano profonda dedizione al teatro. Il nostro teatro è comunque una combinazione profondamente contemporanea di cultura russa e israeliana. In principio, gli attori recitavano in russo con una traduzione simultanea: dopo un anno, hanno voluto iniziare a usare l'ebraico, pur non conoscendo bene la lingua. Specie agli inizi, il Teatro Gesher ha attirato un largo pubblico di emigrati russi in Israele, mentre ora si rivolge a tutti».

Sono ormai nove le produzioni del Teatro Gesher, presente ai maggiori festival internazionali e ritenuto uno dei più importanti Teatri in Israele: uno spettacolo molto originale, tuttora rappresentato sia in Israele che all'estero, è l'*Adamo risorto*, andato in scena per la prima volta nel giugno 1993 a Vienna, al Festival Internazionale delle Arti. Tratto da un romanzo dello scrittore israeliano Yoram Kaniuk e sceneggiato dal drammaturgo russo Alexander

Chervisky, *Adamo risorto* si recita in un vero e proprio tendone da circo: «E' la trama stessa a spiegare la presenza di una tenda da circo: la storia si svolge al tempo dell'Olocausto e il protagonista, Adam Stein, prima di venir internato in un campo di

concentramento, possedeva un circo a Berlino. Nel lager, a totale disposizione del comandante, egli ha il compito di intrattenere coloro che stanno per essere mandati nelle camere a gas, suonando per farli divertire. Di conseguenza, il nostro direttore artistico, Yevgeny Arye, ha pensato che il tendone da circo - che appartiene al passato di questo personaggio - potesse far parte anche della rappresentazione stessa: porre la questione dell'Olocausto in un tendone da circo ci sembrava particolarmente stimolante. Inoltre, c'è una ragione filosofica dietro la nostra scelta: così come il circo non pone limiti alla fantasia, l'Olocausto non aveva limiti all'orrore; se nel circo può accadere qualsiasi cosa, l'Olocausto è andato al di là di qualunque terribile immaginazione».

Un vero spazio da circo, dunque, che contribuisce alla tensione della storia: «la scena - spiega Michal - è un'arena rotonda, un grande circolo pieno di mutamenti e movimenti: al centro passa un binario ove alcuni oggetti - un letto, una vasca - si muovono avanti e indietro. Gli attori sono sovrastati da due alte piattaforme: su una stanno cinque musicisti che suonano musiche scritte nei lager - musiche originali che abbiamo ritrovato per questa occasione - , mentre gli attori cantano in tedesco; sull'altra piattaforma si svolgono scene di cabaret e parti dello spettacolo, che si articola quindi tra l'arena sottostante e la piattaforma. Le parti di cabaret e il movimento aiutano a rendere la complessa mescolanza della trama tra passato e presente, fra Germania e Israele, fra la realtà e l'immaginazione di Adam».

Una produzione insolita e stimolante, che ha riscosso grande successo di pubblico e di critica,



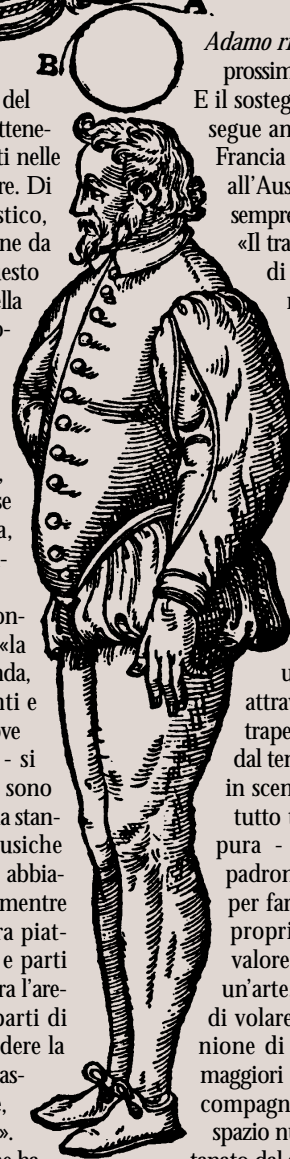
Due compagnie inventano un nuovo circo. E sotto il tendone può rivivere l'Olocausto...

anche a livello internazionale: dopo il Festival di Basilea e una fortunata tournée in Germania, *Adamo risorto* sarà in scena l'estate prossima a New York.

