

Giuliano Scabia - drammaturgia 2 - programma 1999/2000

Titolo del corso: *Della poesia nel teatro il vento - sommario di drammaturgia.*

Analisi dei modelli di teatro sperimentati nei corsi di drammaturgia a partire dal 1972-73 (improvvisazioni su notizie quotidiane, viaggio con l'uomo selvatico, teatro come ricerca d'ambiente, la forma teatrale del brigante, i burattini da strada, le mongolfiere come burattini che volano in cielo, il giocario, dire fare baciare, il racconto come inizio del teatro, il sangue e le rose, il tempo meccanico e l'anima temporalizzata, il teatro delle parole segrete (ottetto), il teatro del ramo frondoso, il teatro dello spazio vissuto, le fate della notte al margine della scena, il teatro delle meraviglie, la festa di fate trasformata in rito di streghe, la forma odierna di don Giovanni, cavalli e cavalieri, gli stivali del gatto e i piedi della poesia, la foresta in teatro, la forma di Dioniso dio, come mai Dioniso è il capo del teatro?, il dio di pancia e culo).

Testi su cui è avvenuta la sperimentazione: *Il Gorilla Quadrumano*; *Il brigante Musolino*; Ciro Bertoni, *Il brigante Musolino*; G. Buchner, *Leonce e Lena*; fiabe raccolte sul campo da Chiara Crepaldi e Federico Orso; H. von Kleist, *Penthesilea*; Ph. Marlowe, *Doctor Faustus*; *Farce de maistre Pierre Pathelin*; Adam de la Halle, *Jeu de la feuillé*; *Farce de maitre Pathelin*; W. Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*; Cervantes, *Il teatro delle meraviglie*; W. Goethe, *Faust*, I; *L'ateista fulminato*; C. Perrault, *Il gatto con gli stivali*; W. Shakespeare, *As You Like It*; Euripide, *Baccanti*; Aristofane, *Rane*.

Bibliografia relativa alle sperimentazioni: AAVV., *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974; Giuliano Scabia-Massimo Marino, *Dire fare baciare*, Firenze, La CasaUsher, 1981; Gianni Celati, "La virtù del Gorilla", *Rinascita*, 9/8 1974; Giuliano Scabia, *Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1976; Chiara Crepaldi, *Fole e filò*, Rovigo, Minelliana, 1998 (1986); Gianfranco Anzini, "Lettere da un seminario", *Rendiconti*, n.35/36, 1994; Franco Acquaviva, "Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia", *Prove di drammaturgia*, III, I; le dispense prodotte dal corso (reperibili nella biblioteca del dipartimento): *L'orologio di Faust - ovvero la tensione del tempo*, a cura di M. Marino; *Il sangue e le rose*, a cura di M. Marino; *Bee - ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*, a cura di G. Scabia, M. Marino e degli studenti; *Ottetto*, a cura di G. Scabia e degli studenti; *Le jeu de la feuillé*, traduzioni degli studenti; *Questa sala*, a cura di G. Anzini e degli studenti; *Rassegna di moderni don Giovanni*, a cura di G. Anzini; *Cavalli e cavalieri*, a cura di Simona Casonato e Giorgia de Cristofaro; *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a cura di Francesca Gasparini; *Da bosco a bosco, camminando*, a cura di Antonella Panini; *Da bosco a bosco, camminando (la foresta di Arden)* a cura di Caterina Orzi e Selvaggia Velo; *Da bosco a bosco, camminando. Due sequenze corporee*, a cura di G. Anzini e Saverio Minutolo; *Avvicinamento a Dioniso*, a cura di Giuliano Scabia - G. Anzini - A. Jonata; *Dioniso in Orfeo*, a cura di G. Scabia - G. Anzini - A. Jonata; G. Scabia, *L'albero di Dioniso. Natale/mortale*, con testi di G. Anzini e A. Jonata).

Libri consigliati per orientamento: W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962; W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986; P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984; Gianni Celati, *I narratori delle pianure*, Milano Feltrinelli, 1985; P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1965 (edd. recenti Boringhieri); S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997 (con testi inediti e rari e elenco di tutte le sperimen

Giuliano Scabia - drammaturgia 2 - programma 1999/2000

Titolo del corso: *Della poesia nel teatro il vento - sommario di drammaturgia.*

Analisi dei modelli di teatro sperimentati nei corsi di drammaturgia a partire del 1972-73 (improvvisazioni su notizie quotidiane, viaggio con l'uomo selvatico, teatro come ricerca d'ambiente, la forma teatrale del brigante, i burattini da strada, le mongolfiere come burattini che volano in cielo, il giocario, dire fare baciare, il racconto come inizio del teatro, il sangue e le rose, il tempo meccanico e l'anima temporalizzata, il teatro delle parole segrete (ottetto), il teatro del ramo frondoso, il teatro dello spazio vissuto, le fate della notte al margine della scena, il teatro delle meraviglie, la festa di fate trasformata in rito di streghe, la forma odierna di don Giovanni, cavalli e cavalieri, gli stivali del gatto e i piedi della poesia, la foresta in teatro, la forma di Dioniso dio, come mai Dioniso è il capo del teatro?, il dio di pancia e culo).

Testi su cui è avvenuta la sperimentazione: *Il Gorilla Quadrumano*; *Il brigante Musolino*; *Ciro Bertoni, Il brigante Musolino*; G. Buchner, *Leonce e Lena*; fiabe raccolte sul campo da Chiara Crepaldi e Federico Orso; H. von Kleist, *Penthesilea*; Ph. Marlowe, *Doctor Faustus*; *Farce de maistre Pierre Pathelin*; Adam de la Halle, *Jeu de la feuillé*; *Farce de maitre Pathelin*; W. Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*; Cervantes, *Il teatro delle meraviglie*; W. Goethe, *Faust, I*; *L'ateista fulminato*; C. Perrault, *Il gatto con gli stivali*; W. Shakespeare, *As You Like It*; Euripide, *Baccanti*; Aristofane, *Rane*.

Bibliografia relativa alle sperimentazioni: AAVV., *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974; Giuliano Scabia-Massimo Marino, *Dire fare baciare*, Firenze, La CasaUsher, 1981; Gianni Celati, "La virtù del Gorilla", *Rinascita*, 9/8 1974; Giuliano Scabia, *Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1976; Chiara Crepaldi, *Fole e filò*, Rovigo, Minelliana, 1998 (1986); Gianfranco Anzini, "Lettere da un seminario", *Rendiconti*, n.35/36, 1994; Franco Acquaviva, "Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia", *Prove di drammaturgia*, III, I; le dispense prodotte dal corso(reperibili nella biblioteca del dipartimento): *L'orologio di Faust - ovvero la tensione del tempo*, a cura di M.Marino; *Il sangue e le rose*, a cura di M.Marino; *Bee - ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*, a cura di G.Scabia, M.Marino e degli studenti; *Ottetto*, a cura di G.Scabia e degli studenti; *Le jeu de la feuillé*, traduzioni degli studenti; *Questa sala*, a cura di G.Anzini e degli studenti; *Rassegna di moderni don Giovanni*, a cura di G.Anzini; *Cavalli e cavalieri*, a cura di Simona Casonato e Giorgia de Cristofaro; *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a cura di Francesca Gasparini; *Da bosco a bosco, camminando*, a cura di Antonella Panini; *Da bosco a bosco, camminando (la foresta di Arden)* a cura di Caterina Orzi e Selvaggia Velo; *Da bosco a bosco, camminando. Due sequenze corporee*, a cura di G.Anzini e Saverio Minutolo; *Avvicinamento a Dioniso*, a cura di Giuliano Scabia - G.Anzini - A.Jonata; *Dioniso in Orfeo*, a cura di G.Scabia - G.Anzini - A.Jonata; G.Scabia, *L'albero di Dioniso. Natale/mortale*, con testi di G.Anzini e A.Jonata).

Libri consigliati per orientamento: W.Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962; W.Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986; P.Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984; Gianni Celati, *I narratori delle pianure*, Milano Feltrinelli, 1985; P.Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; C.Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998; P.Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1965 (edd.recenti Boringhieri); S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997 (con testi inediti e rari e elenco di tutte le sperimen

Giuliano Scabia - drammaturgia 2 - programma 1999/2000

Titolo del corso: *Della poesia nel teatro il vento - sommario di drammaturgia.*

Analisi dei modelli di teatro sperimentati nei corsi di drammaturgia a partire dal 1972-73 (improvvisazioni su notizie quotidiane, viaggio con l'uomo selvatico, teatro come ricerca d'ambiente, la forma teatrale del brigante, i burattini da strada, le mongolfiere come burattini che volano in cielo, il giocario, dire fare baciare, il racconto come inizio del teatro, il sangue e le rose, il tempo meccanico e l'anima temporalizzata, il teatro delle parole segrete (ottetto), il teatro del ramo frondoso, il teatro dello spazio vissuto, le fate della notte al margine della scena, il teatro delle meraviglie, la festa di fate trasformata in rito di streghe, la forma odierna di don Giovanni, cavalli e cavalieri, gli stivali del gatto e i piedi della poesia, la foresta in teatro, la forma di Dioniso dio, come mai Dioniso è il capo del teatro?, il dio di pancia e culo).

Testi su cui è avvenuta la sperimentazione: *Il Gorilla Quadrumano*; *Il brigante Musolino*; Ciro Bertoni, *Il brigante Musolino*; G. Buchner, *Leonce e Lena*; fiabe raccolte sul campo da Chiara Crepaldi e Federico Orso; H. von Kleist, *Penthesilea*; Ph. Marlowe, *Doctor Faustus*; *Farce de maistre Pierre Pathelin*; Adam de la Halle, *Jeu de la feuillé*; *Farce de maitre Pathelin*; W. Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*; Cervantes, *Il teatro delle meraviglie*; W. Goethe, *Faust*, I; *L'ateista fulminato*; C. Perrault, *Il gatto con gli stivali*; W. Shakespeare, *As You Like It*; Euripide, *Baccanti*; Aristofane, *Rane*.

Bibliografia relativa alle sperimentazioni: AAVV., *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974; Giuliano Scabia-Massimo Marino, *Dire fare baciare*, Firenze, La CasaUsher, 1981; Gianni Celati, "La virtù del Gorilla", *Rinascita*, 9/8 1974; Giuliano Scabia, *Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1976; Chiara Crepaldi, *Fole e filò*, Rovigo, Minelliana, 1998 (1986); Gianfranco Anzini, "Lettere da un seminario", *Rendiconti*, n.35/36, 1994; Franco Acquaviva, "Il "teatro stabile" di Giuliano Scabia", *Prove di drammaturgia*, III, I; le dispense prodotte dal corso (reperibili nella biblioteca del dipartimento): *L'orologio di Faust - ovvero la tensione del tempo*, a cura di M. Marino; *Il sangue e le rose*, a cura di M. Marino; *Bee - ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*, a cura di G. Scabia, M. Marino e degli studenti; *Ottetto*, a cura di G. Scabia e degli studenti; *Le jeu de la feuillé*, traduzioni degli studenti; *Questa sala*, a cura di G. Anzini e degli studenti; *Rassegna di moderni don Giovanni*, a cura di G. Anzini; *Cavalli e cavalieri*, a cura di Simona Casonato e Giorgia de Cristofaro; *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a cura di Francesca Gasparini; *Da bosco a bosco, camminando*, a cura di Antonella Panini; *Da bosco a bosco, camminando (la foresta di Arden)* a cura di Caterina Orzi e Selvaggia Velo; *Da bosco a bosco, camminando. Due sequenze corporee*, a cura di G. Anzini e Saverio Minutolo; *Avvicinamento a Dioniso*, a cura di Giuliano Scabia - G. Anzini - A. Jonata; *Dioniso in Orfeo*, a cura di G. Scabia - G. Anzini - A. Jonata; G. Scabia, *L'albero di Dioniso. Natale/mortale*, con testi di G. Anzini e A. Jonata).

Libri consigliati per orientamento: W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962; W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986; P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984; Gianni Celati, *I narratori delle pianure*, Milano Feltrinelli, 1985; P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1965 (edd. recenti Boringhieri); S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997 (con testi inediti e rari e elenco di tutte le sperimen

Drammaturgia II (Prof. Giuliano Scabia)
a.a. 1999-2000

Contro le onde: recitare gli eroi

Seminario su *Fighting the Waves* di William Butler Yeats
A cura di Francesca Gasparini

ORARI

Il seminario si terrà nella sala di Via Valdonica 2 il mercoledì
dalle ore 10 alle ore 12, per un totale di quattro-cinque incontri a
cadenza settimanale.

Drammaturgia II (Prof. Giuliano Scabia)
a.a. 1999-2000

Contro le onde: recitare gli eroi

Seminario su *Fighting the Waves* di William Butler Yeats
A cura di Francesca Gasparini

ORARI

Il seminario si terrà nella sala di Via Valdonica 2 il mercoledì
dalle ore 10 alle ore 12, per un totale di quattro-cinque incontri a
cadenza settimanale.

Gli ASTACI presentano "FORSE CHE SI, FORSE CHENO".

Questo è un invito ad un gioco, pescato da noi fra le pagine del libro "Esercizi di stile" di Raymond Quenau. Ora attenzione! Il gioco sta qui per rimbalzare caleidoscopicamente a partire da una qualunque storia banale...

NOTAZIONE

Al bar della stazione in un'ora di punta. Untipo di circa trent'anni, scarpa nuova con corda intrecciata come laccio. La gente consuma caffè ed aperitivi al bancone. Il tizio in questione entra, mangia gli stuzzichini ed esce senza pagare. Lo reincontro un'ora dopo alla sala d'aspetto. Si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di essergli passato sulla scarpa nuova con la rotella della valigia.

STUZZICA DI BARADEO

L

1) Lo stuzzichino mio vine de Roma, (2v) si vidi, ca li cotula in pede (2v). chistu è in segnu ca (vueli vuela) (2v) vole cazzare (3v). chistu è in segnu ca vole cazzare.

2) E santu scroccu mio de li ladruni (2v) na ca mme l'annuttu na mapulitana. spizzican li carusi (3v) a li bancuni (3v) ca spizzican li carusi a li bancuni.

3) E santu scroccu mio de gelatina (2v) famme 'nde sazià (3v) sta signurina (3v) na famme 'nde sazià sta signurina.

4) E santu scroccu mio de le 'nzalate (2v) ca pizichini poi li mani (3v) 'mbarazzate (3v) ca pizichini poi li mani 'mbarazzate.

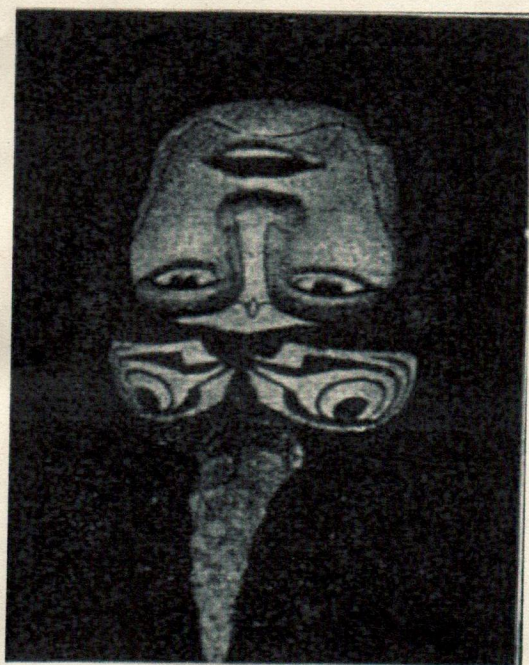
5) Quannu passi de qua cazza in pede (2v) ca jeu te recanniscu (3v) le pidate (3v) ca jeu te recanniscu le pidate.

Effore Sena e alla
9/12/2000

Drammaturgia II (Prof. Giuliano Scabia) Contro le onde: recitare gli eroi.

Seminario su *Fighting the Waves* di W. B. Yeats

A cura di Francesca Gasparini



Consideriamo il dramma: analisi drammaturgica – isolamento dei personaggi – virtù e attributi fisici (battute e didascalie) – azione fisica peculiare ad ogni personaggio presente nel testo – personaggi con la maschera, personaggi senza maschera.

Assegniamo i personaggi: la tripla personalità di Cuchulain: il personaggio, il fantasma, la figura – cambiare personalità in scena con il cambio di maschera – recitare la prosa in una dramma eroico-mitico – metrica e prosodia interna al fluire prosastico – danza degli eroi: “combattendo le onde”, “la danza dell’idolo” e “Fand piange in mezzo alle onde”.
Problemi: Che musica suggerisce il testo? C’è musica sotto la recitazione? La lotta contro le onde è solitaria o collettiva? In una lotta-danza c’è contatto fisico? Cosa succede se recitiamo senza maschere?

