Bart
Baskervilleartbooks

LA FABBRICA DEL VENTO

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO // SCUOLA DI SCENOGRAFIA 1990-2010

a cura di Francesco Calcagnini e Umberto Palestini

con la collaborazione di Christian Cassar

L'attività dell'Accademia di Belle Arti di Urbino attraverso la scuola di Scenografia – uno dei suoi prestigiosi ambiti d'intervento – ha raggiunto negli ultimi decenni importanti obiettivi educativi, dando altresì vita ad apprezzate espressioni teatrali.

Le pagine che seguono – poeticamente intitolate *La fabbrica del vento* – rendono conto, attraverso una vasta documentazione scientifica e iconografica, dell'attività teorica e pratica condotta dall'Accademia nella formazione di figure professionali in grado di progettare lo spazio scenico. Sono pagine di grande interesse, che forniscono anche uno straordinario supporto a una specifica tipologia di insegnamento.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, nell'esprimere il proprio apprezzamento al corpo docente e agli alunni dell'Accademia di Belle Arti, è lieta di ribadire il suo sostegno a un'attività che si muove nel presente della didattica e della tecnica, ma che affonda le sue radici nell'arte e nella storia del ducato di Urbino.

Gianfranco **Sabbatini**
Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

La fabbrica del vento, felice titolo di questo volume, suona a me come trasparente metafora del lavoro dei teatranti, popolo multicolore e trasversale, che alligna nei teatri da più di trenta secoli, con le sue leggi e i suoi linguaggi, e a cui sono anch'io felice di appartenere. Curiosamente, proprio la macchina teatrale del vento è stata per me lo strumento materiale da cui ho avuto la prima rivelazione dello specifico teatrale. Una volta fu da piccolo, quando durante una recita scolastica (facevo le elementari) la vidi in funzione dietro le quinte del Teatro Rossini, assieme alle macchine dei tuoni e della pioggia, rimanendone completamente affascinato. Ma fu soprattutto quando, poco più che adolescente, assistetti a una recita dei *Giganti della montagna* di Pirandello, con la regia di Strehler: c'era una scena, nel retropalco di un teatro diroccato, in cui il protagonista Cotrone parlava di certe streghe le cui grida si udivano nel vento, e pronunciava la battuta afferrando appunto il mulinello della apposita macchina, traendone il caratteristico fischio. Ricordo ancora l'effetto terrorizzante di quel rumore su tutti gli spettatori in sala: fu a tutti chiaro che il vento della finzione, di cui tutti potevano vedere l'origine, faceva più paura di quello vero. Credo di aver realizzato allora per la prima volta – ma per sempre – la concreta esistenza di una realtà artificiale, intensamente simbolica, insieme magica e iperrealistica, alimentata da una misteriosa energia ctonia, capace di conferirle un senso di fato e di verità.

A questo punto, rivestiti i panni austeri dell'istituzione che rappresento, ho il dovere di ricordare qui che quest'anno il Rossini Opera Festival ospiterà gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, assieme ai quali metteremo in scena uno spettacolo, *Demetrio e Polibio*; inoltre che siamo felici di offrire una sponda teatrale importante al loro appassionato lavoro. Ciò detto, mi si permetta di aggiungere però che fra pochi giorni queste distinzioni istituzionali cadranno sul campo (e comunque ce le saremo dimenticate) e ci troveremo tutti fianco a fianco, nelle nostre rispettive competenze, ad affannarci attorno al progetto comune, nella speranza di trasformarlo in uno spettacolo di successo. Riprenderemo insomma il nostro antichissimo mestiere di teatranti, la rapinosa avventura che si rinnova ogni giorno in tutti i teatri del mondo: quella di immaginare e realizzare un mondo parallelo, figlio dell'artificio, essenza dell'essere, fabbrica del vento.

Gianfranco **Mariotti**
Sovrintendente del Rossini Opera Festival

UMBERTO **PALESTINI**

GUIDO **DI PALMA**

GABBRIS **FERRARI**

01.1 UNA STORIA DI VENTO

Umberto ***Palestini***

Alla Mostra del Cinema di Venezia, negli anni Ottanta, fu proiettato come evento speciale fuori concorso il film-testamento del maestro Joris Ivens, *Una storia di vento*. Dall'avvicendarsi discontinuo di immagini liriche e paesaggi struggenti, che incorniciavano la sua particolare autobiografia, emergeva potente la metafora del vento come elemento rigeneratore. La ricerca di Ivens, nonostante la dichiarata difficoltà a rappresentare l'elemento immateriale, risultava un'indagine poetica del soffio vitale, in grado di rivitalizzare le paludi del pensiero con la forza vivificante dell'aria.

Le immagini indimenticabili del grande regista francese tornano prepotenti ad affacciarsi alla mente nel momento in cui lo sguardo si posa sulle foto che documentano il ventennale lavoro prodotto nell'Aulateatro della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Urbino. Esse rivivono per la naturale evocazione prodotta dal nome, *macchina del vento*, scelto dal gruppo di lavoro che ideò il particolare progetto didattico, incentrato sulla realizzazione di spettacoli teatrali, quale concreto laboratorio formativo della pratica scenografica. Anche altre ragioni, forse più significative, sembrano richiamare quell'opera filmica del documentarista: l'ampia libertà d'espressione e l'idea di una ricerca continua. Parole, queste, prese in prestito da Christian Cassar, nell'intervista pubblicata nel volume, che esprimono alcune linee metodologiche caratterizzanti i modelli formativi seguiti, comune intento didattico di tutti i docenti della Scuola di Scenografia.

Decidere di progettare spettacoli che non rimangono solo sulla carta, ma si concretizzano davanti ad un pubblico e affrontano la prova maestra del debutto, significa avere il coraggio di costruire una macchina o una fabbrica laboratoriale di cui la scenografia, pur elemento cardine, diventa solo un tassello. L'intera sezione di allievi e docenti si mette in campo in un lavoro polifonico in cui la scelta dello spettacolo da realizzare è il canovaccio da cui sviluppare suggestioni e idee supportate da schizzi, materiali, reperti iconografici che si dipanano, come il filo d'Arianna, dentro il labirinto della creazione. La didattica, rivitalizzata dalle ventate dell'entusiasmo e dalle correnti dell'ideazione, si trasforma in prassi operativa: un salutare percorso in cui l'ipotesi progettuale trova conferma, anche con vistose differenze, attraverso il complesso meccanismo di messa a registro durante la sua realizzazione. Il processo innescato fa concretizzare l'intuizione attraverso l'uso paziente della manualità che traduce in modelli spaziali il progetto e applica il rigore della realizzazione, artigianalmente alta, per rendere esplicita l'intenzione. Scegliere un testo, analizzarlo e trasporlo in immagini funzionali alla sua rappresentazione, ideare e realizzare spazi dentro i quali collocare accadimenti e azioni, illuminare palcoscenici che creano luoghi poetici ed illusori: ecco la particolare magia che solo il teatro riesce ad esprimere, coniugando linguaggi molteplici, conoscenze e competenze. Mettere in scena uno spettacolo significa crescere grazie alla forza propulsiva della sperimentazione e alla tensione innescata dal lavoro che si rispecchia nella concreta fisicità dell'evento.

Documentare, quindi, un ventennio di attività di ricerca e sperimentazione prodotta con e per gli allievi nelle aule della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino vuol dire tracciare un bilancio di un'esperienza unica nel panorama dell'Alta Formazione Artistica in Italia. Questa ricerca ha visto avvicendarsi, nella realizzazione di spettacoli memorabili che hanno ricevuto riconoscimenti ufficiali dalla stampa, Gabbris Ferrari, Christian Cassar, Fabrizio Crisafulli, Francesco Calcagnini, coadiuvati dai docenti dei vari corsi attivati nella nostra istituzione, impossibili da elencare dato l'enorme numero di collaborazioni. È come se l'Accademia stessa si rispecchiasse nella felice esperienza di quest'avventura creativa, che si è conquistata l'apprezzamento di prestigiosi enti come il Rossini Opera Festival, che ha debuttato nei cartelloni di importanti teatri fino ad essere invitata al Palazzo delle Esposizioni a Roma con *Dialogo della vecchia gioventù*, in una rassegna dedicata al teatro di ricerca in Italia. L'orgoglio e la soddisfazione per i risultati raggiunti, attraverso spettacoli firmati dagli stessi allievi, potranno essere consolidati nel momento attuale, grazie alla stabile collaborazione con il ROF, concretizzata con la firma delle scene del *Demetrio e Polibio* di Rossini. Rimarchevole è anche l'attenzione, per il lavoro fin qui svolto, del Teatro Regio di Madrid che ipotizza future sinergie. Da segnalare come questa rilevante esperienza didattica sia stata possibile grazie al concreto supporto della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro a cui va il sentito ringraziamento per aver finanziato gran parte degli spettacoli prodotti dall'Accademia, testimoniando una sensibilità rara nei confronti di un'istituzione formativa e dei suoi giovani allievi. Sapendo che nella sede della Scuola di Scenografia ha debuttato il nuovo lavoro, *Certo lui non sa*, basato su un testo di Italo Calvino, in cartellone nella rassegna Teatroltre, non possiamo non sentirci felici perché l'avventura continua. Un'avventura che, come nell'ultima opera di Joris Ivens, nonostante l'autore fosse alla fine del suo percorso creativo, testimonia la forza che non abdica alle regole del convenzionale e persegue l'indomita volontà sperimentale. L'augurio è che il volume *La fabbrica del vento* sia solo la prima testimonianza di un modello esemplare di didattica legata alla ricerca sul campo, senza la quale la teoria rimarrebbe mera speculazione. Il desiderio è che la sezione continui a sperimentare e costruire eventi capaci di sondare tutti i possibili sogni e rappresentare persino l'irrappresentabile: una storia di vento.

01.2 PROLOGO IN TERRA PER UN TEATRO VIVENTE

Guido ***Di Palma***

I materiali raccolti in questo libro raccontano la storia ormai ventennale di un luogo che da palestra dell'ex casa di Rieducazione dei Minorenni è diventata l'Aulateatro della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.

Perché raccontarne la storia? Perché questo luogo è stato ed è contemporaneamente tre cose, un teatro, un'aula e un laboratorio.

La convivenza di tre funzioni così diverse è piuttosto complicata anche solo dal punto di vista logistico. Molto spesso infatti le esigenze dell'aula improntate alla didattica non coincidono con quelle del fare teatro e ancora meno con i modi e i tempi di un laboratorio dove si costruiscono scene e oggetti di scena.