E il sostegno caloroso del pubblico segue anche Les Arts Sauts: dalla Francia al Sud-America, dall'Asia all'Australia, gli spettatori sono sempre stati sorpresi ed entusiasti.

«Il trapezio è poco conosciuto, e di solito si vedono solo numeri brevi, ma in *Les Arts Sauts* - il nostro primo spettacolo, che aveva il nome della compagnia e durava un'ora - la bravura degli artisti ha trasmesso al pubblico grandi emozioni e calore» - spiega Laurence De Magalhaes, "uno dei pilastri della compagnia".

Les Arts Sauts, ovvero un'evoluzione del circo attraverso il rinnovamento del trapezio: «Far uscire il trapezio dal tendone da circo per mettere in scena una rappresentazione a tutto tondo, superare la tecnica pura - che peraltro gli artisti padroneggiano alla perfezione - per farne uno spettacolo vero e proprio. E quindi, non dare valore alla tecnica in sé, ma ad un'arte, l'arte del trapezio, l'arte di volare». Nata nel 1993 dall'unione di artisti provenienti dalle maggiori scuole di circo francesi, la compagnia intende inventare uno spazio nuovo per il trapezio, allontanato dal suo contesto tradizionale - il circo - per divenire una vera rappresentazio-





REMIGIO PAONE O DELL'OXYMORON

di Guido Di Palma

*In due misteriosi bauli
cinquant'anni di memorie
teatrali. Ma nessuno
ne conosce il contenuto.*

ne teatrale, che si esprime attraverso i corpi, i costumi bianchi, la voce e la musica, che funge da filo conduttore. Sin da *Les Arts Sauts*, replicato per cinque anni, la compagnia ha puntato su tre fattori: l'estetica, il visuale e la sobrietà. «L'estetica è nella luce, nel nostro modo di volare, nelle due strutture di trapezio - molto importanti per noi - che sono ben diverse dall'ordinario, costruite con l'aiuto di architetti. La sobrietà è nel bianco uniforme dei costumi, modellati sul corpo degli artisti, ciascuno dei quali ha scelto il proprio costume. Il visuale, in *Les Arts Sauts*, risiede nella continua differenza di scenario causata dall'esibirsi in esterni: un cielo stellato, la luna, la nebbia, il vento, danno ogni volta un'estetica diversa».

Kayassine, ossia "circo" in laotiano, è il nuovo spettacolo di Les Arts Sauts: la rappresentazione si preannuncia ben al di fuori dagli schemi, a partire dal nome, scelto per ricordare quella che Laurence definisce "la storia d'amore" sviluppata con il Laos. Les Arts Sauts hanno infatti partecipato per due anni ad un progetto di cooperazione con Laos, Cambogia e Vietnam, esibendosi e conducendo seminari per insegnare l'arte del trapezio, oltre a collaborare con un'équipe di artisti laotiani che hanno poi portato in Francia il proprio spettacolo. Ma la vera novità è la decisione di tornare ad esibirsi al coperto, in una bolla bianca gonfiabile, semplice ed originale: una rilettura moderna del tendone da circo; «Innanzitutto, è stato l'incontro con l'architetto tedesco Hans Walter Müller a colpirci: il suo progetto di volume ci ha letteralmente affascinato, perché si adatta perfettamente alle nostre idee e rende bene anche sotto il profilo estetico e acustico. Abbiamo così deciso di rientrare in un'ambientazione più intima, più chiusa, protetta rispetto al mondo esterno». Grande attesa dunque per il debutto - previsto per il 28 aprile - di quest'ennesima tappa nel percorso evolutivo della compagnia: un positivo rinnovamento della tradizione, sempre nel segno del circo.