Comunicazione importante: il seminario può essere fatto in poche giornate per molte ore al giorno, oppure per più giornate con meno ore. Io preferirei fare incontri di tre ore. In ogni caso si tratterà di un incontro a settimana. **Chi volesse partecipare è pregato di segnare il proprio nome qui in basso, specificando anche, se possibile, il giorno della settimana preferito.** Probabilmente si comincerà dopo le vacanze di Natale.

drammaturgia 2 dams università di bologna 1999/2000

martedì 8 febbraio
dopo la lezione (verso le 17)
incontro con l'etnografa

CHIARA CREPALDI sul tema
le fonti orali

in via valdonica 1

giuliano scabia

DRAMMATURGIA 2 - 3

SEMINARIO DEL CORSO
1999-2000

DELLA POESIA NEL TEATRO IL VENTO

Combattendo le onde

William Butler Yeats

PERSONE DEL DRAMMA

Tre Musicisti
Il Fantasma di Cuchulain
Emer
Cuchulain
La Figura di Cuchulain
La Donna del Sidhe

PROLOGO

I Musicisti e l'annunciatore fuori dal palco. C'è una tenda con uno schema di onde. Un uomo che indossa la maschera di Cuchulain entra da una parte con spada e scudo. Danza una danza che rappresenta un uomo che combatte le onde. Le onde possono essere rappresentate da altri danzatori; nel suo delirio egli pensa che le onde siano i suoi nemici. Gradualmente scivola a terra come sopraffatto, poi fissa gli occhi con uno sguardo catalettico su qualche distante oggetto immaginario. Il palco diventa oscuro, e quando la luce ritorna è vuoto. Entrano i Musicisti. Due stanno eretti, ai due lati della tenda, cantando.

PRIMO MUSICISTA

E come un bianco fragile uccello
Di una donna la bellezza misteriosa
un bianco solitario uccello marino
All'alba d'una notte tempestosa
Sulla arata terra fra due solchi supino.
Una tempesta improvvisa l'ha gettato
Sulla arata terra fra neri solchi lasciato.
Quanti secoli deve consumare
L'anima inerme
Nella fatica del misurare
Tra il falco e il verme,
Tra il vedere e l'udire

O d'Arhimede il dire
Per portare all'esistenza
Di quella bellezza tutta l'essenza?

Una cosa strana e inutile
Che portano le vaste acque mosse
Una conchiglia perfetta pallida e fragile
alle sabbie percosse

Allo smarrirsi del giorno.

La tempesta s'alza e all'improvviso si sfuma

Allo smarrirsi del giorno

nello scuro che bruma.

Quale morte? Quale duro fato?

Quale nodo nessun uomo può spezzare

Essendo solamente immaginato

Nei recessi della mente come un mare?

Quale rincorrere o fuggire,

quali ferite, qual sanguinoso patire

per trascinare all'esistenza

di quella bellezza tutta l'essenza?

[Quando la tenda è raccolta i Musicisti prendono il loro posto
contro il muro. Si vede un letto con tende: l'uomo che giace sul
letto è Cuchulain; la parte è presa, però, da un attore diverso, che
indossa una maschera simile a quella del danzatore — la maschera
di Cuchulain. Emer sta in piedi di fianco al letto. Il Fantasma di
Cuchulain è accovacciato vicino ai piedi del letto.]

PRIMO MUSICISTA [*parlando*]. Richiamo ai vostri occhi la casa di
qualche povero pescatore, nera di fumo, reti pendenti dalle travi, qua è
là forse un remo, e nel mezzo su un letto un uomo morto o svenuto. E
quel famoso uomo Cuchulain, l'uomo migliore con qualsiasi arma,
l'uomo migliore a conquistare di una donna l'amore. Sua moglie la
Regina Emer sta al suo fianco; non c'è nessuno con lei perché tutti ha
cacciato. Ma laggiù alla porta qualcuno c'è ed esita, desidera entrare
nella stanza e ha paura di farlo. E la giovane Eithne Inguba, l'amante
di Cuchulain. Dietro di lei, attraverso la porta aperta, il tempestoso
mare. Dietro i piedi del letto, vestito di un sudario, il fantasma di
Cuchulain inginocchiato.

PRIMO MUSICISTA [*cantando*]

Bianca ala, bianca conchiglia!
Non sceglierò per la mia amica
Una cosa fragile, della vanità figlia
Che va alla deriva e sogna e neppure sa
Che le acque son senza fine
E che il vento soffierà.

EMER. Vieni qui, vieni a sederti accanto al letto. Non aver paura, io ti chiamai.

EITHNE INGUBA. No, signora, un torto troppo profondo ti ho fatto per sedere lì.

EMER. Noi due sole fra tutte le persone del mondo abbiamo il diritto di vegliare qui insieme, perché di più lo abbiamo amato.

EITHNE INGUBA [*venendo più vicino*]. È morto?
EMER. I pescatori pensano sia morto; son stati loro a mettere il sudario su di lui.

EITHNE INGUBA [*sentendo il corpo*]. È freddo. Sulle sue labbra non c'è respiro.

EMER. Coloro che conquistano l'amicizia terribile degli dei a volte giacciono a lungo come morti.

EITHNE INGUBA. Ho udito di cose simili. Il cuore stesso si ferma eppure ancora essi sono vivi. Cos'è successo?

EMER. Ha combattuto e ucciso un uomo sconosciuto, scoprendo solo dopo che aveva ucciso il proprio figlio.

EITHNE INGUBA. Un figlio tuo e suo?
EMER. È questo dunque il tuo primo pensiero! Un figlio mio e suo.

[*Ride.*] Pensi che lui appartenesse a me e a te soltanto? Amava le donne prima ancora d'aver sentito il nostro nome, e le amerà dopo che ci avrà dimenticate entrambe. L'uomo che uccise era il figlio di qualche donna che tanto tempo fa amò, e penso che l'amò meglio di

quanto non abbia amato te o me.

EITHNE INGUBA. È vero. Doveva essere giovane in quei giorni e amava come tu ed io amiamo.

EMER. Penso che l'abbia amata come nessun uomo mai amò, poiché udito il nome dell'uomo che aveva ucciso, e il nome della madre di quell'uomo, uscì del tutto fuori da sé. Corse dentro il mare, e con lo scudo di fronte e la spada nella mano combatté il mare che

morte non ha. Di tutti gli uomini che rimasero là a guardare la battaglia nessuno osò fermarlo e neppure chiamare il suo nome.

Bloccati in un qualche stupore, raccolti, insieme in un grappolo come

bestiame nell'uragano, finché lui fissando forse gli occhi su qualche nuovo nemico si trascinò più avanti ancora e le onde lo inghiottirono.

EMER. Non è morto.

EITHNE INGUBA. È morto, e tu non hai baciato le sue labbra né poggiato la tua testa sul suo petto.

EMER. Questo è un qualche sostituto fatato che loro hanno messo al suo posto, un'immagine di qualcuno o qualcosa dalla magia ridotto a sua somiglianza, un tronco uscito dal mare, forse, o un vecchio spirito. Lo butterei nel fuoco, ma non oso. Hanno preso Cuchulain in ostaggio.

EITHNE INGUBA. Ho udito di questi sostituti fatati.

EMER. Prima che tu giungessi ho chiamato più volte il suo nome. Gli ho raccontato che la Regina Maeve e tutti i suoi uomini del Connacht stanno marciando a est e a ovest, e che lui solo saprà opporglisi, ma non mi ha sentito affatto. Sono solo sua moglie, e un uomo si stanca di una moglie. Ma se tu ti rivolgerai a lui con quella voce dolce, quella voce che gli è così cara, non potrà fare a meno d'ascoltare.

EITHNE INGUBA. Sono solo il suo ultimo amore. Nella fine egli tornerà alla donna che l'ha amato più a lungo, che ha conservato la sua casa per lui non importa dove si sia smarrito o per chi.

EMER. Certo ho questa speranza, la speranza che un giorno io e lui seduti insieme al fuoco saremo come quando eravamo appena sposati. EITHNE INGUBA. Donne simili a me scuotono per un attimo un violento amore, e quando il tempo è scaduto come vecchi gusci d'uovo sono gettate in un angolo. Cuchulain, ascolta!

EMER. No, non ancora. Prima devo coprire il suo volto, devo nascondere dal mare. Devo gettare nuovi ceppi nel fuoco e agitare in una fiamma i ceppi già incandescenti. Il mare è pieno d'incantamento; qualunque cosa giaccia su quel letto viene dal mare, ma tutti gli incantamenti temono la fiamma del focolare.

[Tira le tende del letto per nascondere il viso malato dell'uomo; in questo modo l'attore può cambiarsi la maschera senza essere visto. Va da una parte del palco e muove le mani come se stesse mettendo ceppi nel fuoco e agitandoli in una vampaia. Mentre fa questi movimenti i Musicisti suonano, sottolineando i movimenti forse con il tamburo e il flauto. Dopo aver finito, si dispone a fianco del fuoco immaginario a distanza da Cuchulain e Eithne

Inguba.

Chiama Cuchulain ora.

EITHNE INGUBA. Puoi udire la mia voce, Cuchulain?

EMER. Chinati su quella cosa che giace là, richiama cari segreti e parlagli come se fosse il suo sé reale.

EITHNE INGUBA. Cuchulain, ascolta!

EMER. Sono parole timide queste. Avere paura perché sua moglie è vicina in una così grande necessità dimostra solo che egli ha scelto male. Ricordati chi sei e chi è lui, che noi siamo due donne in lotta contro il mare.

EITHNE INGUBA. Oh mio diletto! Perdonami, perdonami se mi sono vergognata mentre tu sei in un così grave pericolo. Mai ho spedito un messaggio, mai ho chiamato il tuo nome, di rado è successo che, desiderando la tua compagnia, tu l'abbia saputo e sia giunto. Ricorda che mai fino ad ora tu sei rimasto silenzioso quando desideravo che parlassi, ricorda che ti ho sempre reso loquace. Se non stai giacendo lì, se quello è uno straniero o qualcuno o qualcosa ridotto a tua somiglianza dalla magia, mandalo via, ricorda il grande insulto d'aver preso le tue sembianze. Se stai giacendo lì, strati le braccia e parla, apri la bocca e parla. [*Si rivolge ad Emer*]. Non mi sente, nessun suono lo raggiunge, o lo raggiunge ma non può parlare. EMER. Allora bacia quell'immagine; queste cose sono un grande mistero, e forse le sue labbra sentiranno la pressione delle tue labbra su quell'immagine. Non è così che noi avviciniamo gli dei? EITHNE INGUBA. [*tirandosi indietro*]. Ho sentito che c'era una cosa maligna e demoniaca!

EMER. No, il suo corpo si agita, la pressione delle tue labbra l'ha richiamato. Ha cacciato fuori il sostituto fatiscente. EITHNE INGUBA [*allontanandosi*]. Guarda la mano! Quella mano è appassita fino all'osso.

EMER [*avvicinandosi al letto*]. Chi sei, cosa cerchi e da dove vieni?

FIGURA DI CUCHULAIN. Sono uno degli spiriti che vengono dal mare.

EMER. Quale spirito che viene dal mare osa giacere sul letto di Cuchulain e prendere la sua immagine?

FIGURA DI CUCHULAIN. Sono chiamato Bricriu, sono il portatore della discordia.

EMER. E a che scopo vieni?

[*Eithne Inguba esce*].

FIGURA DI CUCHULAIN. Mostro il mio volto e tutto ciò che egli ama deve svanire.

EMER. Io non ho fuggito il tuo volto.
FIGURA DI CUCHULAIN. Tu non sei amata.
EMER. E perciò non ho paura d'incontrare i tuoi occhi e pretendere mio marito.
FIGURA DI CUCHULAIN. Egli è qui. I tuoi lamenti e i lamenti di quella donna l'hanno condotto in una sorta di sogno, ma tu non potrai mai vincerlo senza il mio aiuto. Vieni alla mia mano sinistra, ti toccherò gli occhi e ti darò la vista.
EMER [vedendo il Fantasma di Cuchulain]. Marito! Marito!
FIGURA DI CUCHULAIN. Sembra vicino, eppure è molto più lontano che se in mezzo ci fosse un mondo. Te l'ho reso visibile. Ma non posso renderti visibile a lui.
EMER. Cuchulain! Cuchulain!
FIGURA DI CUCHULAIN. Sta zitta, donna! Non ti può né udire né vedere. Ma te lo posso restituire ad un prezzo. [Fracasso di cembali, ecc.]. Ascolta. Ascolta i cavalli del mare scalpitan! Fand, la figlia di Manannan, è giunta. Sta frenando la carrozza, ecco perché i cavalli scalpitano così. È venuta per prenderti Cuchulain, per portarlo via in eterno, ma io sono suo nemico, e posso mostrarti come puoi sventarla.
EMER. Fand, figlia di Manannan!
FIGURA DI CUCHULAIN. Mentre lui è ancora qui, tu puoi trattenerlo se paghi il prezzo. Una volta andato nella casa di Manannan, per te sarà perso per sempre. Coloro che amano le figlie del mare non diventano deboli, e le figlie del mare non liberano mai i loro amanti.
EMER. Non c'è prezzo che non sia disposta a pagare.
FIGURA DI CUCHULAIN. Hai parlato poco fa della speranza che un giorno il suo amore a te possa tornare, che un giorno tu possa sedere al fuoco come quando eravate sposi novelli.
EMER. Questa è la mia speranza, l'unica cosa che mi tiene in vita.
FIGURA DI CUCHULAIN. Rinuncia ed egli vivrà ancora.
EMER. Mai, mai!
FIGURA DI CUCHULAIN. Cos'altro puoi offrire?
EMER. Perché gli dei dovrebbero importare un tale sacrificio?
FIGURA DI CUCHULAIN. Gli dei devono servire coloro che vivendo prendono la morte dentro di sé.
EMER. Lo salverò a dispetto di tutti gli dei, ma non rinuncerò al suo amore.
[Fand, la Donna del Sidhe, entra. Emer estrae un pugnale e si muove come se volesse colpirla.]

bellets nuz! / lise uarid

depre' felleku uan
x

Rome' Anti-pene

n'tu -> uichetx

pat'e - i' uer-u-

+ uir + boen

FIGURA DI CUCHULAIN. [*ridendo*]. Pensi di ferirla con un coltello! È un corpo aereo, un corpo invulnerabile. Ricorda, anche se i tuoi lamenti l'hanno trascinato qui, una volta che egli abbia lasciato questa spiaggia, una volta che egli abbia attraversato il mare doloroso, una volta che egli abbia risieduto nella casa di Manannan, sarà come gli dei che nulla ricordano.

[*La Donna del Sidhe, Fand, si muove intorno al Fantasma di Cuchulain accovacciato sul fronte del palco in una danza che diventa gradualmente sempre più veloce mentre egli si sveglia. A momenti lei può far ricadere i capelli sulla testa di lui, ma non lo bacia. È accompagnata dallo strumento a corde, dal flauto e dal tamburo. La sua maschera e i suoi vestiti devono suggerire oro o bronzo, o ottone e argento, così che sembri più un idolo che un essere umano. Questa suggestione può essere ripetuta nei movimenti. I capelli, anche, devono mantenere una suggestione metallica. L'oggetto della danza è: avendolo svegliato, Cuchulain seguirà Fand fuori. Probabilmente egli cercherà un bacio, ma il bacio sarà rifiutato.*]

FIGURA DI CUCHULAIN. Grida la tua rinuncia al suo amore, grida la tua rinuncia eterna al suo amore.

[*Fand e Cuchulain vanno fuori.*]

EMER. No, no, mai griderò la mia rinuncia.
FIGURA DI CUCHULAIN. Pazza, pazza! Sono nemico di Fand. Sono venuto per dirti come sconfiggerla e tu non fai niente. C'è ancora tempo. Ascolta i cavalli della carrozza, stanno calpestando la sabbia. Sono selvaggi e scalpitanti. È montata nella carrozza. Cuchulain non è ancora accanto a lei. Lo lascerai insieme ad una come lei? Rinuncia al suo amore, e tutto il suo potere su di lui finirà.

EMER. Rinuncio all'amore di Cuchulain. Vi rinuncio per sempre.
[*La Figura di Cuchulain ricade indietro nel letto, tirando del tutto o solo in parte le tende per potersi cambiare la maschera.*]

Entra Eithne Inguba.