È ovvio che in linea di principio sarebbe stato meglio avere un'aula, un laboratorio e un teatro, ma noi viviamo in un paese che non ritiene prioritario investire sulla formazione, dunque le sue istituzioni didattiche sono molto spesso al di sotto della media delle infrastrutture europee. Tuttavia la storia dell'Aulateatro di via Timoteo Viti non è una storia di povertà, ma piuttosto di ingegno, intraprendenza e soprattutto di una visione del sistema di trasmissione dei saperi del teatro. Solo in parte infatti la mancanza di mezzi ha costretto l'aula teatro ad una natura trina. È piuttosto l'impostazione del lavoro della Scuola di Scenografia a spingere in questa direzione. Voglio dire che la sinergia di tre prospettive è mescolata nella didattica della Scuola di Scenografia e ne costituisce la caratteristica più notevole.

Una scuola non è una buona scuola perché si appoggia sul lustro di qualche professionista di nome, ma perché si fonda su un progetto didattico, e se questo è solido può superare le vicende delle singole gestioni, dei punti di vista di ciascun professore, inglobarli, nonostante le inevitabili differenze, e creare una coerenza che si percepisce soprattutto sulla lunga durata. Vent'anni sono una buona unità di misura per testare la solidità di un progetto didattico.

Vediamo dunque quali sono gli elementi su cui si è fondato questo ventennio di attività didattica che coincide con l'acquisizione dell'Aulateatro e in cui si sono avvicendate diverse persone a reggere le sorti della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Urbino.

La figura chiave, colui che ha scorciato le linee generali del progetto didattico, è senz'altro Gabbris Ferrari che approda all'Accademia di Urbino nel 1979 e per quindici anni governa solidamente la scuola di scenografia. È lui a volere un'Aulateatro e profittando del ruolo di direttore dell'Accademia ricoperto tra il 1989 e il 1991 riesce ad ottenere l'ex palestra della Casa di Rieducazione dei Minorenni di via Timoteo Viti e trasformarla in uno spazio teatrale dotato di doppio palcoscenico.

La sua didattica sin dall'inizio è improntata su un solido pragmatismo:

"La pratica del teatro mi aveva insegnato - si legge nel ricordo di Ferrari (infra 01.1) - che il solo modo di imparare era quello di lavorare sul campo e cioè sviluppare quel senso del fare attraverso la manualità, realizzando le cose, gli oggetti, misurando "fisicamente" lo spazio. Fra le pratiche d'arte che richiedono risultati visivi concreti, lo spettacolo è forse quello che necessita di una grande quantità di ingredienti. È un meccanismo semplice e complicato allo stesso tempo, dove ogni particella riveste un'importanza determinante ai fini del risultato complessivo. Per tutti gli anni in cui fui ad Urbino questo, in fondo, è stato il principio sul quale abbiamo lavorato nella scuola di scenografia".

L'idea guida è dunque di legare la didattica non solo alla progettazione scenografica, ma di misurare l'idea nel fare dei mestieri teatrali. Il "lavoro sul campo" è la prova sperimentale della bontà del progetto e stimolo alla creatività che deve coniugarsi con la conoscenza concreta delle tecniche di cui si serve.

Questo ha condotto Ferrari ad elaborare un sistema didattico aperto capace di operare in diverse direzioni per incontrare la concretezza del lavoro sul campo. Grossomodo gli indirizzi della didattica si sono mossi in tre direzioni. La prima ha cercato di creare nel lavoro ordinario le occasioni di produrre piccoli spettacoli o anche solamente di confrontarsi con il teatro attivo ospitando spettacoli o piccole rassegne. La seconda ha cercato un dialogo multiforme con gli organismi produttivi attivi sul territorio, e la terza ha incoraggiato operazioni di produzione teatrale gestite dagli allievi e parallele allo stretto lavoro di progettazione e realizzazione scenografica dei corsi.

La compatibilità di queste soluzioni rispetto alla gabbia della didattica ordinata secondo gli schemi obsoleti delle Accademie di Belle Arti è evidentemente quanto mai problematica, il tempo scandito da esami, verifiche, frequenze obbligatorie, convivenza (necessaria ma difficile) tra materie teoriche e materie laboratoriali, non sempre si accorda con le esigenze del "lavoro sul campo", cioè con le esigenze di un meccanismo produttivo finalizzato alla creazione di uno spettacolo sia esso prodotto *intra moenia* o dipendente da commesse *extra moenia*. Tuttavia, un equilibrio di volta in volta è stato trovato, abituando l'istituzione all'elasticità di programmi e alle complicazioni gestionali, amministrative e logistiche che un'attività paraproduttiva, o anche di semplice ospitalità, porta inevitabilmente con sé.

L'impostazione di Ferrari al corso di scenografia ha dato i suoi frutti, un clima di reciproca fiducia tra il Rossini Opera Festival e l'Accademia di Urbino si è creato e continua con diversa fortuna sino ad oggi. Eppure forse è proprio grazie a questa indeterminatezza che le due istituzioni regionali hanno un rapporto virtuoso di convivenza e collaborazione che ha offerto sbocchi occupazionali e commesse di lavoro a molti dei migliori allievi della scuola di scenografia coinvolti in misura e modi diversi nelle attività del festival.

Anche nel campo delle attività promozionali l'opera di Ferrari ha stabilito un *modus operandi* che nel corso del tempo i suoi successori hanno rafforzato e tralasciato solo di recente per ragioni che diremo più avanti: la creazione di piccole rassegne intitolate *Schede di Teatro*. Non si è trattato solo di prendere confidenza con i problemi logistico-organizzativi, che pure fanno parte dei mestieri del teatro, ma di creare un'occasione ricorrente e strutturata dove presentare i lavori di allievi ed ex allievi.

Infine, *last but not least,* è necessario ricordare un episodio delle vicende didattiche della gestione Ferrari che è antecedente alla nascita dell'Aulateatro ma che ne costituisce un'importante premessa. La scuola di scenografia tutta orientata sul senso del fare, a "misurare fisicamente gli spazi", a costruire oggetti e macchine ha spinto tra il 1983 e il 1986 un gruppo di intraprendenti allievi Claudio Magrin, Paola Mariani, Francesco Calcagnini, Nora Veneri, Riccardo Perricone, Serenella Gennari, Paola Lamponi, Martino

Ferrari (unico estraneo alla scuola ma figlio di Gabbris), raggiunti in un secondo momento da Fulvia Amati e Loretta Cupparoni, a provarsi nella messa in scena e la gestione di un vero e proprio spettacolo. Il lavoro degli studenti prende spunto da una suggestione, lo spettacolo *Biancaneve*, una creazione del Teatro del Carretto di Graziano Gregori e Maria Grazia Cipriani, punto di riferimento del teatro di figura italiano e ancora oggi nel repertorio della compagnia. La scena animata del Carretto con i suoi trucchi, l'interazione tra oggetti, attori e pupazzi, offriva alle invenzioni delle esercitazioni didattiche stimolate da Ferrari la soluzione per strutturarsi in uno sbocco creativo, e così nasce il gruppo *La Macchina del Vento*. Viene messo in scena *Orfeo ed Euridice* di Gluck e il *Ballo delle ingrate* di Monteverdi, spettacolo che viene portato in tournée con un certo successo sino a chiudere la sua avventura nel 1986 al Teatro Caio Melisso di Spoleto.

Questo gruppo di allievi ha vissuto un'intensa ed esemplare stagione di studio e di lavoro sempre in bilico tra didattica ordinaria, esigenze di realizzazione e gestione dello spettacolo che li ha praticamente accompagnati (e segnati) nell'intero corso dei loro studi.

Oggi tutti lavorano in teatro.

La storia di questi studenti è emblematica perché incarna una sorta di mito di fondazione della prassi didattica della scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino che nei vent'anni di attività dell'aula teatro di via Timoteo Viti ha trovato varie epifanie.

Nella prima metà degli anni Novanta una di queste epifanie è stata la presenza di Fabrizio Crisafulli, artista visivo, regista teatrale e raffinato ricercatore nel campo del disegno delle luci che ha tenuto l'insegnamento di scenotecnica dal 1992 al 1996. La realizzazione di spettacoli-saggio di grande suggestione che hanno contribuito a mantenere la didattica della scuola di scenografia nel solco di un rapporto fecondo tra pratiche laboratoriali e addestramento progettuale.

L'attività di Gabbris Ferrari si interrompe nel 1996 quando si trasferisce all'Accademia di Venezia. Un vuoto si crea nella continuità del lavoro didattico, ma un'altra epifania del-*La Macchina del Vento* permette alla Scuola di Scenografia di mantenere la propria identità. Francesco Calcagnini, uno degli allievi del vecchio gruppo, rileva l'eredità didattica di Ferrari e ne rilancia i fondamenti come è evidente dalle dichiarazioni di una recente intervista rilasciata a Sante Maurizi (programma di sala di *Stabat*, Fano 16 maggio 2007):

"Le Accademie di Belle Arti sono (o dovrebbero essere) un luogo di straordinaria importanza semplicemente perché molte cose si fanno concretamente: mescolare i colori per esempio.

Si piega il ferro, e poi si taglia il legno e si disegna con le matite, con i pennelli si dipingono e incidono tele, plastiche, resine, metacrilati e con gli schermi accesi dei computer si continua o si modifica tutto questo tra le definizioni dei pixel.

Luoghi istituzionali dove le cose si fabbricano e si progettano con le mani e con i guanti e con le macchine, dove si prototipa con ingegno attraverso tecniche antiche, applicandosi a plasmare l'utile e l'inutile con tutto ciò che esiste.

Nelle mani, nei pensieri – nel coraggio – nello studio di questi ragazzi è consegnato il testimone di gesti antichi dell'operare con la regola dell'arte e non con l'arte della regola".

Calcagnini dopo alcune presenze saltuarie ha cominciato a insegnare in Accademia in modo continuativo a partire dall'anno accademico 1998/99.

Con lui la didattica approfondisce la relazione con il sistema produttivo professionale del teatro. Tralasciate le *Schede di Teatro,* il banco di prova degli allievi si sbilancia verso contesti professionali esterni all'Accademia. Non si tratta però di una brusca virata, ma di una prospettiva che si realizza dopo un meditato tirocinio. Sino al 2004 infatti la Scuola di Scenografia realizza, in un regime di sostanziale autoproduzione, una serie di spettacoli come *Crimini esemplari* (1999), *Dialogo della vecchia gioventù* (2001), *Gusci* da Franz Kafka (2002), *La generazione muta* (2004). Pur tenendo saldo il principio di Ferrari che la pratica concreta del teatro è il punto nodale del processo didattico, l'asse si sposta sulla formazione al lavoro collettivo: stimolare le capacità di ciascun allievo all'interno di un gruppo capace di concertarsi e progettare insieme diventa la base del lavoro teatrale della scuola.

Naturalmente la struttura narrativa e poetica degli spettacoli è saldamente in mano a Francesco Calcagnini, ma la progettazione degli spazi, l'insieme delle soluzioni sceniche e degli oggetti è aperta e campo di esperienza per gli allievi. Per questo le *Schede di Teatro* che si ispiravano ad un'idea di creazione solitaria e radicata sull'iniziativa della singola persona finiscono per scomparire.