Prima dell'epoca delle sovvenzioni, inaugurata dal fascismo, l'impresariato è il motore economico e culturale del teatro. Consolidatosi alla fine dell'Ottocento sul modello delle società finanziarie capitalistiche, si organizza in grosse società di settore che controllano saldamente distribuzione e produzione degli spettacoli, tanto che anche dopo la riforma del regime la sua influenza resta determinante. Non ci sembra dunque inutile dedicare un po' di spazio all'avventurosa parabola professionale di Remigio Paone, che vive da protagonista il tramonto della grande impresa della belle époque e l'affermazione del regime delle sovvenzioni. Possiamo simbolicamente collocare l'inizio al Teatro Valle, la sera del 9 maggio 1921, quando Paone insieme con l'amico e futuro protettore Galeazzo Ciano, in qualità di membri di una confraternita di turbolenti claqueurs sostenitori del teatro moderno chiamata "Compagnia degli Sciacalli", partecipa alla leggendaria gazzarra della prima pirandelliana dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. In realtà la carriera vera e propria di questo impresario comincia nel 1929 con la compagnia "Benelliana". Appena un anno dopo lo troviamo, in pieno fascismo trionfante, a fianco di Anton Giulio Bragaglia impegnato nella realizzazione dello spettacolo *La Veglia dei lestofanti*, una messa in scena "camuffata" dell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Pur continuando il sodalizio con Benelli diventa ben presto consulente della Suvini Zerboni, una delle più importanti società di produzione e distribuzione teatrale che controlla gran parte del mercato dello spettacolo italiano. Pochi anni più tardi, nel 1934, facendo fruttare l'esperienza condotta nel grande impresariato, fonda una specie di super agenzia, l'Unione Nazionale Arte Teatrale, che diventa intermediaria tra le compagnie di prosa, operetta, varietà e avanspettacolo e le grandi reti distributive dello spettacolo. Nel '38 fonda il Teatro Nuovo a Milano e lo dirige per quarant'anni. Pur guardando con interesse agli sperimentalismi dei teatri

Guf (promuove la messa in scena nel 1939 di *Piccola città* di Wilder con la regia di Fulchignoni), non disdegna affatto il teatro leggero e dal '42 con la famosa sigla *errepì* comincia a produrre una serie fortunatissima e ininterrotta di riviste associandosi prima con Michele Galdieri, Totò e Anna Magnani poi con Rascel, Walter Chiari, Dapporto, Macario e Wanda Osiris, ecc. Durante gli anni difficili della guerra, pur godendo della protezione di Ciano e di alti gerarchi fascisti, è guardato con sospetto dal regime. Alla caduta di Mussolini è nominato commissario speciale per il teatro dal governo Badoglio e dopo l'8 settembre è costretto alla clandestinità. Nella Roma occupata dai nazisti e dai repubblicani riesce comunque a organizzare un allestimento dell'*Albergo dei poveri* di Gorkij e appena arrivano gli americani è tra i primi a promuovere le nuove riviste di satira politica. Lancia così Garinei e Giovannini con *Cantachiaro* facendovi recitare Anna Magnani e Lea Padovani. Qualche anno dopo, però, è anche il primo ad aderire all'invito censorio del sottosegretario alla presidenza del consiglio Giulio Andreotti a smorzare i toni della satira politica. Eppure negli anni Cinquanta il Teatro Nuovo ospita sistematicamente le prime della nuova compagnia dei "comunisti" Dario Fo e Franca Rame (*Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, ecc.). A lui si devono anche le prime tournées italiane di Jouvett, dell'Old Vic, della compagnia Renaud-Barrault e del TNP di Jean Vilar e contribuisce, inoltre, a svegliare il teatro italiano sostenendo compagnie come la De Lullo-Falk-Buazzelli-Guarnieri. Naviga ancora autorevolmente le acque agitate degli anni Sessanta e muore in pieno fervore nel 1977.