EITHNE INGUBA. Cuchulain, Cuchulain! Ricorda il nostro ultimo incontro. Giacemmo tutta la notte fra le dune di sabbia. Venne l'alba. Udimmo le grida degli uccelli sulla costa. Vieni a me, diletto. [*La tenda del letto si muove*]. Guarda, guarda! È ritornato, è lì nel letto, ha di nuovo la sua giusta forma. Sono stata io vincerlo. È il mio amore che l'ha riportato in vita!

[*La figura nel letto apre la tenda. Indossa la maschera di Cuchulain.*]

EMER. Cuchulain si sveglia!

berbelly $\rightarrow$ n' d'ira m' i
 pentetate
 Cerbi m. t. !
 + b'illat
 w'hi !
 belut. w'hi ? ! ? —

p'ere / p'ere cab e
 cep'up
 x'm b'ep
 l'eari

||||

Orin v'el + p'ere

belut v'ere p'eh

~~bul. d. i. i.~~
~~m'at'ee~~ !

belut i' cep'up

w'hi m'at'ee !
 w'hi m'at'ee !

entur m'at'ee h

CUCHULAIN. Le tue braccia, le tue braccia! Oh, Eithne Inguba,
sono stato in qualche posto strano e ho paura.

EPILOGO

[I Musicisti, cantando, chiudono la tenda d'onde fino a coprire il letto, Cuchulain, Eithne Inguba e Emer. Tornano al loro posto. Fand, la Donna del Sidhe, entra e danza una danza che esprime la sua disperazione per la perdita di Cuchulain. Come prima, ci possono essere altri danzatori che rappresentano le onde. Viene chiamata, per bilanciare la prima danza, Fand piange fra le onde. È essenzialmente una danza che simboleggia, come l'acqua nei libri che predicono il destino, l'amarezza. Mentre lei prende la sua posa finale di disperazione si chiude il sipario.]

for 10 ft of cart. 10 ft of

2

er hell! hell! hell!

i m h i s e q u e n c e :
i k t u o n - b e l d r o b l i ;

trivially -

de l'empire: pour le moment ne l'avez
pas à l'instinct

Believe me,
Yours truly,
Wm. J. Bennett

may not be

2000

new cut iped
vel folio! —

Love! Love us!
Guthrie!

entry/entrance

Case 1

new ~~books~~

for 10 ft of cart. 10 ft of

2

er hell! hell! hell!

im hi seq. been: $14 \frac{1}{2}$ years' but double?

frictionless

de l'empire: pour le moment ne l'avez
pas à l'instinct

Believe me,
Yours truly,
J. Edgar Hoover

may not be

2000

new cut iped
vel folio! —

Love! Love us!

entry/entrance

Case 1

new

DELLA POESIA NEL TEATRO IL VENTO
eserciziaro di drammaturgia

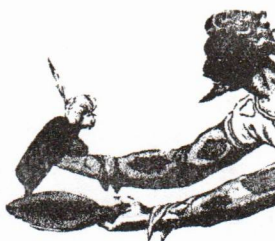
lunedì 31 ore 15, nel teatro di via Valdonica
guido taglia
ITINERARI DI UN FUNAMBOLO
dams/strada/circo/night/feste/agricoltura

martedì 1, ore 15, durante la traversata della
foresta
incontro con Massimo Marino
ALLA RICERCA DEL GORILLA
appunti del principe Ferdinandino

eserciziaro di drammaturgia (scabia) anno accademico 1999/2000

Convegno

Le mille facce
di **Arlecchino**



Bergamo 15-16 ottobre 1999

Auditorium Piazza Libertà

FONDAZIONE BENEDETTO RAVASIO

Via Reich n. 49/55 24020 Torre Boldone (Bergamo) – Tel e Fax 035/342508-4534309
Cod. Fis. Partita IVA 02260260167 E-Mail: fondazione.ravasio@spm.it

DRAMMATURGIA 2 - SCABIA

mercoledì 19, ore 17
in via Valdonica (nel teatro)
incontro seminario con
LOREDANA PERISSINOTTO

su

LE PROFESSIONI CULTURALI E TEATRALI DEL 2000

(animazione, teatro ragazzi, organizzazione, stages,
laboratori ecc.)

CARIELE: K DONATELLA ALVISI

DAMS

PRESIDENZA DEL CORSO DI LAUREA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
40123 BOLOGNA - VIA BARBERIA, 4



Ai Docenti del Corso di Laurea
DAMS
Loro Sedi

Bologna, 3 maggio 1999

Cari colleghi,

per poter predisporre l'orario delle lezioni del prossimo anno accademico, vi prego di
inviare il questionario, dopo averlo compilato accuratamente, alla segreteria del Corso di Laurea
DAMS, sig.ra Alvisi, entro il 20 maggio p.v.
Con i migliori saluti

Il Presidente
Consiglio di Corso di Laurea DAMS
Prof. Paolo Fabbri

DOCENTE SCARITA GIULIANO
INSEGNAMENTO DRAMMATURGA
SEMESTRE (indicare se primo, secondo o annuale) I^o

NUMERO STUDENTI FREQUENTANTI: circa 30/50 (osy, a. fig.)

ATTREZZATURE NECESSARIE PER LA DIDATTICA:

loggia luminosa / impianto per audio nat.
cd //

DESIDERATA:

oltre 20 rel. ugual. e quelle in stampa

05/2092001

NOMI & COGNOMI DEL PARIECIANTU

Irene Giorgi

Rossella Fino

Rosario URSO

FRANCESCA GASPARINI

Rosalba Apicella

CHIARA FRERI

GIAMMARCO PATRUCCO

ALESSANDRA BRANCATI

Francesco D'Aprile

GRILLI ~~PAZZETTA~~

SHIVA BAYAT-SARMADI

TOMMASO FORTUNATO

MICHELA REGANFREDDO

SARINA FRAGALASSI

Alessia SICARI

LUISA VECCHI

FEDERICO RIZZUTO

GABRIELE LUCARFI

MASSIMO SEPI

VALERIA BIANCHI

CLAUDIO GIGANTE

BARBARA GALLI

ETORIO SESSA

DAVIDE DAVADINI

La Rina Giovanna CAVI

FRANCESCO CATTANI

CATERINA CASTAGNA

SILVIA FIMANI

LISA CASTAGNA. (Tante molte affluenze)

AGHERVOLA PISARI

MASSIMILIANO SCAPEROTTA

AVA TONIC

CATILLA BELANI

DOMENICO ZIGRINO (Miuo)

ALEJANDRA QUINTERO VEGA (col cuore)

Autonio PROLITO

ALFONSO CAVI

WALTER BORTOLUZZI

ALESSANDRO FIANO

GIULIA CAUDI

MIRCO: white

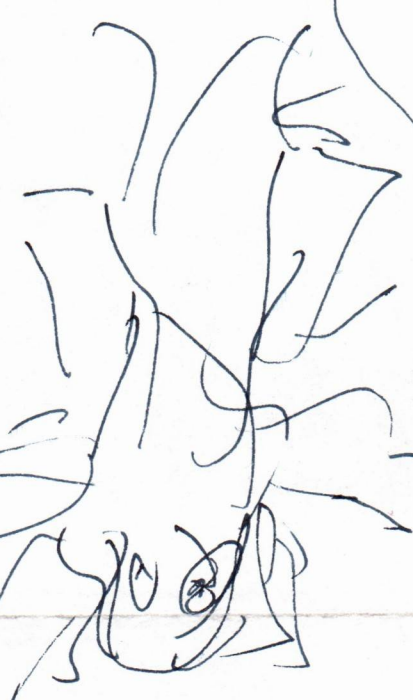
were we with / was that d.
neutro to
we / Jeanin

lode n' late in cardio?

boxe → @ haw in
for & we

niletop 1. lodegs.
de. the each.

lmore is gando



cm's
a la la la e.
first ballet

de sturung, we splaning

de rowed ation
de other e
de e bht
de bht e pom

so knots
bloss in with
Jensen

meto great riding
vireto -
spatropo (lucio)
redunone

don't - le was / don't -
was hawks / don't -
paul, i was / don't -
in cardi
condu

Titolo del corso: *Della poesia nel teatro il vento - sommario di drammaturgia.*

Analisi dei modelli di teatro sperimentati nei corsi di drammaturgia a partire del 1972-73 (improvvisazioni su notizie quotidiane, viaggio con l'uomo selvatico, teatro come ricerca d'ambiente, la forma teatrale del gigante, i burattini da strada, le monografie come burattini che volano in cielo, il giocolario, dire fare baciare, il racconto come inizio del teatro, il sangue e le rose, il tempo meccanico e l'anima temporizzata, il teatro delle parole segrete (ottetto), il teatro del ramo frondoso, il teatro dello spazio vissuto, le fate della notte al margine della scena, il teatro delle meraviglie, la festa di fate trasformata in rito di streghe, la forma odierna di don Giovanni, cavalli e cavalieri, gli stivali del gatto e i piedi della poesia, la foresta in teatro, la forma di Dioniso dio, come mai Dioniso è il capo del teatro?, il dio di pancia e culo).

Testi su cui è avvenuta la sperimentazione: *Il Gorilla Quadrumano*, *Il brigante Musolino*; Ciro Bertoni, *Il brigante Musolino*; G. Buchner, *Leonce e Lena*; fiabe raccolte sul campo da Chiara Crepaldi e Federico Orso; H. von Kleist, *Penthesilea*; Ph. Marlowe, *Doctor Faustus*; *Farce de maistre Pierre Pathelin*; Adam de la Halle, *Jeu de la feuille*; *Farce de maistre Pathelin*; W. Shakespeare, *Midsommer Night's Dream*; Cervantes, *Il teatro delle meraviglie*; W. Goethe, *Faust*; I. L'ateista fulminato; C. Perrault, *Il gatto con gli stivali*; W. Shakespeare, *As You Like It*; Euripide, *Baccanti*; Aristofane, *Rane*.

Bibliografia relativa alle sperimentazioni: AA.VV., *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974; Giuliano Scabia-Massimo Marino, *Dire fare baciare*, Firenze, La CasaUsher, 1981; Gianni Celati, "La virtù del Gorilla", *Rinascita*, 9/8 1974; Giuliano Scabia, *Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1976; Chiara Crepaldi, *Fole e filo*, Rovigo, Minelliana, 1998 (1986); Gianfranco Anzini, "Lettere da un seminario", *Rendiconti*, n.35/36, 1994; Franco Acquaviva, "Il teatro stabile" di Giuliano Scabia, *Prove di drammaturgia*, III, I; le dispense prodotte dal corso (reperibili nella biblioteca del dipartimento); *L'orologio di Faust - ovvero la tensione del tempo*, a cura di M. Marino, *Il sangue e le rose*, a cura di M. Marino; *Bee - ovvero farsa di Maistre Pierre Pathelin*, a cura di G. Scabia, M. Marino e degli studenti; *Ottetto*, a cura di G. Scabia e degli studenti; *Le jeu de la feuille*, traduzioni degli studenti; *Questa sala*, a cura di G. Anzini e degli studenti; *Rassegna di moderni don Giovanni*, a cura di G. Anzini; *Cavalli e cavalieri*, a cura di Simona Casonato e Giorgia de Cristofaro; *Gli stivali del gatto e la voce della poesia*, a cura di Francesca Gasparini; *Da bosco a bosco, camminando*, a cura di Antonella Panini; *Da bosco a bosco, camminando (la foresta di Arden)* a cura di Caterina Orzi e Selvaggia Velo; *Da bosco a bosco, camminando. Due sequenze corporee*, a cura di G. Anzini e Saverio Minuto; *Avvicinamento a Dioniso*, a cura di Giuliano Scabia - G. Anzini - A. Jonata; *Dioniso in Orfeo*, a cura di G. Scabia - G. Anzini - A. Jonata; G. Scabia, *L'albero di Dioniso. Natale/mortale*, con testi di G. Anzini e A. Jonata).

Libri consigliati per orientamento: W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962; W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986; P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984; Gianni Celati, *I narratori delle pianure*, Milano Feltrinelli, 1985; P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973; C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli, 1998; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1965 (edd. recenti Boringhieri); S. Tamiozzo Goldman, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997 (con testi inediti e rari e elenco di tutte le sperimentazioni).

tazioni); M. de Marinis, *Al limite del teatro*, Firenze, La casa Usher, 1983; id., *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987; E. Casini-Ropa-G. Scabia, *L'animazione teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1988; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1982; id., *Il teatro degli anni '70. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984; A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965; G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1073 A. Ronchetta, A. Vigliani, A. Salza, *Giubilate il teatro di strada*, Torino, Studio forma, 1976; C. Quartucci, E. Fadini, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia*, Torino, Studio Forma, 1976; F. Taviani, "L'orefice del tra", *Prove di drammaturgia*, III, I; G. Scabia, C. Quartucci, "Per un'avanguardia italiana", *Sipario*, 235, 1965; E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965; M. Ramous, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984.

Inoltre le tesi relative alla ricerca di: C.R. Jarocka, A. Cavallieri, M. Marino, G. Rossi, L. Donati, R. Melloni, A. Sisillo, F. Conversano, E. Sammartino, B. Tognolini, P. Sobrero, L. Manini, P. Beneventi, V. Colle, M. Cavicchioli, S. Magnis, P. Staro, R. Tedesco, G. Fiamma, M. Ansaldi, L. Granzotto, T. Dodaro, M. Fincardi, F. Benanni, M. P. Simonetti, F. Orso, E. Vita, D. Baldini, M. Bombarda, G. Iasimone, S. Rispoli, E. Cometti, G. De Cristofaro, M. Civinelli e altri.

Seminari e presenze di: R. Melloni, M. Marino, F. Gasparini, G. Anzini, A. Donata, G. Crepaldi, A. Sisillo, L. Perissinotto e altri.

Ricerca del teatro, con P. Pierozzi e R. Manfrotto.

Per chi è iscritto al III anno. Il corso sarà semestrale, nel primo semestre. E' richiesta la frequenza. E' necessario aver già sostenuto drammaturgia I (Meldolesi). Orario: lunedì 17/19; martedì 15/19; mercoledì 15/16. Ricevimento lunedì 15/16, 30.

1977/8: martedì 19/12/77; mercoledì 20/12/77. Ricevimento lunedì 19/12/80.

frequenza. E' necessario aver già sostenuto drammaturgia I (Melodossi). Orario: lunedì

Per chi è iscritto al III anno, il corso sarà semestrale, nel primo semestre. E' richiesta la

1977/8: martedì 19/12/77; mercoledì 20/12/77. Ricevimento lunedì 19/12/80.

C. Crepaldi, A. Gisilio, L. Pensabene e altri.

Seminari e presenze di: R. Melloni, M. Marino, F. Gasparini, G. Anzini, A. Jona, S.

M. Civinelli e altri.

E. Vita, O. Balzani, M. Bombarda, G. Isimone, S. Rispoli, E. Comelli, G. De Cristofaro,

M. Anselmi, L. Garzanti, T. Dodaro, M. Finardi, F. Benarini, M. P. Simonetti, F. Orso,

L. Manini, F. Beneventi, A. Colle, M. Cavicchioli, S. Magris, P. Sisto, R. Tedesco, G. Fiamma,

L. Donati, R. Melloni, A. Gisilio, F. Conversano, E. Sammartino, B. Tognolini, P. Soriero,

molte le tesi relative alla ricerca di: C. R. Jarocka, A. Cavallieri, M. Marino, G. Rossi,

M. Ramona, La metrica, Milano, Garzanti, 1984.

Sigheo, 232, 1982; E. Barba, Alla ricerca del teatro perduto, Padova, Marsilio, 1982.