Gli interessi si muovono piuttosto verso questa idea di lavoro collettivo che in effetti risponde meglio alla realtà produttiva del teatro. Infatti a partire dal 2005 le iniziative della Scuola di Scenografia si appoggiano a realtà esterne, l'introduzione dei nuovi ordinamenti consolida questa logica modellando il *curriculum studiorum* del diploma specialistico attraverso la gestione delle occasioni produttive con organismi professionali esterni all'Accademia come, per esempio, l'allestimento a Urbino per conto del Piccolo Teatro di Milano della *Calandria* (2006) ronconiana o *l'Adelaide di Borgogna* (2006) su commessa del Rossini Opera Festival. Ma al di là di singole e prestigiose occasioni, il rapporto di collaborazione nato nel 2005 con il Teatro della Fortuna di Fano è particolarmente significativo: è diventato la palestra dove gli allievi della scuola di scenografia si fanno le ossa alle prese con un vero palcoscenico di produzione. Spettacoli come *Cavalleria rusticana* (2005), *Don Pasquale* (2006) e soprattutto *Stabat* (2007) e *Histoire du Soldat* (2008) sono il risultato tangibile dell'efficacia di una didattica che, prima di formare individualità artistiche, struttura solide competenze artigiane che ciascun allievo potrà, nella sua futura vita professionale, utilizzare secondo le proprie attitudini e i propri convincimenti poetici.

Credo che un altro filo rosso si deve aggiungere a quello di una sostanziale continuità della strategia didattica nel corso di venti e più anni. Si tratta di un certo clima, difficile da descrivere, ma che ha la sua importanza, perché è il segno di una qualità delle relazioni che sono parte integrante dei sistemi di trasmissione dei saperi e quindi della didattica. Il rapporto docente allievo è una relazione delicata, ma importantissima, fatta di sentimenti contrastanti: fiducia, diffidenza, fascinazione, aggressività, abbandoni, resistenze, frustrazioni ed entusiasmi.

Vorrei dunque cercare con un ricordo personale, di aggiungere un'altra prospettiva alla fredda cronaca della vita della scuola di scenografia. Alcuni anni fa insegnavo all'Accademia di Urbino e ho fiancheggiato la messa in scena di uno spettacolo *Arturo 1, 2, 3, 4*. Allora frequentavo l'aula di scenografia come ospite, dovendo fare lezioni di storia del teatro. Spiavo il lavoro degli studenti che andava facendosi sempre più febbrile nell'avvicinarsi del debutto di tarda primavera.

Le tensioni salivano, ma anche l'entusiasmo e la concentrazione: ricordo di avere visto una ragazza piangere di rabbia in un angolo alla fine di una prova perché l'effetto sperato da una certa entrata di cui aveva la responsabilità non era riuscito! Finalmente il debutto ai primi di giugno conclude con successo l'avventura (*Arturo* è stato segnalato al *Premio Ubu*) e alla fine dello spettacolo, ai ringraziamenti, sul secondo palcoscenico Francesco Calcagnini è portato in trionfo dagli allievi e poi improvvisamente gettato, davanti al pubblico divertito, nella piscina di fango che faceva parte della scena.

Questo misto di cameratismo, passione e insofferenza mi è sempre apparso come la cifra di un lavoro artistico e didattico che non si è mai trasformato in stanca *routine* e che parla di una scuola vitale e di un teatro vivente.

01.3

MANIA DI URBINO

*Gabbris **Ferrari***

Quando arrivai ad Urbino nel mese di gennaio del 1980, certo non potevo supporre che sarei rimasto in questa città per quindici anni e meno ancora pensavo che l'avrei amata così intensamente.

Prima di allora avevo avuto altre opportunità di contatto, di soggiornare ad Urbino per lunghi periodi, in occasione dei corsi di grafica in particolare ed è proprio qui che incontrai un personaggio indimenticabile come Carlo Ceci, con il quale avrei mantenuto a lungo un rapporto di intensa idealità.

Ma non mancarono, successivamente, anche situazioni difficili. Ricordo in particolare uno spettacolo di danza, nel cortile del Palazzo Ducale, quando ancora questo spazio ospitava il teatro d'estate, di certo per la gioia di molti spettatori, ma con grave rischio per l'integrità di quella magnifica architettura. Rammento che proprio in quell'occasione Claudio Boccolacci, che avrei avuto come collega in anni seguenti, si prodigò per una intera giornata nel dare una mano al montaggio delle strutture.

Sono frammenti di ricordi e di un amore per Urbino che diversi periodi della vita mi ha legato a questa città, ai suoi segreti e al fascino particolare che essa emana.

Vi feci ritorno anni più tardi come docente di Scenografia all'Accademia, e la sera che arrivai fu una prova per il cuore quella di salire via Raffaello pensando a quante volte ancora avrei dovuto arrancare su quella strada e per quanto tempo sarei dovuto restare in quella città dalle salite vertiginose, che per me, uomo di pianura possono rappresentare un serio problema, anche psicologico.

E mentre misuravo con gli occhi lo spazio che mi separava dalla cima incontrai Elio Marchegiani e Vittorio Mascalchi e credo che siano stati loro, in realtà, il viatico migliore per il mio ingresso in quella piccola casa d'arte che era l'Accademia di Urbino, o almeno come mi appariva allora in una condizione di spirito assolutamente favorevole e disposto a vivere quell'esperienza con l'impegno più totale. E fu quella sera, umida, in una osteria, oggi purtroppo scomparsa e dove più avanti avrei conosciuto Paolo Volponi, che i due mi spiegarono il " comportamento accademico".

La pratica del teatro mi aveva insegnato che il solo modo di imparare era quello di lavorare sul campo e cioè sviluppare quel senso del fare attraverso la manualità, realizzando le cose, gli oggetti, misurando "fisicamente" lo spazio.

Fra le pratiche d'arte che richiedono risultati visivi concreti, lo spettacolo è forse quello che necessita di una grande quantità di ingredienti. E' un meccanismo semplice e complicato allo stesso tempo, dove ogni particella riveste un'importanza determinante ai fini del risultato complessivo. Per tutti gli anni che fui ad Urbino questo, in fondo, è stato il principio sul quale abbiamo lavorato nella Scuola di Scenografia.

Il plurale è d'obbligo, dal momento che non avrei combinato granchè senza la collaborazione di Christian Cassar, collega, amico fraterno e riferimento insostituibile per tutto il tempo che passai in quella scuola.

Anche se Cassar, allora, veniva da tutt'altre passioni, in particolare della calcografia, aveva, per fortuna, un'intelligenza creativa multiforme, un gesto quasi fisico per la manualità e la materia. Con questa qualità può essere vivificante passare da una pratica d'arte all'altra, come del resto lui ha fatto in molte circostanze, anche recenti.

E con Christian non furono poche le notti passate a costruire scene per *Il turco in Italia*, *L'inganno felice* o *L'Orfeo* o altre cose.

Ma in ogni occasione molti dei nostri studenti stavano con noi da apprendisti, quelli più dotati naturalmente o quelli che avevano deciso che avrebbero fatto teatro e che quindi lo dovevano imparare. Infatti alcuni ragazzi di allora, in un modo o nell'altro, sono rimasti nella memoria come un ricordo piacevole e sicuramente istruttivo. Qualche nome lo ricordo con grande affetto: Paola Giulianetti, Tiziana Paci, Paola Lamponi, Gioacchino Gramolini, Edoardo Sanchi e chiedo scusa a molti altri, ormai colleghi, che qui non ho modo citare. Erano quelli i primi anni Ottanta e fu in quel periodo che si crearono per noi alcune situazioni fortunate. Furono gli anni di avvio del Rossini Opera Festival di Pesaro che ha rappresentato per la Scuola di Scenografia dell'Accademia di Urbino un'esperienza determinante per molti studenti, con le occasioni di lavoro che ne sono conseguite. Poi venne la creazione de *La Macchina del Vento*. Un gruppo di studenti costituirono una vera e propria associazione e crearono un insieme teatrale di ricerca essenzialmente attivo nel teatro di figura e di animazione. I primi spettacoli, difficili ed entusiasmanti, furono possibili solo per il contributo del Comune di Urbino e il sostegno, illuminato, di Elio Marchegiani che dirigeva allora l'Accademia di Belle Arti.

In questo laboratorio, nella sala del Maniscalco che non aveva orari e funzionava come una piccola impresa teatrale, si formò quel sodalizio di cultura e intenti, tale da legare fra loro molti di quei ragazzi e ancora oggi, dopo tanti anni e alcune vicende, non tutte liete, ancora resiste. Infatti Claudio Magrin, Marcello Morresi, Paola Mariani, Francesco Calcagnini, Fulvia Amati, Nora Veneri, Massimiliano Peyrone oggi sono professionisti che hanno imparato a far teatro proprio in quella "fucina", in quel massacrante laboratorio che fu *La Macchina del Vento*. Anche la poesia ha le sue difficoltà.

Dopo quello, un'altra fortunata coincidenza ci consentì di dotare la scuola di un'Aulateatro, e qui finalmente fu possibile ospitare spettacoli, crearne di nostri e organizzare rassegne. Ogni anno, in primavera, si apriva un periodo di fatica e di entusiasmo. Preparare questo "evento" significava sostenere un impegno ed una organizzazione che solo con il serio e prezioso contributo di Giacomo Albano, mio amico e collega di scenotecnica si è reso possibile. In questo contesto faceva le sue prime esperienze anche Giovanni Ferri, a mio avviso un talento registico dell'ultima generazione, il quale proprio in quegli anni riuscì a creare con pochi suoi compagni d'Accademia un gruppo teatrale.

E con quella vivacità e con quegli stimoli un personaggio versatile e talentoso come Giorgio Donini (Figaro) scoprì la sua vena d'attore e realizzò, proprio con Giovanni Ferri, alcuni spettacoli di notevole forza.

Io sono convinto che fu proprio Urbino e non altro a rendere possibile tutto questo, la fisicità dolce e aggressiva di questa città che non mi ha mai lasciato e che a nessuno di noi ha consentito risparmi.

Sono molte altre le cose accadutemi ad Urbino in quindici anni.

Qualche anno di Direzione, l'impegno e lo sfinimento per la riforma che non si fa mai, cinque mesi di occupazione studentesca totale, incontri inutili con Ministri, Sottosegretari e Ispettori, una casa nel bosco...