Oggi l'attività di Remigio Paone è quasi del tutto dimenticata, tuttavia lo studio della sua vicenda professionale potrebbe offrire un punto di vista assai interessante su cinquanta anni di teatro italiano, proprio per l'eclittismo, per la capacità, francamente stupefacente, di muoversi disinvoltamente tra generi, poetiche, e politiche culturali diversissime e spesso anche contrastanti. Nel panorama della storiografia teatrale italiana manca ancora un'analisi del ruolo e delle funzioni dell'impresariato privato nel Novecento e per questo ci pare il caso di richiamare l'attenzione su una raccolta di carte appartenute a Paone che giacciono in alcune misteriose casse ancora tutte da inventariare. Questi bauli, segnalatici da Giuppi Paone, sono conservati presso il Teatro Nuovo di Milano e potrebbero, forse, riservare delle interessanti sorprese per capire meglio la storia recente nel nostro teatro.

etiarte

Nato nel 1954, si divide fra Udine e Parigi. Dopo aver seguito studi d'architettura, ha deciso di dedicarsi al fumetto, di cui è oggi uno dei massimi esponenti. Ha pubblicato sulle riviste più importanti del settore e i suoi libri sono tradotti in tutto il mondo. Ha lavorato per la moda, reinterpretando i modelli dei più noti stilisti per la rivista 'Vanity'. Ha realizzato campagne pubblicitarie e disegnato le copertine di 'The New Yorker', 'Le Monde', 'Suddeutsche Zeitung'. Con *Eugenio, una storia illustrata per bambini*, ha vinto nel 1993 il Grand Prix della Biennale Illustratori di Bratislava. Nel 1995 il Palazzo delle Esposizioni di Roma gli ha dedicato una mostra personale. Recentemente si dedica anche alla pittura.