"Ira", Prove di drammaturgia, III, I, G. Scarpia, C. Quartucci, "Per un'avanguardia italiana,

nel camion dentro l'avanguardia, Torino, Studio Forma, 1976; F. Taviani, "L'etica del

Giuliano il teatro di strada, Torino, Studio Forma, 1976; C. Quartucci, E. Faddini, Viaggio

Teatro nello spazio degli sconti, Roma, Bulzoni, 1973; A. Ronchetti, A. Vigiani, A. Saiz,

Einaudi, 1984; A. M. Ribellino, Il trucco e l'anima, Torino, Einaudi, 1982; G. Scarpia,

Einaudi, 1982; id., Il teatro degli anni '70, invenzione di un teatro diverso, Torino,

Firenze, La Casa Usher, 1988; F. Quartucci, L'avanguardia teatrale in Italia, Torino,

teatro, Milano, Bompiani, 1987; E. Casini-Roga-G. Scarpia, L'animazione teatrale,

azioni, M. de Marinis, Al limite del teatro, Firenze, La casa Usher, 1983; id., Il nuovo



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO

40123 BOLOGNA - VIA BARBERIA, 4
TEL. 051/ 22.91.02 - FAX 051/ 23.31.17

GABRIELE/

Corso di drammaturgia 2 - DAMS
prof. Giuliano Scabia

Sintesi del programma 1999/2000

Titolo del corso: Sommario di drammaturgia

Riflessione sul corso di drammaturgia a partire dal 1972/73, con particolare attenzione ad alcuni modelli sperimentati fra cui il teatro a partecipazione, il teatroggiornale, l'improvvisazione su traccia, la scrittura collettiva, il teatro come ricerca d'ambiente, la lettura col corpo, il teatro di stalla, la forma foresta, il racconto del teatro, la forma del mistero, il ballo del teatro, la forma di Dioniso, il teatro distanziatore, l'itinerario teatrale, il giro teatrale, la forma cerchio, e altro. Saranno esaminati i testi costruiti nei corsi (fra cui AA.VV. con Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974; Massimo Marino-Giuliano Scabia, *Dire fare baciare*, Firenze, La Casa Usher, 1981; le diverse dispense prodotte nei corsi; i libri nati dai corsi e le tesi).
Semestrale. Primo semestre. Frequenza obbligatoria. Previsto al III° anno. Orario: Lunedì 17-19; martedì 15-17; mercoledì 15-17. Ricevimento lunedì 15-16,30.

CORSO DI DRAMMATURGIA 2 1999-2000 - SCABIA

Il corso avrà un prologo il 2 di novembre con una seduta straordinaria di laboratorio e proseguirà a partire dal lunedì successivo 8 novembre.

2 novembre, ore 14/19

**L'eresia del teatro: la creatività dell'attore
(1975-1999: stazioni di un cammino di ricerca)**

Laboratorio con Paolo Pierazzini (regista) e Roberto Mantovani (attore).

Teatro di via Valdonica 1

Ipotesi di composizione del libro "W. B. Yeats - Scritti teorici sul teatro"

Il senso del libro è di pubblicare testi teorici sul teatro, finora inediti in Italia, del poeta irlandese. Le sue riflessioni, seppur non sistematiche, dimostrano una grande forza di penetrazione rispetto ai temi che assillarono gli uomini della rivoluzione teatrale tra la fine dell'800 e i primi del '900 (arte e centralità dell'attore, riforma della scenografia, rapporto testo-scena, incontro con i teatri d'Oriente) e risultano, dunque, originali e precorritici. I testi che le registrano, perciò, sono la testimonianza di un tassello mancante nella storia della 'teoria del teatro'.

Per un'ipotesi di suddivisione cronologica del materiale, si potrebbe tenere conto dei macro-periodi che hanno scandito la vita teatrale di Yeats: 1898-1914; 1915-1921; 1925-1938.

1. È noto che Yeats non fu soltanto poeta, ma anche uomo di teatro a tutto tondo. Fin da giovanissimo tentò di fondare una nuova forma teatrale nella sua Irlanda, con l'aiuto di un gruppo di attori dilettanti, in opposizione al teatro tradizionale e a quello commerciale delle città. Arrivò così a costituire l'Abbey Theatre, il primo Teatro Nazionale Irlandese. Sono questi gli anni (1898-1914) di un primo ampio corpo di saggi sulla riforma del teatro (in cui rientra anche la collaborazione con Edward Gordon Craig), sui modi di recitazione della poesia, sulla riscoperta dell'antica arte del 'dicitore', sull'importanza della musica.

- 1899 *The Theatre (in Belaine)*, da *Essays and Introductions*, pp. 165-170;
- 1901-1906 Antologia di *Samhain*, da *Explorations*;
- *Samhain* 1901, pp. 73-78;
- *Samhain* 1902, pp. 85-90;
- *Samhain* 1903 (*The Reform of the Theatre e An Irish National Theatre*), pp. 107-110 e pp. 114-118;
- *Samhain* 1904 (*The Dramatic Movement e The Play, the Player, and the Scene*), pp. 124-131 e 170-180;
- *Samhain* 1906 (*Literature and the Living Voice*), pp. 210-221;
- 1902 *Speaking to Psalters*, da *Essays and Introductions*, pp. 13-22;
- 1910 *The Tragic Theatre*, da *Uncollected Prose*, pp. 384-392;
- 1911 *The Theatre of Beauty*, da *Uncollected Prose*, pp. 397-401;
- 1911 *Abbey Theatre New System of Scenery*, da *Uncollected Prose*, pp. 393-394;
- 1911 *The Poet and the Actress*, in Clark, David, W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality, pp. 170-183.
- 1912 Preface (?), in *The Variorum Edition*..., pp. 1293-1295.

→ Discorsi 1907

2. L'esperienza dell'Abbey Theatre fu però fonte di delusioni, perché non portò alla forma di teatro da lui sperata, ma dimostrò il trionfo della commedia popolare (con la messinscena di tipo realistico delle opere dei suoi compagni d'avventura, J. M. Synge e Lady Gregory). Yeats se ne staccò e cominciò un percorso solitario nella scrittura

drammaturgica e nella collaborazione con artisti eccentrici (attori-danzatori, musicisti, cantanti, pittori, scultori). Sono gli anni (1915-1921) dell'incontro-illuminazione con il teatro Nô e della conseguente composizione dei *Plays for Dancers*, dell'incontro con il danzatore giapponese Michio Ito, della conferma definitiva che il teatro non esiste senza la presenza forte di un attore che, con la sua tecnica e i suoi mezzi espressivi, sia in grado di incarnarlo.

- 1916 *Certain Noble Plays of Japan, da Essays and Introductions*, pp. 222-237;
- 1917 *Preface to At the Hawk's Well, da The Variorum Edition of the Plays*, pp. 415-417;
- 1918 *A People's Theatre, da Explorations*, pp. 244-259;
- 1920 *Preface to Four Plays for Dancers, da The Variorum Edition*, pp. 1304-1305
- 1924 *Introduction to The Cat and the Moon, da The Variorum Edition*, pp. 805-808.

3.

L'ultimo periodo della sua vita (1926-1938) fu un frenetico fermento di sperimentazione e di radicalizzazione (sia per ciò che riguarda la teoria, sia per ciò che riguarda i tentativi concreti, fatti negli anni precedenti, di messinscena della nuova forma teatrale dei *plays for dancers*). Yeats scrisse nuovi drammi per danzatori, molto più scarni e violenti, che rivelarono una forma di teatro denudata, nella quale l'attore nudo, privato di tutti gli orpelli non necessari, della scenografia, del colore, degli effetti illuministici, si concedeva al suo pubblico come il sacerdote di un rito estremo. Sono anche gli anni delle intense ricerche nel campo dei rapporti tra recitazione, dizione della poesia, musica e danza; lavorerà con la danzatrice Ninette de Valois, con attori come Margot Ruddock e Clinton-Baddeley, con i musicisti non-convenzionali George Antheil, Edmund Dulac, Walter Rummel e Henry Partch, con scultori come Hildo van Krop e pittori come Charles Ricketts. Tra il '36 e il '38 si situa la straordinaria esperienza radiofonica alla BBC, in cui egli cercò di realizzare le scoperte relative all'arte della dizione e ai suoi rapporti con la musica strumentale, con la melodia, con il canto. La documentazione su questo periodo è molto scarsa; lo stesso Yeats, assorbito dall'intensità della pratica, non ebbe il tempo di svolgere per iscritto in forma teorica i risultati del suo lavoro. A questo proposito, sarebbe opportuno citare in un'appendice le testimonianze indirette sul triennio alla BBC, come ad esempio il racconto di uno dei produttori delle cosiddette *broadcasts*, Mr. G. R. Barnes e il monologo d'apertura dell'ultimo dramma di Yeats, *The Death of Cuchulain* (1938).

- 1927 *Note on The Dreaming of the Bones e Preface to Fighting the Waves, in The Variorum Edition*, p. 566-567
- 1934 *Commentary on The King of the Great Clock Tower, da The Variorum Edition*, pp. 1008-1011;
- 1937 *An Introduction for My Plays, da Essays and Introductions*, pp. 527-530.

Ipotesi 2 per un indice.

Un'altra possibilità è quella di organizzare i diversi capitoli per temi: la riforma del teatro, l'arte dell'attore, la riscoperta dell'antica arte del menestrello, la musica, il rito, i *plays for dancers*, ecc. In questo senso l'introduzione iniziale sarebbe utile per inquadrare gli argomenti dal punto di vista cronologico, fornendo un arco completo dell'evoluzione della teoria e della pratica teatrale yeatsiane. Inoltre, poiché i singoli testi non offrono mai un'visione sufficientemente chiara, completa e connessa di un determinato argomento a chi non conosca prima l'autore, l'introduzione potrebbe essere utile nella creazione di un tessuto connettivo, che compensi insomma i vuoti e le cesure fra i testi, anche attraverso l'utilizzo di altre scritture (lettere, poesie, autobiografie, diari).

1. La riforma del teatro: primi tentativi.

- 1899 *The Theatre* (in *Belaine*), da *Essays and Introductions*, pp. 165-170;
- 1901-1904 Antologia di *Samhain*, da *Explorations*;
- Samhain* 1901, pp. 73-78;
- Samhain* 1902, pp. 85-90;
- Samhain* 1903 (*The Reform of the Theatre e An Irish National Theatre*), pp. 107-110 e pp. 114-118;
- Samhain* 1904 (*The Dramatic Movement e The Play, the Player, and the Scene*), pp. 124-131 e 170-180;
- 1911 *The Theatre of Beauty*, da *Uncollected Prose*, pp. 397-401;
- 1911 *Abbey Theatre New System of Scenery*, da *Uncollected Prose*, pp. 393-394;
- 1918 *A People's Theatre*, da *Explorations*, pp. 244-259.

2. Realtà contro realismo: dialogo per un teatro che verra.

- 1911 *The Poet and the Actress*, in *Clarck, David, W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality*, pp. 170-183.

3. Dal teatro Nô al teatro dell'"antica memoria": *Four Plays for Dancers*.

- 1916 *Certain Noble Plays of Japan*, da *Essays and Introductions*, pp. 222-237;
- 1917 *Preface to At the Hawk's Well*, da *The Variorum Edition of the Plays*, pp. 415-417;
- 1920 *Preface to Four Plays for Dancers*, da *The Variorum Edition...*, pp. 1304-1305;
- 1924 *Introduction to The Cat and the Moon*, da *The Variorum Edition...*, pp. 805-808.

4. Parole per musica: come recitare la poesia a teatro.

- 1902 *Speaking to Psalter*, da *Essays and Introductions*, pp. 13-22.

5. Tecnica dell'attore: la tradizione del 'reciter', la disciplina interiore, il *training*.

- 1906 *Samhain* 1906 (*Literature and the Living Voice*), pp. 210-221;
- 1907 *Discoveries*, in *Essays and Introductions*, pp. 268-271?

- Eventualmente alcune parti delle Autobiografie e del *Journal*.
- 6. **Il teatro come arte tragica: un rito estremo.**
 - 1910 *The Tragic Theatre*, da *Uncollected Prose*, pp. 384-392;
 - 1927 *Note on The Dreaming of the Bones e Preface to Fighting the Waves*, in *The Variorum Edition...*, p. 566-567;
 - 1934 *Commentary on The King of the Great Clock Tower*, da *The Variorum Edition...*, pp. 1008-1011.

Fraxinus hesperium

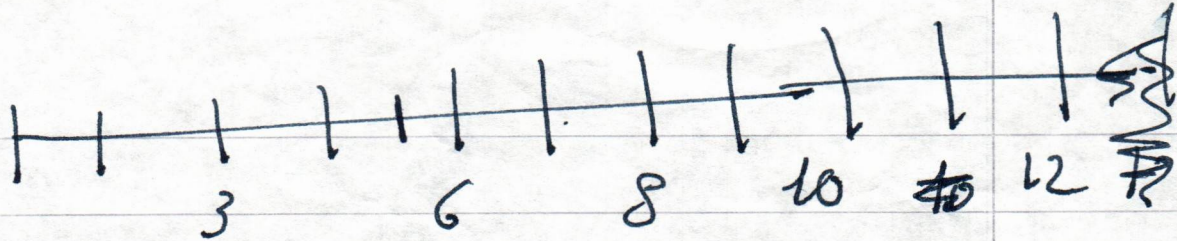
SEQUENZA

DELLA BESSA NEL

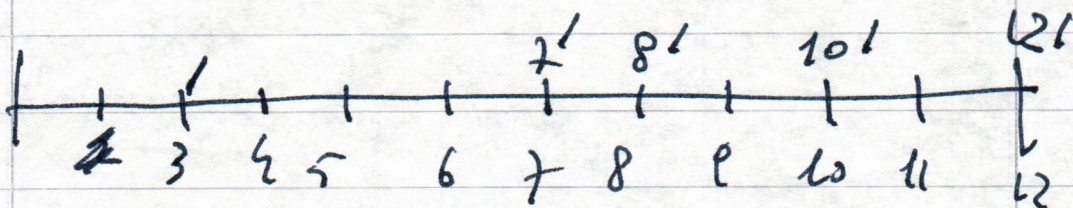
TEATRO IL VENTO

Mellini -
N. Gagliardi -

Ramens
regler



inglorie :



Baccant: una marcanta d' madre (d. Dini)

est $\bar{x}$ de si conclude cu la distanțare

d' una madre - (distințare top
cupin / distințare d' madre
— le ocurto)

Dinm e' buno? -

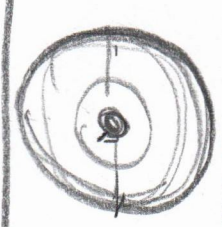
Handwritten text, possibly a title or section header.

Footnote: see manuscript of music (A. B. C.)
 etc. de la musique en la distance
 4. une œuvre - (distinction)
 une / distinction - une
 œuvre - la couleur
 l'œuvre de l'œuvre?

(1)

braccia / mani / dita / torso / collo / braccia / viso / capelli /
il collo presente: occhi / ecc. - piedi / la minuzia del collo

l'ovale



l'ovale

figura /

guardarsi / diventare presenti
o x

in questo spazio

ANIMALI:

il corpo scelto da parte animale - (sen)

type

om

remmie

resgenty

pm

GLI ANIMALI (IL CORPO CON GLI ANIMALI) ENTRANO NEL BOSCO
tenere presenti le parti del

tonno

arco

radicamento

vallero (le piante all'ondano)

cerare la luna

il rifreno della luna

il diavolo di luna

questo lo fanno i
 e + usi ?
 Entrare in ogni parte

(paso)

cont



culture la luna

mi

can to



mettere la luna in cielo (se hai bello, la luna cade)



recensio ombroto

letta di primulq



il fiore napico (come rare/offare!)



spingere il buco (lo) premere / il mulo buco

dentro gli occhi (gli occhi)

fupo e inseguimento (fupo / inseguimento)

notando i nomi (notare / nomi)

nel tardo pieno delle volte (tard / pieno / volte)

sulle cime dei monti (cime / monti)

limpide Puh (limpide)

cont

ure

ds

quando la luna sorge (lune / lunge)

210

no river spirit d'altre usues

FL MOUTE

Pinpoints

hazy / red. tide

2014

AL PONTE



multa / come
multe

il vostro impugnando i tir

fiorini

edera / di edera fiorire

~~reputa~~ fiorita

reputa

two

il riprese del animal (e il momento del
dis peratore re)

Piccolo

fieri

fiorire



non

11

7

come le temp di virus, unido, lutto (sentire virus unido / lutto)

già di come diventa cruda

prito - odio prito - coe - ie!! / a o p m o i o p u s
grido /

caduto / svenimento / forse / uoto / ricerca

il corpo dell'inizio cerca la ricovera
cadute nel vito - vero equilibrio / ricerca e

ni danno le mani

funzione del cerchio = piede dritto (quale consente)

ERCHIO - (notte) N

il perché senere come
bisogna cercare di far uocare la
cerve! è una intermittenza,

una pelle, un altro de
scintille,

le - le -
le - le -
le

do
dare
in tutto

Nella notte d'addormentarsi

LA CERVA

il bidone fiade

il verde fiave dei prati

la notte

lunari la tigre all'indietro

nell'ora munda di rugiada

ret.

i corni

Wce

is, la cerva
enher-cop
il bidone
fiade della cerva

nell'ora
fiave dei
prati

nella notte

lunari...

nell'ora...

lunari
ret.

lunari
i corni!

i cunicoli

le cune

volle

il pret del fiume

recan' ondon'

i fermop.

in talità del corpo

supino a
i cunicoli

non in
le cune

non nelle
volle

nel pret
del fiume

entra
le cune
on don'

un' ondon'
Nuti i
fermop.

un' Nuti
fermop.

in maniera benivola (è il valore delle temp.knab)

il punto pieno della legge/puntibile/

la temp.knab di marte →

la temp.knab di marte

la libid

il subconscio

il subconscio

la legge
della natura
Vine

chi è
reficente?

chi è
reficente?

chi è
reficente?

chi è
reficente?

chi è
reficente?

la temp.knab di marte

il nullo

Lo usano nel culto del nemico vivo

insurrection alk: (une finituro / la sfîrșire -

la news came →

Le vol, de l'aurore tant le silence

CERCHIO STRETTO

~~Wb / waste / order~~

la mante/corve è sule l'acqua d'anne →

e adesso è maturo per varare l'Acqua della morte

$\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i = \bar{x}$

et l'avez vu? L'acqua prende natura d'acqua
F. p.

metamorphic





Le verre contenant un ~~liquide~~ ^{liquide} d'huile d'olive.

da a impressão que estou pensando a

~~Stellen Sie sich~~ Stellen Sie sich perception et del leak

ed

ACHERONTE.

voce. rimpolo & ~~parte~~ (da sol. / rimpolo do
coraggio / fiore / le foglie da cui un si tomp
(una uoi tonino)

uce
Silencio

NETANORFOSI: vi sono

CANTO DI RAVE (inno al povero della vita)
dell'acqua → una un'ora c'è vite

REARREZIONE/NETANORFOSI -

Roma / altore (conico / re nig)

facei
unikh
riv.