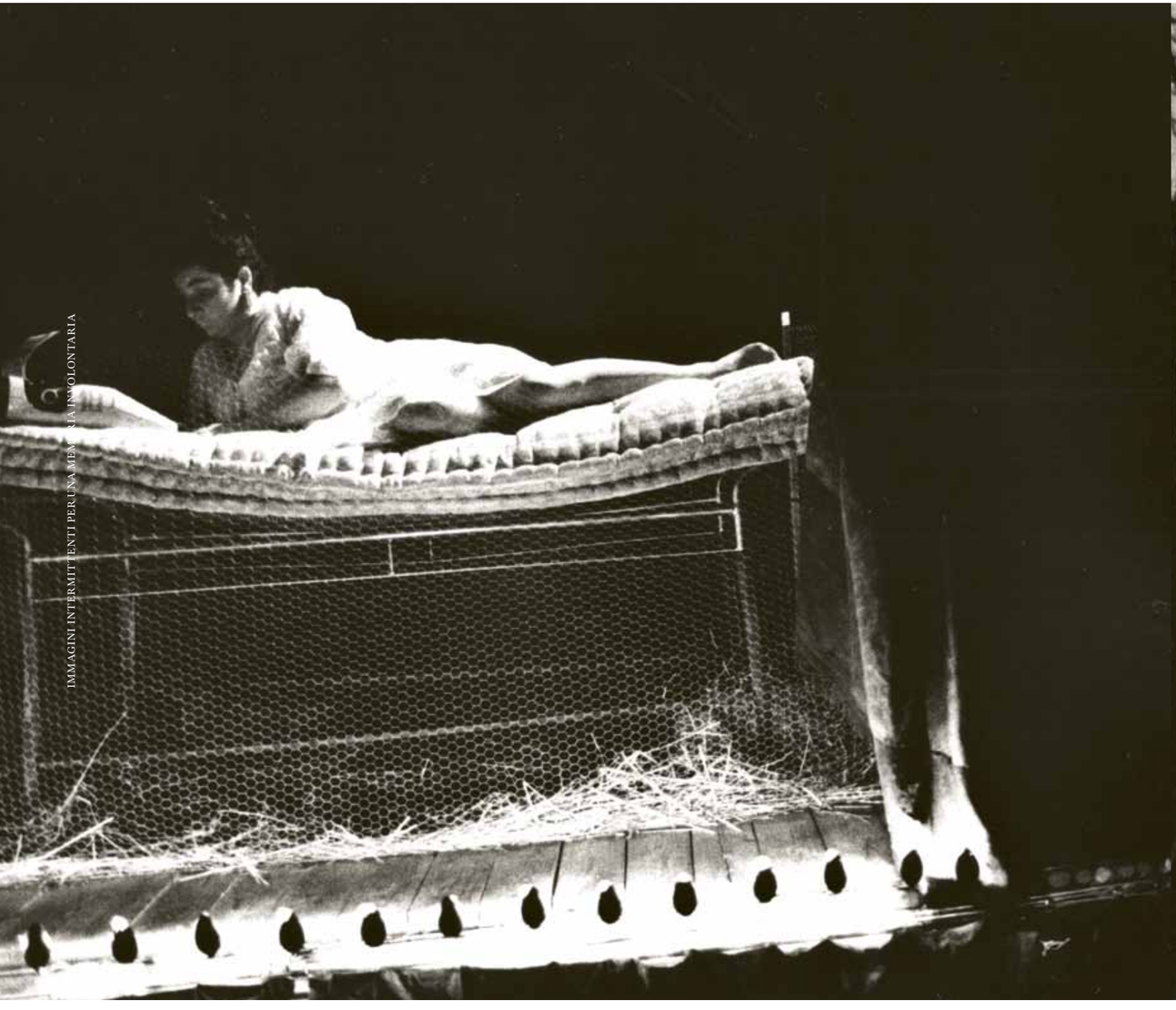
Ma questo è tutt'altro racconto.

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

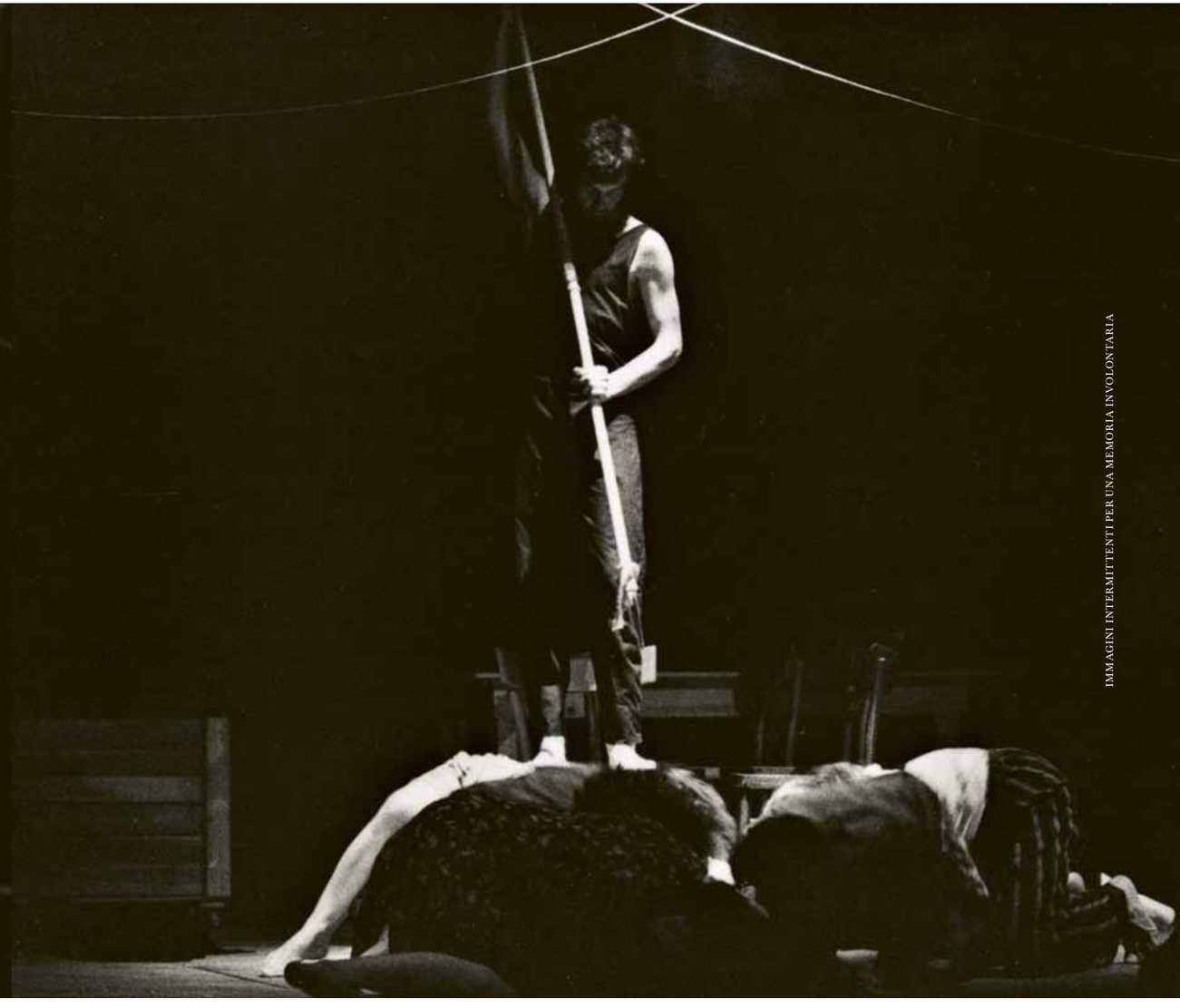
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

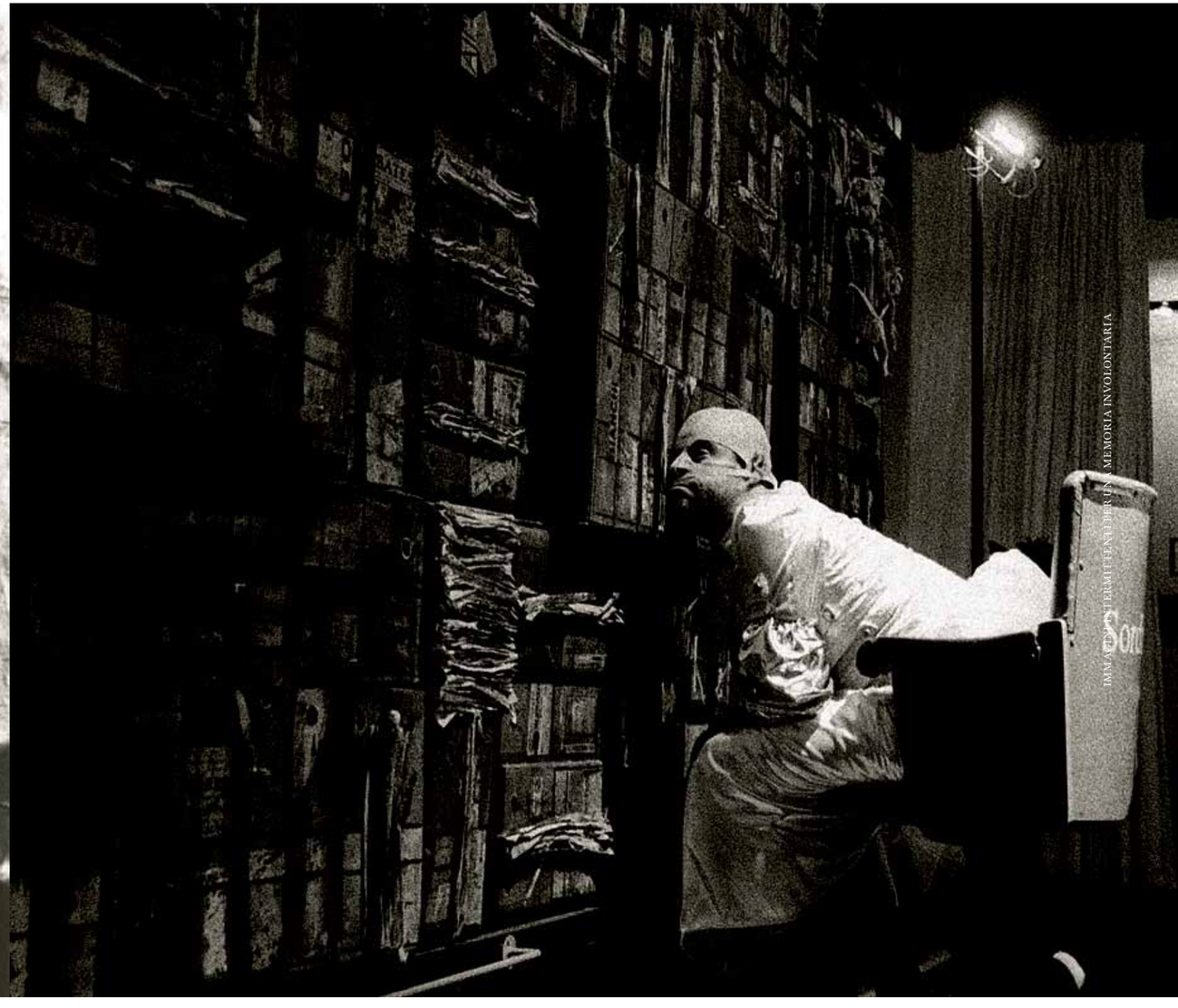
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