LORENZO MATTOTTI

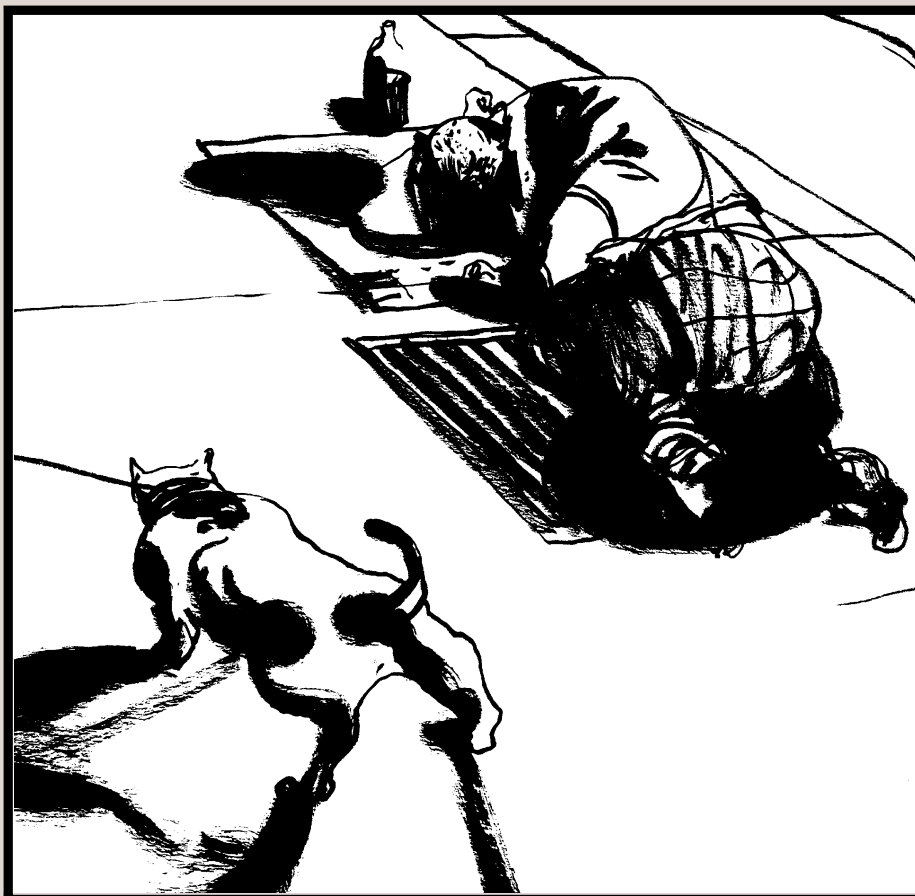
I VIANDANTI DELL'ESSERE

di Claudio Piersanti

Chi è caduto fuori dal mondo – e si cade per caso, o per sbaglio, o per altri mille buoni motivi – di solito non ha diritto a una storia. Il suo ciclo è concluso e resta niente da dire: chi è caduto, angelo o demone, non si rialzerà. Chi è caduto davvero, s'intende, non chi è semplicemente scivolato e senz'altro si tirerà su. La caduta vera va oltre il concetto di crisi, oltre la speranza, oltre la disperazione. Il barbone come spazzatura umana, come spazzatura vivente, è meritevole al massimo di un piatto di minestra con relative foto sulla bontà. Le facce dei barboni non si illudono, sanno che all'oggi seguirà un domani sempre uguale e privo di orizzonti. Se la narrazione dei clochard è destinata in sé ad un trattamento retorico – a una buona azione, utile certamente a chi la compie ma nient'affatto a chi la riceve – l'elaborazione profonda del fantasma che suscita in noi può accendere delle leggende, e queste possono avvinghiarsi a una narrazione epica che almeno in parte renderà loro giustizia. Da qualche tempo sembra



Dal libro *Bestie e cani di razza* le cui tavole originali sono esposte al Teatro Valle. Nel volume, ad accompagnare le immagini di Mattotti un unico testo i pedigree dei cani



INTORNO A WOYZECK

di Nicoletta Zanella

*Luigi Nanni incontra Büchner:
visioni meta-pittoriche
e personaggi fatti di colori...*

Etinarte

a cura di Paola Vassalli

**Sala Capranica
Teatro Valle
Stagione
1997/98**

Stefano Ricci
il teatro di parola
1-30 aprile

questo un pensiero importante, in Mattotti. La storia che abbiamo appena concluso insieme, "Stigmatè", è parallela ai disegni qui in mostra, ed è infatti la storia di uno sbandato, perseguitato per giunta dal martirio incomprensibile delle stigmate. Non voglio tentare interpretazioni psicoanalitiche, per giunta infliggendole a Mattotti, ho in mente un'ipotesi basata sul buon senso: il barbone esplicita la nostra paura del vuoto, una paura che ha una sua specifica risonanza generazionale. Il vuoto che è oltre il fallimento, l'annichilimento commerciale, il nulla più irrimediabile. Ecco perché nei disegni di Mattotti non c'è esibizione compiaciuta di tutto questo male: perché il dannato ha sempre la nostra faccia. La figura addormentata del viandante, abbandonata ai mostri di razza e al fuoco, accede epicamente alla scrittura più alta. Chi non ha nulla può rappresentarci ontologicamente più di ogni altro. Essere allo stato puro, quasi non-essere, essere quasi Budda su una stuoia di vimini.

Questa su Woyzeck è la terza parte di una ideale trilogia sulla quale Nanni ha lavorato negli ultimi dieci anni: *Lulù* (mostra alla Banca d'Italia, 1996), *Don Giovanni* (Galleria Navona 42, Teatro Valle, 1997) e ora, appunto, (al Teatro Quirino) *Woyzeck o Wozzeck*, dato che suggestioni molto intense egli le ha tratte dall'opera musicale di Berg (come, del resto, era avvenuto per *Lulù*).

Il viaggio che Nanni ha compiuto "intorno a Woyzeck", lo ha condotto all'interno della "forma-stampo" modellata dalla scrittura di Büchner. Come se lo scrittore-formatore ne avesse tratteggiato le sembianze, in un procedimento analogo a quello della cera persa e, all'interno, nell'anima duttile, nel vuoto (dove ognuno può collocare i propri fantasmi), Nanni dia corpo, con i mezzi della pittura, a personaggi fatti di colore, anziché di carne.

Si tratta, apparentemente, di un procedimento meta-pittorico: infatti la materia da trasformare in immagine è una esperienza intellettuale, ma Nanni (come aveva già fatto Füssli con i personaggi scespiriani) rimette in scena un Woyzeck senza attori cioè, per dirla con Saxl, "con immagini trattate come testo fatto di segni anziché di parole", ripristinando l'autonomia della pittura pur in stretta fusione con il linguaggio teatrale.

Non è importante che si percepiscano distintamente le relazioni, la loro esistenza è sufficiente per ricreare l'atmosfera, la scansione incalzante del dramma, o per farne rivivere un profondo, anche se vago, ricordo. Le "visioni" di Nanni manifestano un forte legame analogico con il "ductus" buchneriano.