Re (io sono)

To more
l'atou &

Giedin (L'atou le brie)

Al uniment
de l'atou

Contrasto (Musica l'animale unghio /
sbriz. del giardin)

Por, l'atou un.

De Goriello →

Concluzi
di Goriello.

fare il povero?

CANTO - In un lago
(Temi / bido sono brie)

parte brie h

30 Ghe

Patrizi, Pizzini
e Montuori

Bologna 24/10/99

Caro Giuliano,

Ti spedisco come d'accordo il materiale da fotocopiare :

- Libretto programmatico "Progetto Stanislavskij" (da fotocopiare solo le pagine non contrassegnate da **NO** a matita)
- Libretto con materiale Atelier su " Teatro con Bosco..." alla Valle Benedetta (la I° volta l...) (da fotocopiare il Tuo e il mio contributo solo se lo ritieni utile)
- Lista degli spettacoli fatti da me e Paolo insieme dopo il "Progetto Stanislavskij" (da fotocopiare solo a Tua discrezione e... se c'è carta. Tutt'al più ne posso fare io un po' di copie al computer).

Inoltre, Ti confermo che Paolo porterà materiale sui Suoi progetti con Castri più alcuni video, e io porterò il video delle prove del "Maratoneta".

E' chiaro che non presenteremo nemmeno tutto, dato l'orario e i limiti ... umani dell'uditorio; comunque avremo una buona documentazione che ci permetterà un po' di flessibilità nei confronti delle potenziali domande.

Ad ogni modo, considera Tu per primo se ciò che T'ho spedito da fotocopiare sia tutto plausibile : non ci offenderemo, nel caso..... L'unica cosa che espressamente Ti chiedo ginocchioni è che i due libretti qui acclusi non vadano dispersi : sono copie uniche (...almeno per me...). In pratica, dei figli....

Io tornerò a Bologna venerdì 29/10 (051 520 926) e ci resterà fino al 2/11. Se avessi bisogno prima, mi trovi allo 0339 42 789 55 o allo 06 446 02 04 (casa mia a Roma) : però devi lasciarlo, un messaggio, senò.....

Salute le femmine di tutte le razze di casa Tua. A presto.

Roberto

CORSO DI DRAMMATURGIA 2 1999-2000 - SCABIA

Il corso avrà un prologo il 2 di novembre con una seduta straordinaria di laboratorio e proseguirà a partire dal lunedì successivo 8 novembre.

2 novembre, ore 14/19

L'eresia del teatro: la creatività dell'attore (1975-1999: stazioni di un cammino di ricerca)

Laboratorio con Paolo Pierazzini (regista) e Roberto Mantovani (attore).

Teatro di via Valdonica 1

ROBERTO MANTOVANI

Roberto Mantovani si laurea in Sociologia delle Comunicazioni, con tesi sulla Sociologia del Teatro, e compie i suoi studi teatrali presso l'Ecole Decroux di Parigi e il Centro di Ricerca e Sperimentazione Teatrale di Pontedera (insegnanti: Marisa Fabbri, Jerzy Sthur e Ryszard Cieślak).

Lavora in **Teatro** in compagnie quali il Théâtre de l'Arbre (Francia), lo Stabile del Friuli - Venezia Giulia e di Genova, il Teatro Libero di Palermo, il Gruppo della Rocca, Krypton, l'ATER/ERT, il Teatro Carcano di Milano e con registi quali Peter Stein, Jurj Ljubimov, Thierry Salmon, Giuliano Scabia, Mario Scaccia, Jerzy Sthur, Yves Lebreton, M.M. Butkevic. Riceve il Premio del Presidente della Repubblica, il "Galilei" e concorre due volte per il Premio "Ubu".

Partecipa a molti Festival internazionali, tra cui quelli di Parigi, Londra, Braunschweig, Venezuela, S. Arcangelo, Poverigi, Chieri, Castiglione della Pescaia, Madrid, Copenaghen e Palermo.

Prende parte a diversi film per la **Televisione** (RAI 1, 2, 3).

In **Cinema** lavora con Pupi Avati, S. Baldoni (Festival di Venezia, 1° Premio NICE di New York), E. Negroni.

Nel campo della **Pedagogia teatrale** svolge attività seminariale come trainer per la recitazione in alcuni Teatri Stabili tedeschi, per la Compagnia Giocovita, per la Regione Trentino Alto-Adige, Toscana e Abruzzo, per l'Atelier della Costa ovest di Collesalveti.

Attualmente insegna all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. D'Amico" di Roma.

Ha fondato l'"Accademia dei Concordi", con sede a Campiglia Marittima - Livorno.

E' traduttore di testi sulla tecnica recitativa.

Paolo Pierazzini

E' nato a Pisa il 26 gennaio 1953.

Laureato presso l'Università di Pisa in Storia del Teatro e dello Spettacolo.

1976-1986

E' tra i fondatori del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

Progetta e coordina, tra l'altro, il seminario di ricerca "L'eresia del teatro: Stanislavskij", a cui partecipano, Marisa Fabbri, R. Cieślak, Y. Sthur. Il progetto "La presenza e il fare" con P. Silvano Maggiani.

Collabora alla Direzione del Festival di Santarcangelo "Santarcangelo dei Teatri".

Cura la regia dello spettacolo prodotto dal C.S.R.T. di Pontedera, "Infelicità senza desideri", di Peter Handke (traduzione di Walter Siti e Paolo Pierazzini).

Cura la regia dello spettacolo prodotto dal C.S.R.T. di Pontedera, dal Teatro Regionale Toscano, dall'Amministrazione di Pisa, "Cassandra" di Christa Wolf.

Cura la regia dello spettacolo prodotto dal C.S.R.T. di Pontedera, dal Teatro Regionale Toscano, dal Comune di Livorno "Pre-paradise sorry now" di R. W. Fassbinder.

1986-1990

Coordina, per la Regione Toscana, i progetti denominati "Il Teatro Abbandonato" e "Abitare il Teatro", realizzando ed ospitando spettacoli finalizzati al recupero dei teatri storici toscani.

Assume la direzione artistica dell'Atelier della Costa Ovest.

Realizza numerosi progetti, collaborando, tra gli altri, con Giuliano Scabia (Teatro con Bosco e Animali).

Dirige il progetto triennale riconosciuto dalla Regione Toscana e dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo condotto da Massimo Casiri "Progetto Euripide", che vede la presentazione di tre originali allestimenti con giovani attori.

Cura la regia dello spettacolo "Molto moderno", di Roberto Scarpa, evento unico presentato a Collesalveti, al Teatro Odeon.

Assume la Direzione Artistica del Teatro dei Concordi di Campiglia Marittima.

Cura la docenza di corsi di perfezionamento teatrale per attori promossi dalla Regione Toscana.

1991-1992

Assume la Direzione Artistica del *Festival di Montalcino Teatro* (edizioni 91/95).

Cura la regia dello spettacolo coprodotto dall'Atelier della Costa Ovest e dal Teatro Verdi di Pisa *"Una Città proletaria"*, di Athos Bigongiali.

Realizza il progetto triennale *"Le case dell'attore"*, in cui sono ospitati laboratori didattici produttivi ed esperienze artistiche/seminariali rivolte a giovani attori.

1993

Assume la Direzione Artistica del settore prosa del *Festival di Castiglioncello* (edizioni 93/95).

Cura la messa in scena sotto forma di studio di *"Una favola per un Assedio"* (di Luigi Maria Musati, con la presenza di 10 giovani allievi attori provenienti da corsi di formazione) presentato al Festival di Montalcino 1993.

Cura la messa in scena sotto forma di studio del *"Maratoneta"* (di Roberto Scarpa, con Roberto Mantovani), ospitato nella "Vetrina ETI", 1993.

Realizza la regia dell'opera contemporanea *"Il paradiso degli Esuli"* del maestro Bruno De Franceschi, per l'Associazione Teatro Verdi di Pisa. Premio Regioni 1993.

1994-1995

Realizza il progetto condotto per la Regione Toscana *"Viaggio Sentimentale: itinerari di trekking e spettacolo nella natura"*, in cui sono ospitati eventi teatrali ed originali allestimenti.

Cura la direzione del *Corso di Specializzazione per Artista di Scena*, sviluppato in tre anni, riconosciuto dalla Regione Toscana, dal Ministero del Lavoro e dalla Comunità Europea.

Cura la messa in studio dello spettacolo realizzato con giovani allievi dei corsi di perfezionamento teatrale intitolato *"Soli con gli occhi chiusi"*, di Federico Tozzi.

Cura la messa in scena di *"Un sermone di Natale"*, di Robert Luis Stevenson, letto e raccontato da Giuseppe Cederna.

Cura la regia dello spettacolo prodotto da Atelier della Costa Ovest e dalla Rag Doll *"Don Chisciotte... o il sogno di Cervantes"* che debutta prima al Festival di Castiglioncello, e poi in Venezuela all'interno del Festival del Teatro Classico dell'Isola Margarita.

1996

Fonda nel 1996 la Compagnia Teatrale Accademia dei Concordi, curando la regia dello spettacolo *"Histoire du soldat"*, realizzato con Emanuele Barresi, Roberto Mantovani, Sarah de Prato, con musiche eseguite dalla Camerata Musicale di Pisa.

Ideazione del progetto inerente la *Fondazione Mediterraneo Caribe*, per la quale realizza come regista ed interprete dell'Accademia dei Concordi lo spettacolo *"Le ceneri del Che"*, tratto dal romanzo di Athos Bigongiali, con la partecipazione di Mira Andriolo, Roberto Mantovani, Richard Navarro, Yolanda Prieto, Rodolfo Rodriguez, Miguel Rosario, Giovanna Rossi.

1997

Cura la direzione artistica del *"Progetto Integrato d'Area: Arte della Produzione, la produzione dell'arte"*, promossa dalla regione Toscana e dalla Comunità Europea, per il biennio 97-98, comprendente n. 11 azioni formative di alta didattica, sulle figure professionali del regista, manager culturale e d'autore multimediale: tra i collaboratori chiamati a partecipare Ferruccio Marotti ed Anatoly Vassiliev.

1998

Realizza per l'Accademia dei Concordi, all'interno del progetto *"Il Teatro e la memoria"*, la regia teatrale di *"Macerie"* di Donato Sartori, con debutto al Teatro dei Concordi di Campiglia M.ma e presentazione al Festival di Radicondoli (Siena).

Realizza per il Festival Internazionale *Fabbrica Europa* di Firenze la regia *"Madame Euridice ritornerà dall'Ade"* da l'Orfeo di Jean Cocteau. (Studio finale del *Laboratorio Internazionale Progetto Caleidoscopio - Comunità Europea*).

- Realizza per il Teatro Simon Bolivar (Isola Margarita Venezuela) un corso ed una messa in scena da *"Emigranti"* di Mrozek con attori sud-americani.
- Realizza per l'Associazione Italiana Professori di Liturgia a Brescia un corso pratico di tecniche teatrali: *"La presenza e il fare"* per operatori liturgici.

1999

- Coordina il progetto *"L'Industria Culturale"* per la Regione Toscana e la Comunità Europea per la creazione di una agenzia per lo sviluppo delle imprese culturali del settore delle arti sceniche.
- Realizza per il Festival Internazionale *Fabbrica Europa* di Firenze tre allestimenti per *"The Suk"* eventi, narrazioni, percorsi artistici con attori e musicisti dei paesi del mediterraneo all'interno del progetto Toscana dei Popoli promosso dalla Regione Toscana.
- Per il Festival di San Gimignano 1999 realizza in luglio la regia lirica de: *"Le nozze di Figaro"* di Mozart-Da Ponte.

SPETTACOLI con la presenza di PAOLO PIERAZZINI e ROBERTO MANTOVANI
(dopo la fine del "PROGETTO STANISLAVSKIJ" - Pontedera - Febbraio 1983)

1983 - PREPARADISE SORRY NOW - *R. W. Fassbinder*

prod. : C. R. S. T. - Pontedera
regia : P. Pierazzini
scene e costumi : C. Zeppi
luci : S. Zagaglia
repl. : 5

Livorno Asili Notturni

1984 - CASSANDRA - da *C. Wolf*

prod. : C. R. S. T. - Pontedera / La Fabbrica dell'Attore - Roma
regia : P. Pierazzini
scene : S. Papeschi
luci : J. Saleri
altri attori : M. Zanchi

Pontedera (PI) T. di V. Manzoni (84)
Roma Terme di Caracalla (85)
Firenze T. dell'Oriuolo (86)
Palermo T. Libero (86)

1988 - TEATRO CON BOSCO E ANIMALI - *G. Scabia*

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti
regia : G. Scabia, P. Pierazzini
musiche : brani classici eseguiti dal vivo
altri attori : M. Zanchi, E. Barresi

Valle Benedetta (LI), Mugello (FI) - (88)
Rosignano M. (LI), Pomarance (PI), Castellina M. (LI) - (89)

1989 - SCOGLIO, GABBIANO E NAVICELLA - *G. Scabia*

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti
regia : G. Scabia, P. Pierazzini
scene e costumi : G. Carluccio
musiche : A. Tarabella (eseguite dal vivo da gruppo cameristico)
altri attori : M. Grossi, E. Barresi
repl. : 6

Gabbro (LI), Pomarance (PI), Carrara, Castellina M. (LI), Rosignano M. (LI) - (89)

1989 - MOLTO MODERNO - R. Scarpa

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti

regia : P. Pierazzini

scene e costumi : S. Papeschi

luci : G. Pollini

altri attori : G. Calò, E. Barresi, M. Grande

Collesalveti (LI) T. Odeon

1992 - UNA CITTA' PROLETARIA - P. Pierazzini, F. Bruni da A. Bigonciali

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti / T. Verdi - Pisa

regia : P. Pierazzini

scene e costumi : T. Ercolino

luci : G. Pollini

musiche : B. De Franceschi (eseguite dal vivo dall'Orchestra Toscana)

altri attori : M. Zanchi, F. Di Francescantonio, T. De Rosa, S. Albelli

Pisa

T. Verdi

[*Premio Galilei 1992*]

1993 - IL MARATONETA - R. Scarpa

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti

regia : P. Pierazzini

scene e costumi : T. Ercolino

musiche : B. De Franceschi

luci : G. Pollini

repl. : 19

Montalcino (SI)	T. degli Astrusi	(93)	
Campiglia M. (LI)	T. dei Concori	(93)	
Milano	T. Litta	(93)	[<i>Vetrina ETI 93</i>]
Roma	Pal. d. Esposizioni	(93)	[<i>Vetrina ETI 93</i>]
Napoli	T. Nuovo	(93)	[<i>Vetrina ETI 93</i>]
Pisa	T. Verdi	(94)	
Rosignano S. (LI)	T. Solvay	(94)	
Montepulciano (SI)	T. Poliziano	(94)	
Buti (PI)	T. Di Bartolo	(94)	
Scandicci (FI)	T. Studio	(94)	