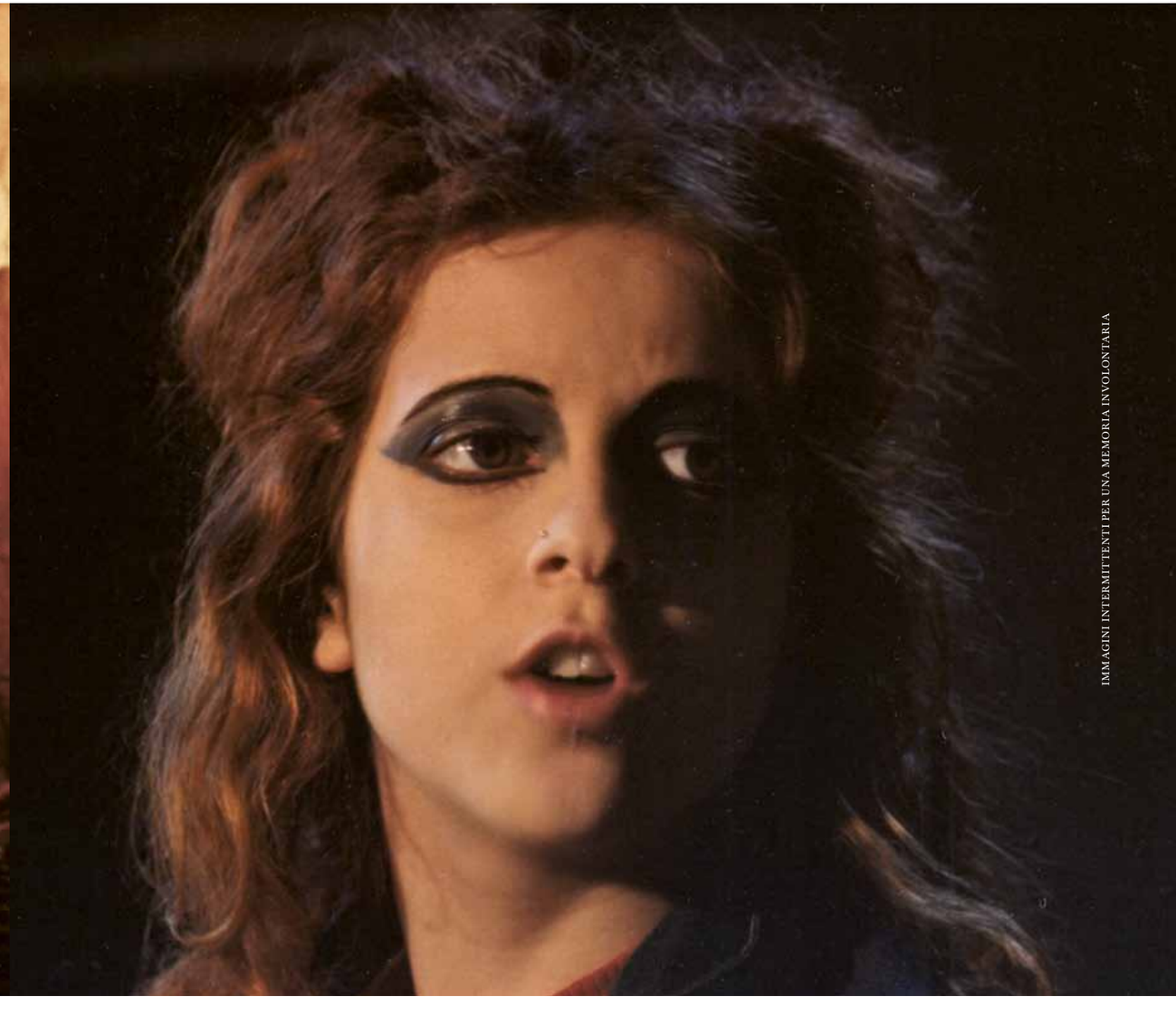
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

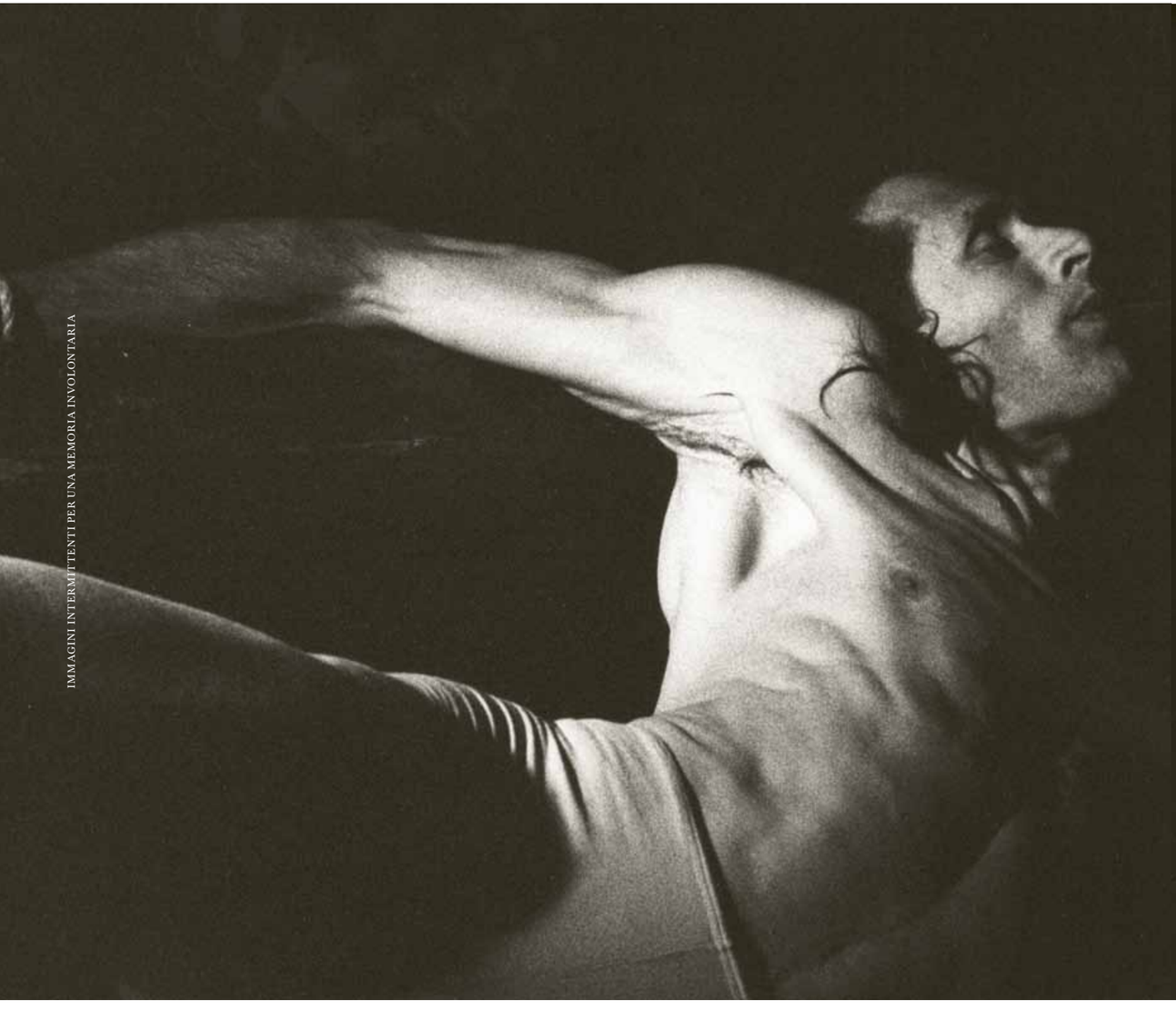
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

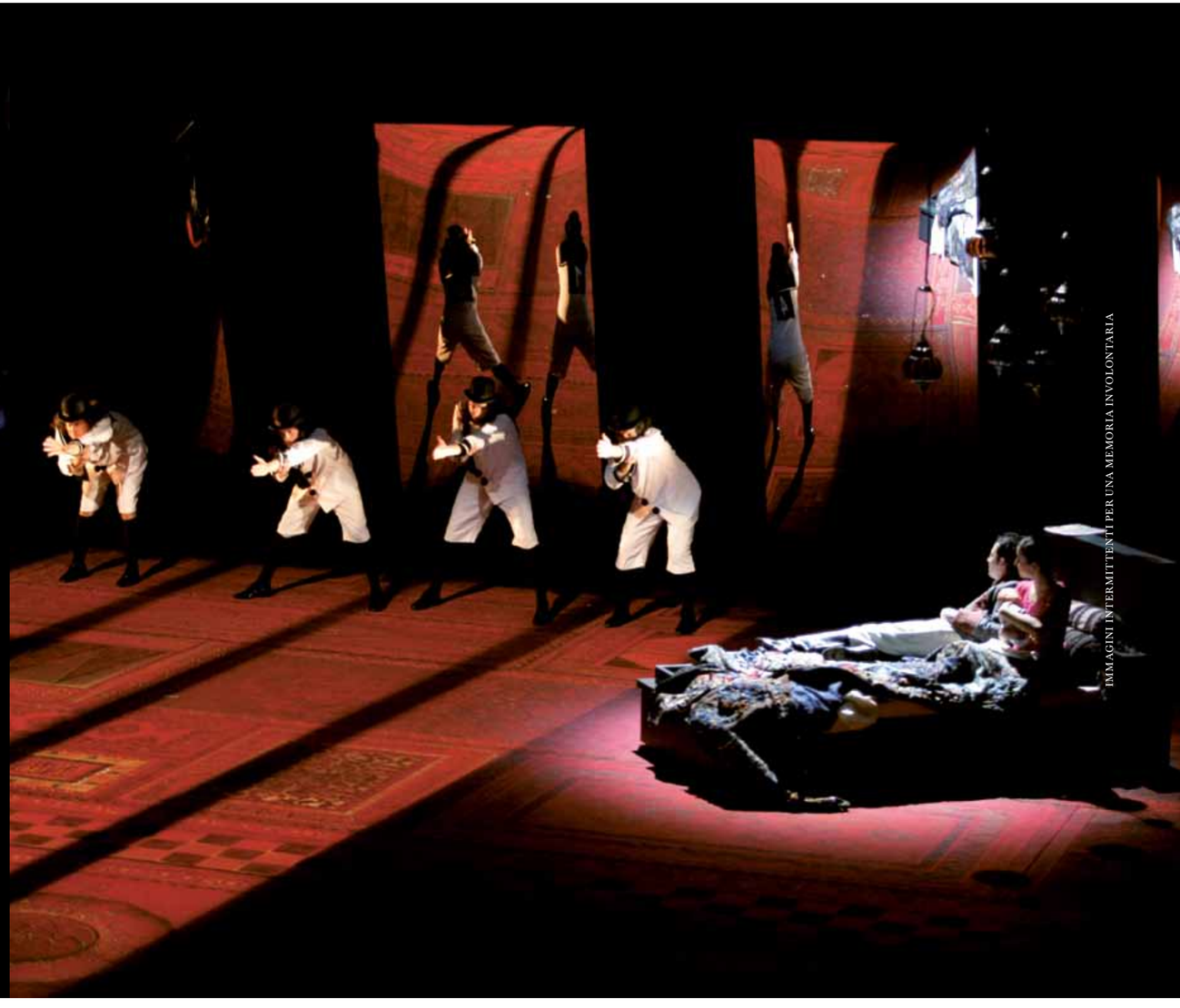
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