Nanni ha percepito l'appartenenza di Woyzeck al mondo degli artisti, dei "pazzi di Dio" dall'agire puro, che si discostano dall'apparenza delle cose, dalle norme stabilite del vivere "consueto", consci di dover rispondere delle proprie azioni solo a se stessi

Nome	<i>Coligola II</i>	Razza	<i>Staffordshire Bull Terrier</i>
Sesso	<i>maschio</i>	Manto	<i>nero focato</i>
Peso Kg	<i>18</i>	h al garrese cm	<i>40</i>
PADRE	<i>Attila comp. internazionale</i>	P	<i>Nerone II comp. Europeo</i>
		M	<i>Ira I comp. internazionale</i>
MADRE	<i>Letizia comp. EV.</i>	P	<i>Coligola I campione internazionale</i>
		M	<i>Cudelia comp. Australia</i>
Carattere	<i>Combattivo ma equilibrato, ubbidiente capace di dar la vita per il padrone. Ottimo per il combattimento.</i>		
Alimentazione	<i>Nonostante la media statura consuma parecchie energie, per cui va alimentato con almeno 350 grammi di carne al giorno in un pasto unico.</i>		



Agenda

ROMA

SPETTACOLI
DAL 17 AL 29 MARZO
Teatro di Genova
L'IMBALSAMATORE
 di Renzo Rosso
 regia Guido De Monticelli
 Teatro Valle

DAL 24 MARZO
AL 10 APRILE
CRT Artificio di Milano Teatro
Biondo Stabile di Palermo
con Fondazione Toscana
Spettacolo e Piccolo Teatro
di Milano
Moni Ovadia Theaterorchestra
IL CASO KAFKA
 di Roberto Andò
 e Moni Ovadia
 regia Roberto Andò
 Teatro Quirino

DAL 31 MARZO AL 9 APRILE
CRT Centro Ricerca
per il Teatro, Milano
GIOVENTÙ SENZA DIO
 drammaturgia Marco
 Baliani, Renata Molinari
 di Odön von Horváth
 regia Marco Baliani
 Teatro Valle

DAL 16 AL 30 APRILE
Fondazione Teatro Metastasio
di Prato
Teatro Stabile del Veneto
Carlo Goldoni
ORGIA
 di Pier Paolo Pasolini
 regia Massimo Castri
 Teatro Valle

INCONTRI
20 MARZO
TEATRO E UNIVERSITÀ
 Incontro con
 Ninni Bruschetta
 Università di Roma
 La Sapienza
 Facoltà di Lettere
 e Filosofia, Aula 1
 ore 11.00

2 APRILE
DOPO IL SIPARIO
Il caso Kafka
 Teatro Quirino
 ore 19.15

LABORATORI
1 E 2 APRILE
Laboratori di regia
 Laboratorio a cura di
 Marco Baliani
 Teatro Valle
 ore 16.30

INIZIATIVE
1 APRILE
Presentazione del libro
TRACCE
 di Marco Baliani
 con Marco Baliani
 Teatro Valle
 ore 18.30,
 prima dello spettacolo

TUTTE LE SERE
STRUMENTOTEATRO
Piccoli eventi sonori
 a cura di Luigi Cinque,
 Gianluca Ruggeri
 ed Enrico Venturini
 Teatro Quirino
 prima degli spettacoli

CENTRO ETISCUOLA
24 MARZO
L'ALFABETIZZAZIONE
AL LINGUAGGIO TEATRALE
 Una proposta per i più
 piccoli della Compagnia
 "I Teatrini" di Napoli
 e dall'Associazione
 "Toccofulmine" di Roma
 Eti - Saletta
 ore 16.30

31 MARZO
PRATICHE DI TEATRO
A SCUOLA
 Liceo Scientifico
 "Primo Levi" di Roma
 Eti-Saletta
 ore 16.30

7 APRILE
PRATICHE DI TEATRO
A SCUOLA
 I.T.I.S. "G.L. Bernini"
 di Roma
 Eti-Saletta
 ore 16.30

MOSTRE
FINO AL 22 MARZO
UN FIORE PER LE DONNE
DI KABUL
 Teatro Quirino

DAL 5 AL 29 MARZO
LORENZO MATTOTTI
Il teatro della metafora
 Teatro Valle -
 Sala Capranica