1989 - MOLTO MODERNO - R. Scarpa

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti
 regia : P. Pierazzini
 scene e costumi : S. Papeschi
 luci : G. Pollini
 altri attori : G. Calò, E. Barresi, M. Grande

Collesalveti (LI) T. Odeon

1992 - UNA CITTA' PROLETARIA - P. Pierazzini, F. Bruni da A. Bigonciali

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti / T. Verdi - Pisa
 regia : P. Pierazzini
 scene e costumi : T. Ercolino
 luci : G. Pollini
 musiche : B. De Franceschi (eseguite dal vivo dall'Orchestra Toscana)
 altri attori : M. Zanchi, F. Di Franciscantonio, T. De Rosa, S. Albelli

Pisa T. Verdi

[Premio Galilei 1992]

1993 - IL MARATONETA - R. Scarpa

prod. : Atelier della Costa Ovest - Collesalveti
 regia : P. Pierazzini
 scene e costumi : T. Ercolino
 musiche : B. De Franceschi
 luci : G. Pollini
 repl. : 19

Montalcino (SI)	T. degli Astrusi	(93)	
Campiglia M. (LI)	T. dei Concori	(93)	
Milano	T. Litta	(93)	[Vetrina ETI 93]
Roma	Pal. d. Esposizioni	(93)	[Vetrina ETI 93]
Napoli	T. Nuovo	(93)	[Vetrina ETI 93]
Pisa	T. Verdi	(94)	
Rosignano S. (LI)	T. Solvay	(94)	
Montepulciano (SI)	T. Poliziano	(94)	
Buti (PI)	T. Di Bartolo	(94)	
Scandicci (FI)	T. Studio	(94)	

1995

- **DON CHISCIOTTE O IL SOGNO DI CERVANTES** - *M. Ancsò, E. Barresi*
da *Cervantes*

prod : Atelier della Costa Ovest - Collesalvetti
regia : P. Pierazzini
scene e costumi : F. Trecci
musiche : F. Verdinelli
luci : G. Pollini
altri attori : E. Barresi, A. Buscemi, S. Ometto
repl. : 22

Castiglioncello (LI)	Castello Pasquini	(95)	[Festival]
Populonia (LI)		(95)	
Rocca S. Silvestro (LI)		(95)	
Pampatar - I. la Margarita (Venezuela)		(95)	[Festival]
Roma	T. dell' Orologio	(96)	
Campiglia M. (LI)	T. dei Concordi	(96)	

1996

- **STORIA DI UN SOLDATO** - *Ramuz* (Trad. S. Ambrogio)

prod. : Accademia dei Concordi
regia : P. Pierazzini
musiche : I. Stravinskij (eseguite dal vivo dalla Camerata Toscana)
luci : G. Pollini
altri attori : E. Barresi, P. Pierazzini
repl. : 13

S. Giminiano (SI)	(96)	[Festival]
varie piazze	(96 / 97)	["Viaggio Sentimentale"]

1996

- **LE CENERI DEL CHE** - *R. Lerici, P. Pierazzini* da *A. Bigonciali*

prod : Accademia dei Concordi
regia : P. Pierazzini
musiche : F. Verdinelli
luci : G. Pollini
altri attori : P. Pierazzini, attori del Teatro Nacional Nueva Esparta (Venezuela)
repl. : 11

Livorno	Casa Protetta	(96)
Roma	T. dell' Orologio	(96)
Campiglia M. (LI)	T. dei Concordi	(97)
Rosignano S. (LI)	T. Solvay	(97)

AESAGGI TEATRALI
collana di materiali di lavoro

Comitato scientifico: Roberto Scarpa,
Lorenzo Mucci, Alessandro Garzella,
Marco Alderigi, Roberto Tessari, Paolo
Tiezzi, Manrico Ferrucci, Massimo
Mancini, Andrea Mancini.

Progetto grafico: Graphiti

Coordinatore editoriale: Lorenzo Mucci

Editoria: Atelier della Costa Ovest

COSTA OVEST
Professioni per lo spettacolo

Materiali

© Copyright 1989
ALLERINI EDITRICE
via Cisanello 89 56124 Pisa
tel. 050-541038
È vietata la riproduzione, anche parziale, di
questo volume, quale sia il mezzo impiegato:
microfilm, fotocopie, fotostatiche, ecc..
L'illecito sarà penalmente perseguibile a
norma dell'art. 171 legge 22 aprile 1941 n. 633.

Teatro

con bosco e animali

Trekking di racconti teatrali
di Giuliano Scabia

Contributi di:

Andrea Mancini

Maria Teresa Giannoni

Roberto Mantovani

Tre testi tratti da

Giuliano Scabia

Teatro con bosco e animali,
Torino, Einaudi, 1987

L'abbiamo chiamato *Teatro con bosco e animali, trekking di narrazioni teatrali*. Con un pullman, in ottanta, sono stati portati sulla strada di Cologno, sulle montagne, alle spalle di Livorno, comune di Collesalveti, al margine del bosco.

Una persona (Roberto Mantovani), suonando ogni tanto fischiotti per uccelli, li guidava apparendo e sparendo.

Più sotto avevamo posto, in attesa, una flautista. Ha accompagnato gli iscritti fino a dove ero io - ai tempietti dell'acqua, alle sorgenti. Là comincia l'acquedotto disegnato e realizzato da Poccianti all'inizio dell'Ottocento - collocato con amore e precisione, con l'armonia che la mente a volte sa trovare col mondo: è accaduto spesso in Toscana.

Ho raccontato - si erano seduti ad ascoltare su tronchi predisposti, molti con lo zaino, le nuvole lasciavano arrivare raggi di sole - *Lettere a un lupo*. C'erano molti uccelli. La foresta è vasta. Gli alberi, per lo più lecci e querce, erano grandi.

Dopo la narrazione si è ripreso il cammino sopra l'acquedotto - sempre nella selva. Sotto i piedi fruscava l'acqua. Gli uccelli erano molto allegri per via del sole.

Alla fine dell'acquedotto, dove c'è una cisterna con sopra una terrazza concepita come luogo di visione (ogni pietra è curata: Poccianti ha pensato a ogni frammento) avevamo collocato un trio - oboe, fagotto e flauto - a suonare un concerto di Vivaldi. Volevo che si ascoltasse l'aria, l'acqua, il bosco, gli strumenti e la voce - anche le moto e le auto, dove c'erano.

Poi siamo saliti per un pendio erto. Il pullman aspettava. Ha portato dove comincia a scendere la carrareccia per l'eremo della Sambuca, rovine antiche. Qui, dal pendio di una radura, ho raccontato *Cinghiali al limite del bosco*. Nella macchia, a venti metri, c'era un cinghiale fermo - è venuto a dirmelo il motociclista col quale ero arrivato. Dopo il racconto si è stati a mangiare panini, baccelli, vino, acqua - portati dal comune di Collesalveti.

Quando è venuto verso sera sono andato avanti, insieme con la flautista, su un colle oltre il torrente Uglione, ad aspettare i partecipanti. Intorno a un albero avevano preparato dei tronchi per sedersi, disposti ad anfiteatro. Dopo una mezz'ora sono arrivati - erano stanchi. C'erano anche bambini. Ho detto il racconto intitolato *Apparizione di un teatro vagante sopra le selve*. Sui rami, accanto a me, stava la persona coi fischiotti degli uccelli. Ormai era venuto il tramonto.

La Foresta si chiama, tutta, della Valle Benedetta. E' stata narrata e descritta in epoche diverse. Quei racconti che stavano "nella storia" li avevo esaminati. Ne abbiamo dato da leggere frammenti ai compagni di trekking. Mi è sembrato così di inserire il mio racconto su presenze precedenti. Abbiamo camminato per sette chilometri e più attraverso strati di narrazioni. Ho avuto l'impressione che la mia voce, quella degli

Giuliano Scabia

Scrittore e regista, ha fatto parte del "Gruppo '63". Si è dedicato all'animazione teatrale realizzando progetti sia in ambiti cittadini che in comunità

contadine. Famose le esperienze condotte sull'Appennino toscano-emiliano. Docente al D.A.M.S. di Bologna.

Numerosi i suoi scritti: *Padrone e Servo*, Sciascia - D'Urso, 1965; *All'improvviso e Zip*,

Torino, Einaudi, 1967; *Commedia armoniosa*

del cielo e dell'inferno, Torino, Einaudi, 1971;

Forse un drago nascerà, Milano, Emme, 1973;

Teatro nello spazio degli scontri, Roma, Bulzoni, 1973; *Il Gorilla*

quadrumano, Milano, Feltrinelli, 1974;

Marco Cavallo, Torino, Einaudi, 1976;

L'animazione teatrale (con E. Casini-Ropa),

Firenze, Guarraldi, 1978; *Dire, Fare, Baciare*, Firenze, La Casa

Usher, 1981; *Il Diavolo e il suo Angelo*,

Firenze, La Casa Usher, 1982; *Scontri generali*,

Torino Einaudi, 1983; *Teatro con Bosco e*

animali, Torino, Einaudi, 1987; *Fantastica*

visione, Milano, Feltrinelli, 1988.

uccelli, le parole che si scambiavano i camminatori, il suono dell'acqua e i motori lontani e vicini fossero in accordo.

L'organizzazione è stata curata dall'Atelier della Costa Ovest, diretto da Paolo Pierazzini, che molto ha contribuito all'ideazione del trekking. Ringrazio, da queste righe, lui e i suoi amici - e i giovani trekkingisti di Livorno (Stefano, loro leader), attenti e compresi, conoscitori dei sentieri - non capita spesso di essere così in armonia.

(da l'Unità, 1 giugno 1988)

Giuliano Scabia

I diarii sono peggio delle fotografie (?) (Non-diario d'un'upupa)

Febbraio - Leggo un libro che s'intitola "Teatro con bosco e animali". Mi piace, perché, pagina dopo pagina, compaiono davanti a me (basta che ascolti) dei segnali di bosco e di mare che mi sembra d'aver già incontrato camminando per mare o per bosco.

I segnali, penso, sono molto improntati e molto belli: hanno dentro le anime delle direzioni, dei pericoli, del fare o no, del tempo che resta ... Sono unici, stranamente unici e ricchi. Non ci si può far confidenza, pochi li ignorano, e se lo fanno questo gli costa fatica. Le impronte, le ombre smosse, le scie di pinne, i gorgogli e le bolle, le pietre una sull'altra, le bandiere, le boe e gli eremiti fanno parte di questa misteriosa ma non muta categoria. Ma non è solo la Natura (anche umana) che li preordina. Sono io, penso, che volevo un ordine e che muovo le cose e i segni secondo linee spesso sconosciute, pur di ottenerlo. Così come Giuliano ha mosso le sue pedine per ordinare ciò che non può essere ordinato (se stesso? ... Mah!?).

Correre verso l'orizzonte seguendo i segnali.

Aprile - Paolo ha deciso di fare "Teatro con ..." per un po' di persone e con Giuliano. Penso più per sé e per Giuliano che per le persone. (cfr.: Rinascimento). Sono proprio curioso di conoscere le idee. Le conosco: sono belle. Stare fermo mi costerebbe fatica. Mi sento bene nel bosco, e allora salgo sulle idee. Come entrare, però, nel bosco? Ogni ideuzza mi pare forzata.

Camminare e parlare. Parlare come? Spiegare. Cosa, se vengo da 300 Km di distanza, se da me non c'è un leccio nemmeno storto, se non vengo dall'Umanesimo e se la gente nei boschi (più di tre) mi dà pure fastidio?

La Guida Sì, ma quello è un mestiere (una missione? ...), non si può inventare, a meno che non si sia Guida dentro se stessi.

Il bosco può guidare dentro se stesso, con i suoi segnali animati o inanimati. Vedere ed ascoltare. Seguire. Una pietra, un albero, un torrente, un'orma ... No: l'immobilità della vita è un traguardo, un premio. Troppo lontano per me.

Fin da bambino ho amato (proprio amato ...) gli uccelli. Allora perché credevo che il loro volo fosse allegro e che una penna fosse un pezzo di vestito. Col tempo ho capito che l'uccello non è leggero e felice, non è colore e uovo. E' invece segnale, misura e perditipi severa.

Un bosco misura il numero degli uccelli che l'hanno scelto per abitarvi. Il tempo del bosco è misurato dal numero di volte che uno di essi vola fuori dal nido e vi torna per dar da mangiare al figlio.

(Ricordo che da piccolo trovai in campagna un nido, ai piedi d'un albero, con la sua famiglia dentro. Stavo ore a guardarlo, scostato ma vicino, e parlavo con la madre e i piccoli, parlavo, parlavo ... Fin quando non mi fu permesso di avvicinarli e toccarli. Il giorno dopo erano spariti. Segnale che non tutto è più permesso, quando si cresce).

Così, vedere sempre più uccelli, e di specie sempre più strane ed imprevedibili in città non è un segno di fortuna, ma quello che in un'altra parte del panorama, fuori dalla città, qualcosa ha già perso le sue misure, quindi la sua vita.

E allora, perché non vivere - di nuovo, e finalmente! - per un attimo la vita d'un uccello? La guida e il segnale d'una misura da ritrovare ... (l'Arca, Aristofane, Hitchcock, Poe, Foscolo ...).

30 Aprile - I richiami li ho (19)! ... E chi li sa usare tutti? ...). Hanno delle forme che mi piacciono molto: quasi boccette e pastiglie d'una farmacia per la Voce. Mi sono fatto spiegare il funzionamento esatto da un cacciatore. Spionaggio militare.

E se poi assomigliero a un fucilatore, più che a un fucilando? E come si fa, Maestro Stanislavskij, ad entrare nella psicologia (?) di un'upupa? Non ho provato nulla - che cosa, poi? - non so bene che farò ... So solo che voglio passare un momento intenso con me stesso, senza Teatro ma con i sentieri e la curiosità - paura per gli altri che forse hanno i miei modelli.

Ho anche il Bastone - Ala, aiuto per i miei voli pesanti e penna colorata per l'identificazione. Nient'altro. Forse è troppo.

Parto con Giuliano, prima degli altri. Non mi sento più né carne né pesce, pardon: uccello.

Bosco = casa. Sento le voci che s'avvicinano da dove il sentiero parte. Non pensavo sarebbero arrivati così presto. C'è fango e acqua: tutto normale, tranne che non sono abituato a tante persone che avanzano verso di me. Siamo tutti un po' incerti. Ci si ferma, si attende, sto e stanno studiando le reazioni di un gioco che deve ancora iniziare. Poi all'improvviso, parto. Non pensavo di correre e invece mi ritrovo a correre col cuore che batte. Pensavo non ci fosse granché da inventare e invece, in questa casa, diventa tutto un cercare nicchie, ripostigli, ombre, rumori insistenti o fruscii ... Dopo poco, mi accorgo che non prendo, ma vengo preso da tutto ciò; non è più difficile trovare, ma riemergere dall'enorme armadio verde per dare il segnale di perle di scure: un bivio, una piuma, un muro isolato, le ombre del nuovo sole. Ma la gente guarda o vede?

Le stazioni si succedono: Giuliano legge le sue storie, e mi piace vedere la gente seduta con gli zaini che si diverte e guarda

attorno per ritrovarsi dentro (... alle storie). Io non so se mi diverto: sto bene, anche se con un rumore dentro che mi spingerebbe sempre ad andare. Ma piano, piano ...

Il tempo d'una buona Guida dev'essere una mediazione tra tutti i tempi possibili, ed io comincio a sentirli, senza più impazienza. Non m'importa più nemmeno se vedono o se guardano: m'importa esserci, per me e per loro.

Cosa che mi piace tantissimo: la musica negli spiazzi. Quando c'è Lei il Resto non sparisce, ma s'acquieta, si adagia in un tempo che non è più di nessuno. Forse è la vera Guida.

Non incontro altri uccelli: mi lasciano un territorio temporaneamente praticabile. Sento benissimo, però, che ci guardano. Rispondono ai richiami? Questo non lo so ... Non ho mai l'impressione di avere un dialogo con qualcuno o qualcosa. Potrei essere una pietra che corre.

I sentieri, gli alberi, tutto si rincorre immobile.

La pausa: la gente si riposa, ma mi sembra che qualcosa si stia rompendo. Le persone non parlano più, vociano indistintamente. Non sentono più dove sono. Peccato. Anch'io mi riposo, dopo chilometri di sassi e foglie, ed ho la fortuna d'incontrare l'unico uomo che vive davvero nel Bosco. Non penso sia un caso: qualcosa ci lega, e lo sentiamo anche se la storia che mi racconta non c'entra col Bosco. Il piacere raffinato della parola necessaria.