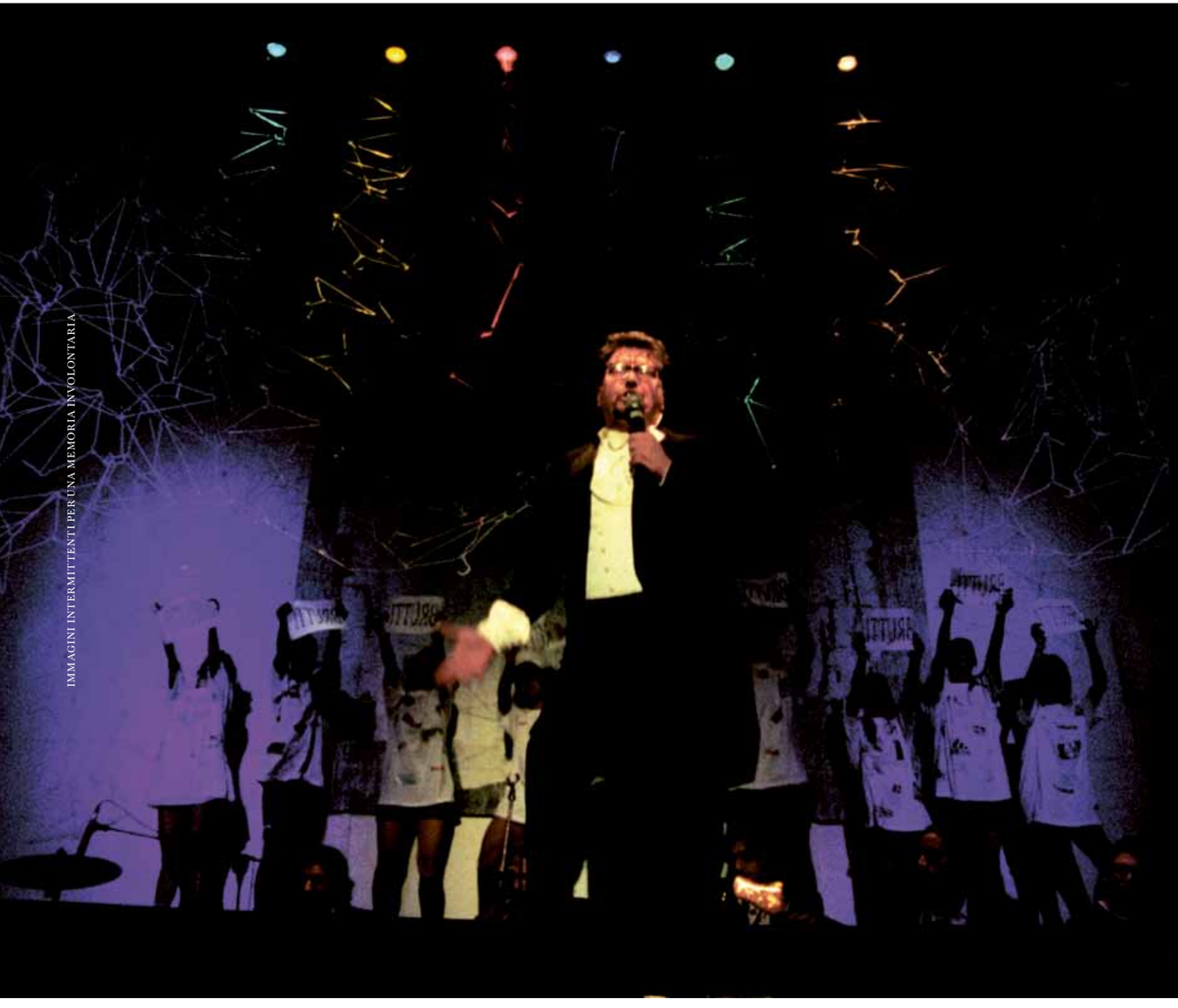
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

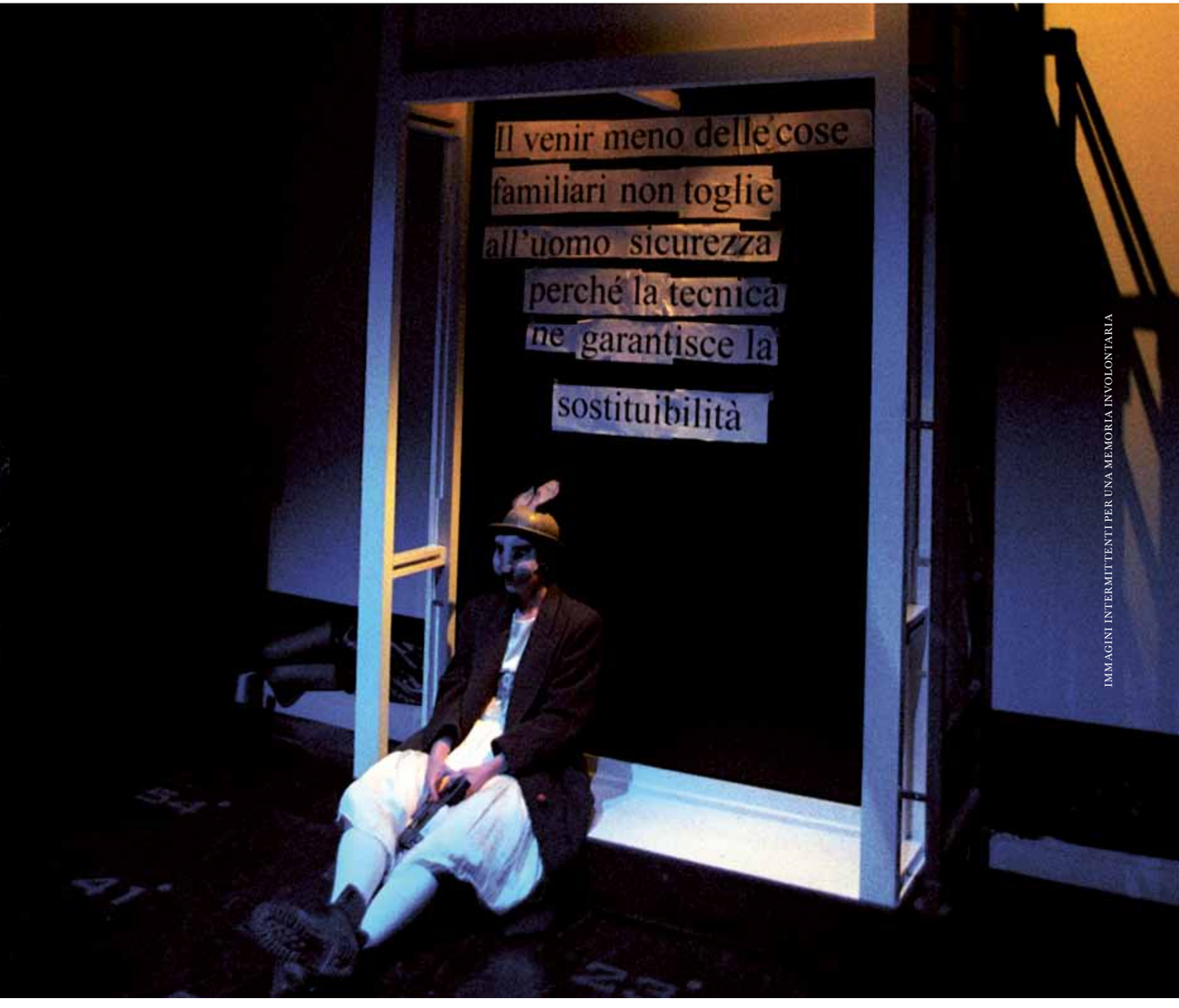
IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA



IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

1990/1994

02.1 IL LUOGO DELL'AGIRE

*Intervista a Christian **Cassar** a cura di Rossano **Baronciani***

Il laboratorio è il momento in cui il sapere si trasforma in competenza nelle mani degli studenti. Questo passaggio avviene grazie e in virtù del fare (*labor* in latino è il lavoro manuale, lo sporcarsi le mani). In che modo hai riscontrato, nella tua esperienza, questa trasformazione che procede dal sapere alla competenza attraverso il fare?

La nostra scuola di Scenografia si è sempre distinta per il *labor*, per il lavoro di laboratorio che significa principalmente sporcarsi le mani; facendo, costruendo le *machet* e realizzando prove di fondali e scenografie. Questo processo di evoluzione è implicito nell'attività laboratoriale che ha come fine la creazione di spettacoli, la realizzazione di spunti e di idee, nonché istallazioni e mostre. La competenza appartiene a tutti coloro che insegnano a Scenografia, con ruoli distinti, ma accomunati dall'amore per la ricerca di nuove idee di spazi, di forme e di comunicazioni di diverso tipo

Il fare è comunque anche fare insieme. Qual è il rapporto che si viene a creare tra chi trasmette (docente) e chi sperimenta, e dunque cerca (alunno)?

Il fare è sempre un fare insieme. La premessa è rappresentata dalla ricerca, intesa come un vero e proprio viaggio nell'architettura, nel teatro e nei testi. In questa direzione ricercare diviene il momento in cui si approfondiscono i temi e i soggetti che devono continuamente essere rivisti, ripetuti e riscritti perché accanto alla sperimentazione degli spazi è necessario rivisitare sempre i linguaggi.

Questo continuo approfondire e ricercare si esplicita nei mesi e mesi di lavoro, nella suggestione prodotta dai sensi che si muovono attraverso le luci, i colori, le superfici, i materiali, i suoni e le musiche. Sensazioni che possono evocare nuovi linguaggi e che si concretizzano nella formulazione di nuovi progetti.

In questa direzione, il laboratorio è soprattutto uno spazio per fare. Il luogo, lo stare è la necessaria condizione senza la quale le cose non sarebbero accadute in quel determinato modo.

Quali sono state le risorse e la magia (ma anche i problemi) che hanno determinato il luogo-Scenografia?