DAL 1 AL 30 APRILE
STEFANO RICCI
Il teatro di parola
 Teatro Valle - Sala Capranica

FIRENZE

SPETTACOLI
DAL 12 AL 19 MARZO
Teatro Eliseo
Teatro Olimpico di Vicenza
GIACOMO CASANOVA
COMÉDIEN
 di Robert Abirached
 regia Maurizio Scaparro
 Teatro della Pergola

DAL 20 AL 29 MARZO
Compagnia Mario Chiochio
IL PIACERE DELL'ONESTA
 di Luigi Pirandello
 regia Lorenzo Salvetti
 Teatro della Pergola

DAL 31 MARZO AL 5 APRILE
Teatro del Buratto
FLY BUTTERFLY
 di Stefano Monti e Rocco
 D'Onghia
 regia Stefano Monti
 Teatro della Pergola

AUTORI ALLA PERGOLA
7 APRILE
L'IMPERO DEI SENSI
DI COLPA
 di Duccio Camerini
 Sala
 ore 20.45

8 APRILE
VITE A RISCHIO
 di Salvatore Chiosi
 Sala
 ore 20.45

LA MATERIA DEI SOGNI
19 MARZO
INFANZIA, VOCAZIONE
E PRIME ESPERIENZE
DI GIACOMO CASANOVA
VENEZIANO
 di Luigi Comencini
 Alfieri Atelier
 ore 16.00 e ore 20.45

CASANOVA
 di Federico Fellini
 Alfieri Atelier
 ore 18.00 e ore 22.30

20 MARZO
BENE! QUATTRO DIVERSI
MODI DI MORIRE IN VERSI
 video di e con Carmelo Bene
 Saloncino
 ore 16.00

AMICI DELLA MUSICA
21 MARZO
TRIO DEBUSSY
 Bruno Boano, viola
 Sala
 ore 16.00

22 MARZO
 Lorenza Borrani, violino
 Andrea Lucchesini,
 pianoforte
 Sala
 ore 21.00

28 MARZO
QUARTETTO CASTAGNERI
 Sala
 ore 16.00

5 APRILE
ORCHESTRA D'ARCHI
ITALIANA
DI MARIO BRUNELLO
 Sala
 ore 16.00

LEGGERE PER UN'IDEA
 in collaborazione con la
 libreria "Leggere per"

26 MARZO
incontro con Niccolò
Ammaniti e Aldo Nove
sui libri
FANGO
 di Niccolò Ammanniti
PUERTO PLATA MARKET
 di Aldo Nove
 coordina il prof.
 Giovanni Bechelloni
 Saloncino
 ore 17.30

2 APRILE
incontro con Enrico Ghezzi
e Milly Buonanno
sul libro
IL MEZZO E L'ARIA
 di Enrico Ghezzi
 ed. Bompiani
 coordina il prof.
 Giovanni Bechelloni
 Saloncino
 ore 17.30

FIRENZE A TEATRO
26 MARZO
FLY BUTTERFLY
 Incontro con Rocco
 D'Onghia
 e Stefano Monti
 Gabinetto Viesseux
 ore 17.30

30 MARZO
COSÌ MOLIERE, COSÌ
MOZART
 a cura del
 M.o Claudio Desideri
 Istituto Francese
 ore 21.00

BOLOGNA

SPETTACOLI
DAL 18 AL 22 MARZO
Teatro Stabile
Abruzzese/L'Albero
COSÌ È SE VI PARE
 di Luigi Pirandello
 regia Lorenzo Salvetti
 Teatro Duse

DAL 25 AL 29 MARZO
Compagnia Diritto e Rovescio
UN SOGNO A LISBONA
 di Alberto Bassetti
 da Antonio Tabucchi
 regia Teresa Pedroni
 Teatro Duse

DAL 31 MARZO AL 5 APRILE
Comunità Teatrale
Paolo Ferrari
IL RE MUORE
 di Eugène Ionesco
 regia Giancarlo Sepe
 Teatro Duse