Il viaggio sta per finire: ho portato la gente dove volevo, le ho detto ciò che mi sembrava giusto dirle. Ora sono tutti qui, sotto quest'albero, con me e Giuliano. Per la prima volta vedo tutti i volti, tutte le mani e le scarpe.

Per la prima volta mi sento stanco; finalmente, torno a vedere un uccello.

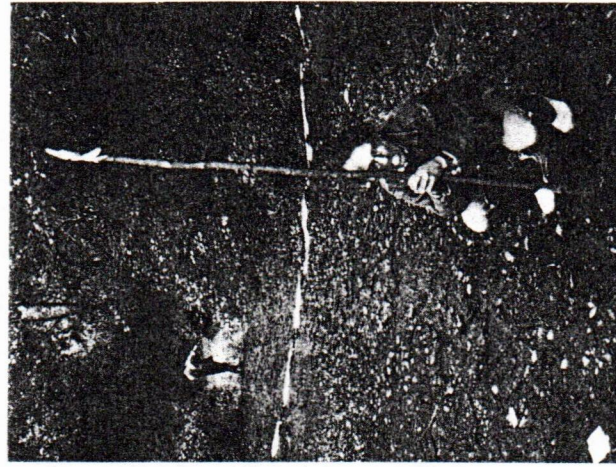
Fino a questo momento, ho sentito macchine fotografiche che catturavano la mia immagine. Ora, un signore in verde sta fotografando una gallina, qui, su questa aia. Forse, qualcuno avrà visto, oltre che guardato.

Roberto Mantovani

caro lupo,

questa è la terza lettera che ti lascerò nel bosco. Ecco il tuo bosco: querce giovani e vecchie, qualche leccio, pini marittimi, ginepri, brècane, betulle, cipressi, faggi, salici, olmi, allori: quantissime piante. Fino al limite del bosco olivi e vigne: e nel sottobosco ginestre, pungitopi, muschi, giacinti, viole, bacche e rose selvaiche. Tutto sembra immobile per il gelo, ma in realtà si raccoglie e si rafforza, come un atleta prima del salto, o un guerriero prima dell'assalto. Lupo, ti rivedrò? Salve.

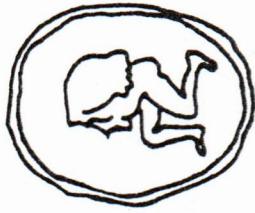
G.



"Teatro con bosco e animali" è stato inoltre realizzato il giorno 3 settembre 1988 nei boschi dei monti di Moschetta (Borgo San Lorenzo). In questa occasione l'esperienza è stata ideata da Paolo Pierazzini e Giuliano Scabia, e realizzata dagli attori Emanuele Burresi, Roberto Mantovani e Marina Zanchi.

Le musiche di Vivaldi sono state eseguite da Stefano Cresci, Cristina Menozzi, Claudio Parrini. Il pubblicitario Gueffo Gueffi ne ha curato l'organizzazione per conto della Comunità montana dell'Alto Mugello.

Regione Toscana
Provincia di Pisa
Comune di Pontedera



centro
per la sperimentazione
e la ricerca teatrale

teatro di via manzoni **pontedera**

Progetto di ricerca

“L’eresia del teatro: Stanislavskij”

ideato e coordinato da
Dario Marconcini e Paolo Pierazzini

Pontedera, 20/27 Febbraio 1983

1 45

ERESIA dal greco HAIREISIS - s
Dal verbo HAIREISHAI -
la propria scelta.
Interpretazione person
contrasto con la tradi

L'ERESIA DEL TEATRO: STANISLAVSKIJ

Ideatori e coordinatori:

PAOLO PIERAZZINI e DARIO MARCONCINI

Pedagoghi:

RYSZARD CIESLAK

MARISA FABBRI

JERZY STUHR

Studiosi:

FABRIZIO CRUCIANI

GIORGIO KRAISKI

SILVANO MAGGIANI

Fotografo:

MAURIZIO BUSCARINO

Gli attori del Progetto:

SANDRO BERTI

PAOLO BILLI

ROBERTO MANTOVANI

SILVANA MATARAZZO

LUISA PASELLO

LUCIANA SACCHETTI

GIACOMO VERDE

ROBERTO VIDEA

Incontri di lavoro con:

EDDA DELL'ORSO

LUDWIG FLASZEN

SERGIO GIVONE

INGEMAR LINDH

FERRUCCIO MASINI

ALDO SISILLO

GLI ATTORI DEL PICCOLO TEATRO DI PONTEDERA

GLI ATTORI DELLO STARY TEATR DI CRACOVIA

PER GLI SPETTATORI

Dobbiamo dare alcune informazioni preliminari per comprendere il programma di questa settimana durante la quale presenteremo gli "studi" elaborati all'interno del progetto di ricerca: "L'Eresia del Teatro: Stanislavskij". Due anni fa iniziamo un'attività che voleva essere insieme pedagogico-formativa e di ricerca.

Un duplice binario su cui è stato impostato tutto il lavoro, pratico e teorico, degli allievi-attori scelti: percorrere sia la strada del proprio mestiere, in scena, con l'approfondimento conoscitivo dei propri strumenti naturali (fisicità, presenza, voce, e quindi lettura del testo, senso del ritmo e del movimento, dizione, ecc.) sia, parallelamente, apprendere ad esercitare un ruolo intellettuale e critico, indipendente ed il più possibile ricco, non solo nei confronti di questi strumenti, ma più largamente della cultura che li ha espressi e di quella che li deve vedere protagonisti.

Prima era stata individuata un'esperienza storica nodale del teatro del '900, quella di Stanislavskij, con cui si voleva sviluppare un confronto problematico più sulle idee fondanti del suo lavoro che sui metodi e i risultati.

Il problema non era, e non è, quello di trovare un modello, anzi, ma di identificare un terreno comune di domande e proposte, base per qualsiasi futura sperimentazione, per uscire fuori dalla confusione, spesso acritica e spersonalizzata, in cui già allora il "nuovo teatro" si trovava.

Invece di prevedere un semplice apprendimento di tecniche da parte di allievi-attori, destinati ad un tipo di teatro già individuato, così come avviene nelle scuole tradizionali di recitazione, si è cercato di far risaltare, nella loro diversità, le singole personalità artistiche dei membri del gruppo formato dai partecipanti al progetto.

In questo senso il nostro lavoro è stato "stanislavskiano" se riconosciamo a Stanislavskij, al di fuori degli schemi in cui lo ha ingabbiato la cultura ufficiale, il merito di essere il primo a chiederci di sviluppare un proprio modo di essere uomini di teatro, di "trovare il proprio posto" nel teatro.

Abbiamo pubblicato, nella nota introduttiva all'incontro aperto sul progetto del 26 febbraio, le ipotesi iniziali elaborate nel gennaio del 1981 fondate appunto su una rilettura storica del lavoro del grande uomo di teatro russo.

Di fatto si è sperimentato il confronto permanente fra differenti esperienze teatrali, grazie all'intervento di pedagoghi-attori e studiosi che si sono "messi in gioco" oltre il loro ruolo di "maestri" e le rispettive idee. Questo processo, sempre attento a stimolare attivamente anche un ruolo

autonomo dell'uomo attore, è stato aiutato da un tempo di sedimentazione adeguato, e dalla possibilità di non dover ottenere un qualche risultato a tutti i costi.

Gli "studi" teatrali che vedrete, veri e propri nuclei drammatici più di un'ulteriore crescita fino allo stadio spettacolare, non sono dimostrazione o la difesa di qualche tesi teatrale, ma solo lo sbocco naturale del lavoro sulla presenza dell'attore e la necessità della propria azione.

Vogliamo però ricordare un episodio di questo percorso: quello accaduto nel Teatro Rossi di Pisa.

Portammo in quel "teatro abbandonato" il nostro lavoro su Dostoevskij: in quei giorni si rappresentò un vero e proprio "spettacolo" senza attori, per assenti, tra la polvere e le memorie del Teatro, di quel realizzato da una generazione di attori che ha cercato la propria strada fuori dai Teatri.

La solitudine che provavamo allora forse rifletteva anche una condizione reale. Daltronde la mancanza di una prospettiva capace di individuare di là di metodologie e modelli prefissati e del mito dell'autoformazione nuovi possibili sviluppi formativi e soprattutto produttivi è stato il nostro punto di partenza e segnalarne la sua necessità è stato forse il merito più grosso di questo nostro impegno.

Così abbiamo dato vite ad una esperienza in cui i momenti della formazione, della ricerca e della produzione si sono integrati per permettere un attore consapevole all'interno di un processo artistico complesso come quello teatrale. Perché se l'arte dell'attore non ha sede al di fuori di un'idea di teatro, d'altra parte la ricerca drammaturgica di cui oggi tanto si parla, non può prescindere, a nostro avviso, dall'attore consapevole.

Questa settimana è solo l'immagine esteriore di questo processo, la di un iceberg la cui parte nascosta, il potenziale di forze, energie messe in moto, potrà ora trovare nuove forme dove sviluppare la propria pienezza.

DARIO MARCONCINI E PAOLO PIERAZZINI
del Centro per la Sperimentazione
la Ricerca Teatrale di Pontedera.

INTORNO A DOSTOEVSKIJ

Presentazione dello studio realizzato da
Jerzy Stuhr del Teatro Stary di Cracovia
(Polonia) con gli attori del progetto.

Personaggi e interpreti:

Porfirij; Luzin; il Cieco	SANDRO BERTI
Rogozin; il Polaccuccio	PAOLO BILLI
Raskolnikov	ROBERTO MANTOVANI
Aglaia; Sofia Ivänovna	SILVANA MATARAZZI
Katerina Ivänovna	LUISA PASELLO
Lenja	CHIARA PASELLO
Liza; Amalja; Polja	LUCIANA SACCHETTI
Stavrogin; l'Ubrico; Lebezjatnikov	GIACOMO VERDE
Principe Myskin	ROBERTO VIDEA

Luci: SERGIO ZAGAGLIA

Vi presento il risultato del lavoro che ho svolto con un gruppo di giovani che si occupa da due anni dell'insieme dei problemi riguardanti il metodo dell'attore di Konstantin S. Stanislavskij.

Qui, al Centro di Pontedera, mi hanno chiesto di occuparmi dell'aspetto pratico di questo metodo. Io sono allievo della Scuola Teatrale polacca, che ha fondato la propria tradizione su questo metodo che resta ancora oggi la sua base principale. Qui a Pontedera ho potuto parlare delle mie esperienze, ma soprattutto delle esperienze delle persone che mi hanno insegnato che erano allievi degli allievi e dei collaboratori di Konstantin. Mentre cominciavo il mio lavoro al Centro riflettevo sulla scelta dell'indirizzo generale di questo corso pratico e sui problemi che riguardano come ciascuno di questi giovani potrà trovare se stesso nel mondo bello e misterioso che è il teatro.

Si poteva scegliere la strada più semplice, cioè decifrare insieme gli esercizi per gli attori che troviamo nelle tesi di Stanislavskij "il lavoro dell'attore su se stesso". Analizzare i comportamenti, le incertezze, le resistenze degli allievi di Torzov e poi trasporre questi loro problemi nei nostri problemi che riguardano però gli stessi temi.

Si poteva prendere un'altra strada, provare a creare i temi, darsi sempre nuovi compiti, più vicini psicologicamente a noi e servirsi del metodo solo come di una chiave per sciogliere questi compiti. Con la parola chiave intendendo l'uso di quegli aspetti del metodo che costringono ciascuno di questi giovani attori ad essere conseguenti ai propri comportamenti sulla scena, ad una logica psicologica ferrea, a eliminare tutta la casualità nelle azioni sceniche ma all'interno del tema che inventa l'attore stesso, cioè che in qualche modo nasce dalla sua personalità. In questo modo l'esercizio gli permette di prendere coscienza della propria personalità, e proprio questo è un fondamento dell'attività di un attore.

Ho scelto questo secondo indirizzo.

Vi presentiamo la seconda tappa del nostro lavoro (4 incontri di 7 giorni ciascuno), in questa tappa abbiamo fatto un passo avanti, cioè: come si può trasporre in un personaggio questa mia personalità (di studente) da poco scoperta per l'attività scenica, e anche come agire nelle "circostanze date" dettate dall'autore, il cui testo l'attore trasforma sulla scena e non inventate dall'attore stesso.

Quindi sono nati gli esercizi basati sui testi di F. Dostoevskij.

Devo dare qualche parola di spiegazione. Perché proprio Dostoevskij, i suoi libri, i suoi personaggi affascinanti?

Ci si potrebbe chiedere perché non Cechov, i cui personaggi sono la dimostrazione, e la trasformazione artistica del metodo di Stanislavskij.

Ho scelto Dostoevskij soprattutto per i seguenti importanti motivi. I suoi personaggi sono guidati da grandi emozioni. Ostinatamente combattono contro

la propria natura sregolata, il proprio temperamento indomabile, propria innocenza e purezza di fronte a Dio.

Lo fanno in modo molto violento, spesso all'eccesso.

Anche io vorrei far esplodere la giovane personalità del mio studente tutta la sua forza, affinché si apra e si liberi nell'incontro problemi umani di questo scrittore.

C'è anche un altro aspetto della scelta di questi compiti dai Dostoevskij: il loro adattamento!

Quale bel problema è questo per il mio gruppo: lo studente sceglie il personaggio. Deve farsi certe domande, e questo già coincide con il personaggio. Perché ho scelto questo personaggio? Perché mi è affine? Cosa mi manca nel personaggio? Quali frammenti del dialogo mi sono vicini? Come mi identifico e con quale no? Come sta in rapporto con la scena intera questo frammento che ho scelto? Come reagisce alla scena la sua linea delle azioni e delle motivazioni? Deve essere conseguenti è ancora una volta conseguente.

Quindi Dostoevskij e non Cechov che potrebbe essere la terza tappa del nostro lavoro.

Penso, che Cechov presenta le stesse passioni della natura umana controllate, abbottonate, e molto raramente si può scoprire la vita e questo è molto difficile da mostrare sulla scena, mentre Dostoevskij, pelle nuda, strappa con dolore tutti i bottoni della camicia dell'umanità, fede, ecc.

Qui vedrete la prima timida prova di questi giovani attori che si danno con i temi sopra indicati. Chiedo la vostra comprensione. Qui all'inizio della loro strada. In questa tappa è più importante l'inizio del complesso dei problemi del metodo di Stanislavskij che la tappa creativa.

Davanti a loro c'è ancora tutta la vita! Artistica ed in generale, soprattutto la vita! Può darsi che questa esperienza li abbia aiutati in qualche modo? Io credo di sì!

Abbiamo dato una forma di spettacolo ai nostri esercizi. Anche io avevo un'idea; perché penso che un giovane attore è contento quando, le faticose ripetizioni, ad un certo momento assumono una forma, perché lui è venuto da me per trovare un insegnante che gli ha dato un teatro dove potrà realizzarsi.

Ecco! Questo è il teatro.

Impara a concentrarti per un tempo più lungo della durata del tuo compito. Impara a cambiare compiti, personaggi e temi sempre con concentrazione e temperatura interna.

E questo è ancora uno scopo supplementare del lavoro che vedrete. Vi prego di considerare attentamente - sono venuto qui per farvi la logica ferrea ed inflessibile del comportamento scenico e per tutta la casualità, la cosiddetta "interpretazione per l'interprete" interpretazione generica" nel nome della conseguenza, lo sottovaluto del personaggio.

Questo lo dedico anche a tanti attori italiani professionisti.

LA MORSA

di Luigi Pirandello
prima rappresentazione 1910

Presentazione del lavoro svolto da Marisa Fabbri
con la collaborazione di Dario Marconcini e Paolo
Pierazzini con gli attori del progetto.

Personaggi

Andrea Fabbri.
La Signora Giulia.
L'avvocato Antonio Serra.
Anna, domestica.

In un paese di provincia.
Oggi.

SANDRO BERTI, ROBERTO MANTOVANI, SILVANA MATARAZZI
LUCIANA SACCHETTI, ROBERTO VIDEA.

Scene e costumi: Claudio Zeppi
Assistente alla regia: Paolo Billi
Luci: Iuraj Saleri
Assistente: Sergio Zagaglia

Realizzazione dei costumi: Sartoria Carnet - Pisa - e Sartoria Cerra
- Firenze / Parrucche: Rocchetti e Carboni - Roma/ Calzature: Sacch
Firenze.