Il luogo è stato determinante, anche perché negli ultimi venti anni ho transitato in questo palazzo di via Timoteo Viti in Urbino. Si tratta di un'antica chiesa, successivamente trasformata, con tanto di navata centrale e un'abside che lascia filtrare la luce all'entrata. Dunque uno spazio già adibito ad ospitare gente in cui la magia e la suggestione del luogo giocano un ruolo fondamentale nell'immaginario. Infatti la particolare struttura determina un'idea di spazio già predisposto alla trasformazione e alla sperimentazione.

Nonostante questo, sono state molte le problematiche che hanno in parte complicato la didattica. Ad esempio le risorse sono state quasi sempre scarse e quindi insufficienti, anche se spesso venivano compensate da una ricchezza incredibile di risorse umane, a volte anche di notevole ed eccezionale sapienza.

Gli ostacoli iniziali erano legati alle ristrettezze dei mezzi, utili al fare nonché alla realizzazione degli allestimenti che man mano sono stati prodotti in questi ultimi anni.
A volte la necessaria continuità dell'attività didattica e laboratoriale si è scontrata con le difficoltà organizzative: accavallamenti di materie e di ore durante le quali gli studenti se ne andavano per frequentare altri corsi. Coordinare il tutto è stato un problema.

Osservando le fotografie degli allestimenti e delle mostre prodotte, l'occhio si ferma più volte sull'idea (il termine "idea" nella cultura anglo-sassone è sinonimo di "immagine") che la didattica sia stata anche accompagnare e stimolare la creatività degli studenti. Quali sono gli episodi che ricordi in cui si è manifestata questa attività maieutica?

Noi abbiamo sempre curato questo profondo rapporto che lega l'immagine e il pensiero anche perché abbiamo ereditato la concezione del Teatro di Figura di Gabbris Ferrari, da sempre attento ad una particolare idea di spazio. In questo senso l'attività didattica ha cercato di stimolare continuamente gli studenti; come ad esempio nella mostra dedicata a Borges o in *Arte in Comune*. La ricerca dell'immagine è sempre la base per cominciare il lavoro.

Ricordo il *Piccolo Principe*, uno spettacolo costituito da una macchina scenica semplicissima eppure, nel medesimo istante, molto complessa. La scenografia era costituita da suggestioni tratte dalle opere di Melotti: immagini ricercate, rivisitate e infine proiettate.

Questa idea di ricerca e di continua tensione verso la creazione di immagini nuove ha trovato dei momenti di estrema problematicità con gli allestimenti *Quadri di una Esposizione* o *Aula*, realizzate con la collaborazione del professore Crisafulli. Scenografie complesse in cui venivano a volte annullati gli spazi e dove occorreva ideare poetiche innovative relative all'uso della luce.

A questo proposito vorrei ricordare la mostra *Il piccolo Museo del Tempo* in cui gli stimoli tratti dai testi erano innumerevoli e le immagini create dagli studenti incredibilmente affascinanti perché furono poste sulla rampa elicoidale realizzata da Francesco di Giorgio Martini.

La peculiarità della Scuola di Scenografia credo che debba essere ricercata nella magia che da un segno sulla carta conduce alla creazione di nuovi spazi e di nuove emozioni. Basti pensare alla mostra *Arte in Comune* nata con un assemblaggio di diversi materiali, provando e riprovando negli spazi di Scenografia, fino al prodotto finale, trasportato nelle Sale del Castellare a Palazzo Ducale. In quella occasione si passò da un grande caos iniziale fino a giungere all'ideazione di immagini create dall'intersecarsi delle geometrie e dei colori. Il comune denominatore è da ricercarsi nell'ampia libertà di espressione che abbiamo vissuto fin dal primo schizzo su di un foglio, passando all'alzato, al prospetto per poi giungere alla rappresentazione finale.

Insegnare dunque è fare luogo. Come nel caso di *Alice*, la costruzione della scenografia è diventata anche studio del testo, ricerca della documentazione e poi realizzazione delle singole tazzine, della teiera, dei costumi. Ricordi altri episodi in cui le capacità di uno studente sono diventate una vera e propria forza motrice?

Alice è stata una specie di colpo di fulmine. Una costruzione re-inventata dalla studentessa Petra Niederseer, che ha fatto un po' tutto da sé: costumi, costruzione scenica e suoni, con una forza incredibile e riuscendo a creare

un luogo utilizzando semplicemente dei frammenti di testo... E poi vorrei ricordare lo spettacolo ideato insieme a Gabbris Ferrari *Dal fronte di Ungaretti* che ha coinvolto tutti nella costruzione di una trincea polverosa della Prima Guerra mondiale. Gli spettatori furono collocati in trincea, protagonisti e osservatori nel medesimo tempo. Ma la sfida fu proprio ricercare l'incredibile materiale della Prima Guerra mondiale: le fotografie, i testi, i materiali. Moltissimi studenti furono coinvolti e portarono il loro contributo con idee originali e con preziosi suggerimenti. Oppure potrei citare lo spettacolo *A Dispetto dei Santi*, fatto con frammenti di cose e oggetti portati in aula dagli studenti, poiché le risorse per la messa in scena erano equivalenti a zero. L'unicità di questo spettacolo è stata determinata in modo assoluto proprio dal contributo e dal lavoro degli studenti.

La didattica è data soprattutto dal corpo docente: quali sono stati i cambiamenti, (le differenze?) nonché la demarcazione che è avvenuta quando se n'è andato Gabbris Ferrari?

Questa domanda è molto difficile visto che Francesco Calcagnini è stato uno studente di Gabbris Ferrari per cui insieme abbiamo portato avanti un linguaggio molto simile. Consapevoli di un laboratorio teatrale già collaudato, anche gli spazi che abbiamo ereditato da Gabbris hanno determinato una sorta di denominatore comune nell'ideare, nello sperimentare e quindi nella realizzazione delle scenografie successive. Gabbris ci ha insegnato come muoverci esternamente e il suo modo originale di concepire la Scuola l'ha resa speciale per tutto il resto d'Italia: i famosi "fuori-orario-sempre" (compresa la domenica) che abbiamo continuato a realizzare mettendo in atto i suoi insegnamenti. È evidente che esistono differenti poetiche tra la messa in scena del regista Gabbris Ferrari o di Calcagnini (o di altri interpreti), però di fatto la didattica è rimasta pressoché immutata.

Ad esempio l'idea di una ricerca continua realizzata in modo che si leghino i percorsi di studio degli alunni del primo anno con quelli del quarto anno di allora (ora del terzo e del biennio di specializzazione) è una metodologia che accorda gli insegnamenti nel segno della continuità. Anche la consapevole collaborazione fra tutte le scuole è rimasta a testimoniare il filo che lega Gabbris Ferrari con l'attuale scuola di Scenografia. Recentemente siamo usciti dai nostri spazi realizzando cose un po' diverse: siamo entrati nei teatri ufficiali e pur continuando la collaborazione con il R.O.F., abbiamo istaurato un proficuo scambio con il Teatro della Fortuna di Fano.

Sono numerosi gli spettacoli che hanno avuto successo, dalla Rassegna Lirica Torelliana con *Gianni Schicchi*, *Il Parlatore Eterno*, *Cavalleria rusticana*, *Don Pasquale* e uno spettacolo incredibilmente poetico: lo *Stabat Mater.* Nell'ubriacatura dell'occhio che osserva, attraverso la documentazione fotografica, la plasticità del luogo-scenografia, viene da considerare il "pensare per immagini" come momento didattico primario nella progettazione del lavoro.

Come avviene solitamente l'iter della costruzione del lavoro? Ricordi qualche episodio particolare che ha contraddistinto un allestimento, una mostra o una scenografia?

Questo pensare per immagini comporta anche l'abitudine al "salto della percezione", ai collegamenti visivi che sono una vera e propria palestra per imparare nuove metriche, nuove dimensioni da immaginare anche con esperienze collettive. Questa ricerca d'immagini conduce verso una consapevolezza nella comprensione degli spazi; i salti di percezione che realizziamo sono un'ulteriore testimonianza di una cultura collettiva, di un'esperienza che è in noi, nella nostra scuola. Solitamente si comincia con l'ipotesi di un lavoro nuovo e con la conseguente ricerca di iconografia da collegare al testo. Un lavoro lungo e impegnativo, come ad esempio quello dello *Stabat* (quasi due anni di lavoro), si pone come un momento di ricerca e di costruzione che culmina con un vero e proprio incontro. È un po' la stessa sensazione che si prova nell'aprire una sorpresa, insieme alla sollecitazione che parte dagli studenti con accordi e contrappunti, senza tante voci soliste ma in un unico coro.

Io li chiamo i "sensi chimici", dove ognuno con la sua formula riesce ad immettere nuove idee, nuovi olfatti, nuovi gusti, nuove poetiche, dando più senso e una direzione più profonda al lavoro.

La questione dei new media impone un ripensamento sugli strumenti utilizzati dallo scenografo. Ora si adoperano sempre più strumenti elettronici, mentre la documentazione fotografica ci parla di un modo più artigiano di fare luogo. Quali sono i principali cambiamenti che la scuola ha attraversato considerando l'odierno utilizzo delle nuove tecnologie?

I new media sono strumenti che vengono utilizzati dallo scenografo e questo è indubbio. Il nostro percorso ha conosciuto l'utilizzo di semplici proiezioni con diapositive fatte in casa, ingrandimenti macro e micro, fino a giungere alla tv, alla radio, al walkman, ad internet e a tutti i nuovi strumenti elettronici. Di fatto i nuovi mezzi sono utili per avvicinare o allontanare i luoghi estrapolandoli dal proprio contesto e trasportandoli all'interno di una scenografia. Eppure, anche se nell'ultimo spettacolo, *Stabat Mater*, l'utilizzo del mezzo elettronico in scena è stato notevole, ciò nonostante il risultato finale è stato di grande poesia. Dunque questi nuovi metodi per far apparire i suoni, le luci, i colori, le immagini e le composizioni sembrano poter generare in modo consapevole nuove sensazioni dirette ed evocative.

"La cosa più importante che ho appreso a Scenografia è stata l'acquisizione di un metodo". Questa frase dell'allieva Silvia Dolci mi ha colpito profondamente poiché dietro di essa si nasconde l'idea che la scuola realizzi veramente una competenza nata dall'unione di sapere e fare. Ti ritrovi nell'idea che Scenografia formi piuttosto che istruisca e che, di fatto, sia altrettanto importante formare individualità le quali possano sfruttare poi nella vita un metodo di lavoro e di studio?