DAL 7 AL 9 APRILE
Teatro Perché
TRITICO PER UN ALTARE
 di Matteo Belli
 regia Matteo Belli
 Teatro Duse

INCONTRI CON GLI ATTORI
 condotti dal critico Prof.
 Giuseppe Liotta

26 MARZO
Antonio Fattorini
e gli altri Attori della
Compagnia
 Teatro Duse
 ore 17.30

CAFFÈ LETTERARIO
 in collaborazione con la
 Libreria Ulisse;

20 MARZO
IL MIO CUORE NUDO
 di Charles Baudelaire
 presentato dal curatore,
 Nicola Muschitiello
 Teatro Duse
 ore 18.00

27 MARZO
IL VOSTRO SPETTACOLO,
FARE TEATRO A SCUOLA
 Ed. Clio, 1996
 Laura Falqui
 storica dell'arte e regista
 Teatro Duse
 ore 18.00

CONCERTI
6 APRILE
IL FLAUTO MAGICO
 Giorgio Zagnoni, flautista
 Anna Rita Taliento, soprano
 Teatro Duse
 ore 21.00

- Desidero ricevere maggiori informazioni sull'Associazione Culturale Fonopoli
- Desidero iscrivermi a Fonopoli e verso un minimo L. 10.000 sul CCP 67849000 accludendo ricevuta del versamento



Associazione Culturale Fonopoli

00191 Roma - via Rocca Porena, 51
 Tel. 06/3336000 - Fax 06/3332611

Nome	Cognome	
via	Località	Prov.
CAP	Data di nascita	Professione

FONOPOLI ringrazia l'ENTE TEATRALE ITALIANO per lo spazio concesso

EDITORIALE

Spettacolo dal vivo: riequilibrare la domanda

di Carla Bodo



I MESTIERI DEL TEATRO Artefici dietro le quinte

Quando si alza il sipario di Paolo Petroni

Il mestiere della luce di Sergio Rossi

Santuzza Cali: la stoffa del personaggio di Diana Ferrero

Vestire i sogni di Letizia Muratori

Fotografare la scena di Silvana Matarazzo

Quei lavori scomparsi di Sabrina Lilli

Un tempo era solo corde, chiodi e colla...

di Francesca Pierangeli

Roma: la certezza della sapienza

di Geraldine Schwarz



FORUM La rilettura/riscrittura dei classici

La maschera di Medea di Edo Bellingeri

Alle Albe del teatro di Nico Garrone

Giulio Cesare di Sicilia di Roberto Giambone

La Ragione di Castri di Francesco Tei

Il linguaggio di Woyzeck di Andrea Porcheddu



ATTUALITÀ ITALIANA

Promozione teatrale nelle aree disagiate del Paese

Mimina Theatralia: spazi di creatività

Tra mafia e classicità di Flavia Bruni

Un progetto per tre di Gerardo Guccini

Il suggeritore: Andrea Camilleri

Brevi



ATTUALITÀ ESTERO

La rivolta teatrale di Barcellona di Francesc Massip

Eventi di fine stagione di Andrea Porcheddu

Teatro in tenda di Valentina Boretti

In scena nel mondo



ARCHIVI SEGRETI

Remigio Paone o dell'Oxymoron di Guido Di Palma

Etinarte

Lorenzo Mattotti e i viandanti dell'essere

di Claudio Piersanti

Luigi Nanni: intorno a Woyzeck di Nicoletta Zanella

Agenda

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO
anno III • numero 2

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 Cuto

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
Valentina Boretti
Giuseppe Commentucci

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

IMMAGINE DI COPERTINA
Lorenzo Mattotti

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
Silvana Amato

HA COLLABORATO
Simone Tonucci, Sara Verdone
STAMPA
Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE
Marzo '98

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Edo Bellingeri, Carla Bodo, Flavia Bruni, Andrea Camilleri, Guido Di Palma
Diana Ferrero, Nico Garrone, Roberto Giambone, Gerardo Guccini, Sabrina Lilli
Francesc Massip, Silvana Matarazzo, Letizia Muratori, Paolo Petroni, Francesca Pierangeli
Claudio Piersanti, Sergio Rossi, Geraldine Schwarz, Francesco Tei, Nicoletta Zanella

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