Ogni volta, il solito problema: le note di regia per il programma che solito, vengono usate per spiegare quello che si voleva dire, per fare polemiche, più o meno dirette, per dotte citazioni, ... più che altro un Libretto d'Istruzioni sui Grandi Valori...

Data questa premessa, non parlerò certo dei Grandi Valori... Mi limito a rispondere a una sola domanda: perchè "La Morsa" di Pirandello?

Risposta: Per i giovani attori del progetto Stanislavskij, del Centro la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, con spalle esperienze di tipo "gestuale", e dallo studio per la ricerca del personaggio dentro la narrazione (Dostoevskij) pensato che "La Morsa" fosse da una parte la prova più impegnativa, e quindi la più indicata per affrontare il palcoscenico e dall'altra, quella che gli permettesse (il "gli" al posto del "loro" è autorizzato dal Panzini!) di utilizzare l'arte dell'improvvisazione e gli strumenti già acquisiti nell'arte e nell'esposizione di un testo pre-scritto.

Corollario all'unica domanda: Ma perchè proprio Pirandello? Perchè, mio parere, era importante per gli attori misurarsi su uno scritto già in lingua italiana, senza la mediazione della traduzione, senza divaricazioni fra significante e significato. al perchè Pirandello -potrei sempre rispondere: e perchè Mi preme piuttosto buttar le mani avanti con quel che conosco. Il rifiuto a spiegare dottamente valori consimili, non vuo fatto gettare un'ombra di discredito sul lavoro che abbiamo fatto. Solo che quelle "cose" - a parer mio - non si spiegano aggiungendo (forse con un tantino di populismo) che se è che c'è dietro al lavoro di teatro non si capisce, la colpa è mai del pubblico.

Ma, ad ogni modo, la cosa più importante rimane il lavoro che è fatto. La verifica degli strumenti acquisiti dai nostri il tentativo e la volontà di coordinare il pensiero che c'è tra ad ogni battuta, ma anche ad ogni pausa, con lo strumento la Parola. Sviluppare, di evidenziare, ma anche di giocare gli elementi misteriosi della scrittura teatrale senza, per "stare da una parte", senza un dichiarato "punto di vista"za, quindi, voler imporre verità dogmatiche. Un lavoro di teatro e di rappresentazione di un testo scritto, e cioè il tentativo e la volontà - ripeto - di "vivere" insieme, (teatralmente), un'opera teatrale.

IL TEATRO ABBANDONATO

Rappresentazione per avventura al teatro Rossi di Pisa e fotografata da Maurizio Buscarino con gli attori del progetto.	Incontro presso la Casa della Cultura via della Stazione Vecchia Venerdì 25 febbraio ore 15
--	---

L'occasione di questo incontro con Buscarino è la presentazione del reale fotografico, da cui verrà allestita una mostra, che testimonia l'ingresso di un gruppo di attori in un teatro abbandonato, e lo "spazio" che qui ha effettivamente avuto luogo avendo come testimone un'arte l'occhio attento della macchina fotografica.

Ogni attore ha ripercorso, a suo modo, gli spazi del teatro, tracciando così un "percorso" di ritorno, di rivivificazione di un luogo teatrale anni in disuso.

Le immagini di Buscarino sono pose raggelate che riassumono elementi tralasciati: la fatiscenza del luogo, l'antica eleganza delle strutture, volti giovani ma quasi senza tempo degli attori, il grande sipario scolorito, una palette vuota.

L'esperienza ha avuto un valore metaforico di identificazione di uno spazio che riflette la crisi di relazione fra teatro, attore e spettatore, punto di partenza per un tentativo di ridefinizione della pratica teatrale.

"L'itinerario di Maurizio Buscarino fotografo, ho già avuto occasione di scrivere, va dai teatri al Teatro.

Scrivere vuol dire dunque sempre sforzarsi di seguire, in questo lavoro formalmente rigoroso e nitidissimo, una tensione saggistica, di gusto dimostrativo.

Meglio, una passione per l'universale.

Ma si sa bene che almeno in quella che noi chiamiamo la realtà non esiste il Teatro, solo i teatri.

Dunque il lungo percorso di documentazione di Buscarino è marcato che da uno scacco continuo, un'insoddisfazione che forse serve come spinta verso la ricerca.

Per questo motivo il lavoro con il progetto "L'Eresia del Teatro: Stanislavskij", intorno al Teatro abbandonato è un momento cruciale di quest'esperienza.

Non un tentativo, sterilmente utopistico, di ricostruire per la macchina da presa il Teatro astratto, ma l'impresa sottile di cogliere i sintomi e le tracce nel degrado e nell'abbandono." UGO VOLLI

Gennaio 1981

Intenzioni della Ricerca

Incontro aperto

Sala del Centro

Via Manzoni n. 22

Sabato 26 febbraio - or

Il progetto "L'Eresia del Teatro: Stanislavskij" è promosso dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. Nasce dall'volontà di alcuni uomini di teatro, operatori, attori, studiosi - di incontrare l'esperienza pedagogica teatrale più impegnativa e rivoluzionaria che il nostro secolo abbia conosciuto. Intende affrontarla a di fuori da celebrazioni o schematismi, cerca un confronto contemporaneo con l'esperienza che Stanislavskij è stato per il teatro del '900 per riprenderne alle radici le istanze, i processi, le possibilità. Non si tratta di cercare modelli per fare teatro, ma strumenti per mettersi in condizione di farlo in modo creativo; si tratta di cercare, come ha fatto Stanislavskij, non delle leggi ma una operatività che metta ordine nel microcosmo della scena orizzontandosi sulle "verità" dell'uomo attore. Non si intende mettersi in mano ad una tradizione o ai professori dai programmi predeterminati e che sanno già, quando paiono, dove vogliono arrivare; si vuole invece cercare e sperimentare.

Il "progetto Stanislavskij" riunirà, nell'arco di due anni:

Un gruppo di 10 giovani che hanno già iniziato il lavoro nel teatro e cercano di trovare fondamenta per un atteggiamento responsabile nella professione.

Un gruppo di esperti di diverse discipline e interessi che seguirà il lavoro e gli incontri periodicamente, per analizzare e verificare il processo di lavoro.

Un gruppo di "esercitatori", provenienti da differenti esperienze e diverse realtà europee, che abbiano affrontato il teatro di oggi per capire e siano stati legati al confronto con Stanislavskij e alla sua pedagogia.

Alla prassi pedagogica (chiusa) di ricerca si affiancheranno iniziative editoriali per riproporre, con consapevolezza moderna e rigore l'eredità di Stanislavskij, una mostra sul teatro sovietico della rivoluzione incontri di discussione e un convegno.

L'impegno è di affrontare ancora l'incredibile "scommessa" di Stanislavskij: rendere possibile l'impossibile "messa in creatività", senza soggiacere

ai clichés della tradizione, della cultura, della facilità che ripetono se stessi e non sono arte - se l'arte e il teatro sono conoscenza, esperienza, eresia.

Febbraio 1983

Incontro aperto con gli ideatori, gli attori, gli esercitatori, i pedagoghi, gli studiosi del progetto.

Il nostro progetto di ricerca teatrale sospende qui la sua biennale attività presentando presso il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera le fasi del lavoro di studio e di messinscena sotto la guida di attori pedagoghi e di studiosi di discipline teatrali. Pretesti per la dimostrazione di questi momenti di ricerca ancora aperti ad ogni sviluppo sono i due studi di messinscena "La Morsa" e "Alla Dostoevskij".

Queste due creazioni teatrali sono infatti servite all'équipe di attori del progetto come banco di prova di quegli strumenti creativi del mestiere dell'attore, essenziali ed innovativi al tempo stesso che costituiscono una delle eredità di Stanislavskij al teatro di oggi.

Invitiamo tutti i colleghi, i giornalisti, i giovani ad un incontro aperto per dialogare sulle prospettive di ricerca e di lavori teatrali che emergono dai risultati concreti della nostra attività.

DIARIO

I ANNO (1981):

LE SCUOLE - LE NECESSITA' E LA PRESENZA DELL'ATTORE

- | | | |
|-----|-----------|--|
| I | INCONTRO: | "Otello" (8/9 gennaio)
===== |
| | | Presentazione da parte degli allievi-attori di scene da "Otello" di W. Shakespeare. |
| II | INCONTRO: | "La Memoria e i Sensi" (14/18 gennaio)
===== |
| | | Esercitazioni con i coordinatori e studi da Stanislavskij. |
| III | INCONTRO: | "E su questo inganno piangerò tutte le mie lacrime" (8/13 febbraio)
===== |
| | | Esercitazioni, studi ed incontro con Marisa F. |
| IV | INCONTRO: | "Nastasja Filipovna" (10/19 marzo)
===== |
| | | Incontro con Jerzy Stuhz ed analisi dello spettacolo "Nastasja Filipovna" di A. Wajda. |
| V | INCONTRO: | "Voi artisti, che fate del teatro" (27/30 aprile)
===== |
| | | La lettura del testo e la sua riscrittura in Marisa Fabbri analizza la lirica "Sul teatro ogni giorno" di B. Brecht. |

VI	INCONTRO:	"Non lasciatevi sedurre" (18/31 maggio) =====	
		Proposte individuali di lavoro di preparazione fisica:vocale. Prima lettura de "La Morsa" di L. Pirandello.	
VII	INCONTRO:	Santarcangelo (28 giugno/21 luglio) Partecipazione al Festival di Santarcangelo con Incontri di lavoro aperti agli interessati.	
IX	INCONTRO:	Partecipazione alla Sessione Scientifica dell' I.S.T.A. a Pontedera. (9/18 ottobre) Lavoro con l'attore I. Lindh ed il fotografo M. Buscarino.	XII INCONTRO: Milano (4 gennaio/1 febbraio) Incontro seminario con gruppi teatrali milanesi.
X	INCONTRO:	(12/23 novembre) Lettura de "La Morsa", studi sull'opera di L. Pirandello.	XIII INCONTRO: (16 febbraio/3 marzo) Lavoro individuale e collettivo su materiali dostoevskiani, con i coordinatori del progetto
XI	INCONTRO:	(8/19 dicembre) Sceneggiature dai romanzi dostoevskiani, lavoro con M. Fabbri, con la cantante E. Dall'Orso e con M. Buscarino sulla "messa in posa".	XIV INCONTRO: (7/15 marzo) Incontro di lavoro su Dostoevskij con Ryszard Cieslak e Ludwig Flaszen.
			XV INCONTRO: Pisa (1/25 aprile) Lavoro fotografico al Teatro Rossi di Pisa, e su "La Morsa" con M. Fabbri.
			XVI INCONTRO: Pisa (3/29 maggio) Rassegna-studio "La Fabbrica dell'Attore Eccentrico", a Pisa. Approfondimento temi dostoevskiani.
			XVII INCONTRO: Pisa (1/23 giugno) Fotografie di M. Buscarino durante il lavoro s Dostoevskij al Teatro Rossi di Pisa: "il Teatr abbandonato".
			XVIII INCONTRO: (20 luglio/3 agosto) Lavoro su Dostoevskij. I.o schema di studio su temi dostoevskiani con Jerzy Stuhr.

II ANNO (1982):
LO SVILUPPO DELLA PERSONALITA' ARTISTICA

- XIX INCONTRO: (20 settembre/12 ottobre)
Proseguimento lavoro su Dostoevskij.
Sviluppo dello studio con J. Stuhr.
- XX INCONTRO: (ottobre/novembre/dicembre)
Lavoro su "La Morsa" sotto la guida dei coordinatori del progetto e di Marisa Fabbri.
- XXI INCONTRO: (5/19 gennaio 1983)
II.a versione dello studio "Intorno a Dostoevskij" elaborato da J. Stuhr.
Presentazione in pubblico (16/17 gennaio).
- XXII INCONTRO: (6/28 febbraio)
Lavoro conclusivo su "La Morsa" con Marisa Fabbri.
Presentazione pubblica dei materiali fin qui elaborati (20/27 febbraio).

GIORNATE DI LAVORO

Pedagoghi:	Studiosi:	Esercitori:
Marisa Fabbri	70	Giorgio Kraiski 20
Jerzy Stuhr	30	Fabrizio Cruciani 10
Ryszard Cieslak	8	Silvano Maggiani 10
Ingemar Lindh	10	Edda Dell'Orso 12
Maurizio Buscarino	25	(voce)
		Perrone (scherma) 10
		Matteoli (danza) 10

L'attività di sperimentazione continuativa dell'équipe di attori è condotta da Dario Marconcini e Paolo Pierazzini.

Incontri di lavoro:	Manifestazioni:
Piccolo Teatro di Pontedera	Festival Internazionale di Santarcangelo
Teatro Stary di Cracovia	I.S.T.A. di Volterra
Maison des Jeunes e de Culture di Bastia	Le Pratiche del Narrare, Livorno
Centro Asylum di Livorno	L'Attore eccentrico, Cinema
Centro di via Lario di Milano	Arsenale di Pisa
Gabriella Bellotti	Incontro delle scuole teatrali, Teatro Verdi di Pisa
Sergio Givone	
Ludwig Flaszen	
Ferruccio Masini	

un libro di Michail Cechov
a cura di Luciana Sacchetti e
Roberto Mantovani con un Saggio
di Giorgio Kraiski.
Collana "Oggi, del Teatro"
Edit. "Casa Uscher" - Firenze -

1. Il corpo e la psicologia dell'attore. 2. Immaginazione e assunzione delle immagini. 3. Improvvisazione singola e di gruppo. 4. L'atmosfera e la presenza individuale. 5. Il gesto psicologico. 6. Personaggio e caratterizzazione. 7. Individualità creativa. 8. La composizione dello spettacolo. 9. Diversi generi di spettacolo. 10. Come affrontare la parte. 11. Note conclusive. 12. Spunti per l'improvvisazione.

Tradurre quest'opera di Cechov ha significato per noi, giovani attori, mettere in dialogo la nostra attuale esperienza con il patrimonio di conoscenza di un artista. Ben presto ci siamo resi conto che tutto il libro è attraversato dalla volontà dell'autore di "stare in rapporto con l'interlocutore". Ogni esercizio proposto, ogni suggerimento scenico, ogni indicazione di regia sul testo da rappresentare, non cade mai nel vuoto, ma è sempre rivolto ad un preciso referente. Questo sarà, di volta in volta, il regista, l'attore, il drammaturgo, che Cechov sembra voler interpellare in un dialogo molto serrato sui problemi concreti del mestiere.

Insomma, la volontà di fondo, la "necessità" di Cechov, ci sembra essere quella di voler proporre una propria esperienza creativa di un uomo di teatro, più che un metodo di recitazione, un "sistema". Ma è anche certamente vero che Cechov è un continuatore dell'opera del suo maestro, nel senso che ha saputo cogliere e rilanciare nel proprio lavoro, gli aspetti più problematici ed innovativi della linea stanislavskiana: per entrambi questi artisti il teatro è un arte collettiva, il frutto di un'interrelazione, della ricerca del "rapporto con".

E l'arte di un attore non può essere un repertorio di trucchi e di clichés seppur raffinati e piacevoli; essa consiste in una paradossale progressione di problemi sempre uguali a cui bisogna trovare risposte sempre diverse.

Riteniamo che anche oggi, assumere l'eredità di Stanislavskij consista nel far proprie le domande e i problemi reali del far teatro che egli per primo, ha sollevato e "dedicato" ai suoi colleghi, a Michail Cechov fino a noi che nel nostro lavoriamo nel teatro senza aver ancora trovato le risposte certe a quelle domande e a quei problemi.

La risposta di Cechov a Stanislavskij è, appunto, una risposta concisa di chi praticando il teatro, prima come attore, poi come regista e poi come scrittore, ha dato un proprio contributo alla conoscenza di un attore creativo e consapevole, presente al proprio tempo.

Cechov Michail Aleksandrovič (16-08-1891 Pietroburgo, 30-09-1955 Berlino) attore russo, regista, pedagogo teatrale. Nipote di Anton Pavlovič Cechov. Nel 1913 entra a far parte del teatro d'Arte e partecipa alla vita del 1.º studio.

Il teatro e le concezioni artistiche di Stanislavskij, Sulerzitskij e Vachtangov esercitano un'influenza decisiva sullo sviluppo della personalità artistica di Michail Cechov da: Enciclopedia Teatrale, Mosca

1. Stanislavskij: 'L'Attore Creativo' con una "risposta a Stanislavskij di Jerzy Grotowski".

A cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti.

Collana "Oggi, del Teatro". Edit. "Casa Uscher" - Firenze -