La nostra Scuola di Scenografia ha sempre formato piuttosto che educato. È ovvio che la formazione ha vari aspetti e noi cerchiamo di educare alla comprensione di diverse metodologie. Le professioni che gravitano attorno all'ambito più vasto dello scenografo vanno dall'animatore di bambini al costumista, dal pittore di scena allo scultore di scena, dall'attrezzista al tecnico delle luci. L'obiettivo consiste nel cercare di trovare nel singolo individuo, già dopo il secondo anno, un suo indirizzo specifico, un suo amore per questo tipo di professione portandolo lentamente a capire tutti gli aspetti di questa attività difficile, complessa, molto zingara ma allo stesso tempo anche molto tecnica. Durante questi anni, quando mi è capitato di incontrare studenti diplomati o laureati che stanno lavorando con grande professionalità nell'ambito della scenografia, ho potuto riscontrare tanta riconoscenza per i nostri insegnamenti e questo ci rende felici ed orgogliosi. Infatti la scuola non ha formato solamente insegnanti di scuole medie e superiori, ma soprattutto professionisti del teatro che hanno sviluppato carriere all'estero, con i quali siamo rimasti in contatto attraverso una ricca corrispondenza. Questo credo che contribuisca a rendere una scuola speciale, insieme al nostro continuo metterci in discussione, affrontando con responsabilità ogni nuovo spettacolo, ogni singolo nuovo lavoro e allestimento esterno.

Nelle tue considerazioni è ritornata più volte la parola *poesia* riguardo ai lavori svolti. Quando e in quali momenti hai sentito il contatto con questa parola così sfuggente e, allo stesso tempo, così presente

intorno a noi?

Personalmente credo che la poesia nel nostro mestiere sia fondamentale. Dire e vivere la poesia in questo millennio mi sembra una cosa davvero basilare.

Il mondo che ci circonda difficilmente riconosce questo aspetto nei momenti quotidiani. È forse proprio dallo scontrarsi con la vita che sorge l'aspetto poetico nel nostro mestiere: un sentimento che deve nascere dalla musica, dalla pittura... Questo atteggiamento poetico è nella lirica e costituisce un contrappunto con la nostra idea di esistenza. È una dialettica punteggiata da scintille, una grande onda di un sogno che abbiamo dentro di noi e che ci migliora, migliora questo pianeta, migliora l'immagine delle cose. La poesia è una specie di vortice che abbiamo sempre cercato di far affiorare negli spettacoli: da *Norman* a *Gusci*, dalla *Generazione Muta* al progetto delle *Città Invisibili* di Italo Calvino relativo ad Urbino, fino a *Stabat Mater*. È come se tutti gli strumenti con la medesima intensità si accordassero e un'onda sonora si concretizzasse in questi concerti, negli spettacoli realizzati con la nostra poesia. La mia speranza è di essere riusciti a restituire questa profonda sensazione poetica nascosta nel teatro, nella finzione scenografica.

02.2

NORMAN

*di Giovanni **Ferri***

Note dai fogli di sala degli spettacoli

Lo spettacolo analizza la tragicomica esistenza dell'uomo attraverso le inquietudini contemporanee: l'incomunicabilità tra gli individui, la crisi degli spazi vitali, la terribile solitudine, l'imperante omologazione e la disperata ricerca di un contatto fisico.

I protagonisti sono quattro personaggi maschili che rappresentano l'essenza dell'uomo, ovvero ciò che continua ad esistere dentro di noi, ma anche la personificazione del senso a cui dobbiamo far riferimento per (r)esistere oggi.

In scena è presente un'architettura cubica che, attraverso continue mutazioni, sembra rappresentare l'insieme delle strutture che condizionano l'uomo: il suo appartamento, la città, il lavoro ma anche la propria mente, affollata di regole e divieti che frenano i sentimenti e le emozioni.

TIPOLOGIA : **SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA**	
ANNO	1990
DATA	6, 7 giugno
LUOGO	Aulateatro
SCRITTO E DIRETTO DA:	Giovanni Ferri
TITOLO	NORMAN
INTERPRETI	Roberta Ambrosi, Barbara Bruzzesi, Veronica Cipolletti, Giorgio Donini
SCENOGRAFIA	Alberto Agnelucci, Giovanni Ferri
TECNICO LUCI	Alberto Agnelucci
TECNICO AUDIO	Andrea Santini
ATTREZZISTI E COLLABORATORI	Marco Gagliardini, Gabriele Moreschi

02.3

IL DRAMMA LA COMMEDIA LA FARSA

*di Luigi **Antonelli***

LA FARSA LA FARSA E LA FARSA

Dolci Sguardi

Luigi Antonelli (Castilenti di Atri, TE, 1882-Pescara 1942) nel 1915-20 fu tra i commediografi che più si opposero alla tradizione psicologica e borghese con un teatro ironico e di fantasia.

Il nome di Antonelli è generalmente legato a quello di Chiarelli (cfr. *La maschera e il volto*), Cavacchioli (cfr. *L'uccello del paradiso*) e Rosso di San Secondo (si cita *Marionette ... che passione!*) ad indicare il gruppo che fu detto degli "innovatori" o più spesso del "grottesco".

Merito del gruppo fu quello di ripudiare il vecchio armamentario drammatico del repertorio borghese, aspirando al rinnovamento dei contenuti attraverso la spregiudicata ricerca di nuove ricerche teatrali inclini al sarcasmo e al nuovo concetto di umorismo messo a punto da Pirandello nel suo celebre saggio del 1908. Ma se inizialmente il gruppo contribuì a formare un ambiente adatto alla comprensione dell'opera di Pirandello, più tardi non sdegnò di combattere la concezione pirandelliana della vita per piegarla ad opposte conclusioni.

Esercitò anche la professione di critico teatrale sulle colonne del Giornale d'Italia a partire dal 1931. Le sue commedie più note sono: *L'uomo che incontrò sé stesso* (1918); *La casa a tre piani* (1924); *Il dramma, la commedia, la farsa* (1926); *L'uomo che vendette la propria testa* (1933); *Il maestro* (1933). Si è affrontato il testo di Antonelli sottolineando la frantumazione dei tre generi teatrali nel loro "farsi". Cogliendo a pretesto drammaturgico una "prova di scena", a cui assiste e partecipa la stessa "Autrice", il lavoro si snoda in tre momenti teatralmente opposti, ma che ripropongono la stessa vicenda: il tipico triangolo borghese (moglie-marito-amante) rivissuto e ripetuto come dramma, commedia e farsa.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO OSPITATO	
ANNO	1991
DATA	11, 12 maggio
LUOGO	Aulateatro
NOME DELLA COMPAGNIA	Compagnia Dolci Sguardi
TITOLO	IL DRAMMA LA COMMEDIA LA FARSA
AUTORE	Luigi Antonelli
INTERPRETI	Matteo Giardini, Lucia Ferrati, Mario Totaro, Paola Mariotti, Claudio Mercanti, Giorgio Donini, Arturo Eusebi, Lisa Di Cerbo
TRUCCATORE	Paolo Corsini
LUCI	Massimiliano Peyrone
MACCHINISTI	Giuliana Bertuccioli, Emanuele Coppi, Massimiliano Peyrone, Silvano Santinelli
COSTUMI	Paola Mariani
SCENE E REGIA	Francesco Calcagnini

02.4

LA CITTÀ CHIUSA

ispirato all'opera di Albert ***Camus***

PENSANDO AL PRESENTE E ALLA CONDIZIONE PRECARIA IN CUI VERSA IL MONDO

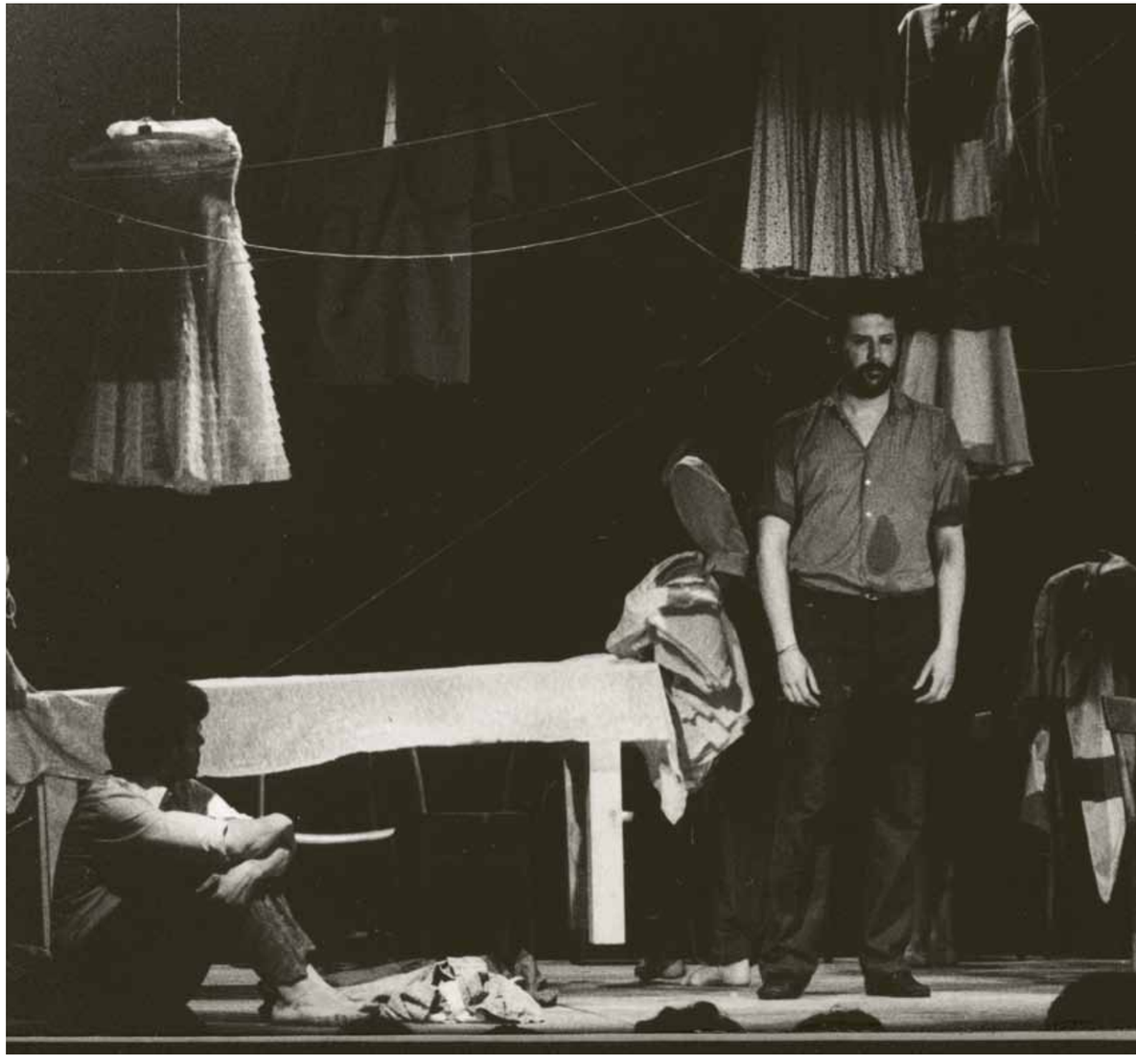
Massimo ***Munaro***

Quando un anno fa cominciammo a lavorare attorno al progetto che avrebbe dato vita a questo spettacolo, decidemmo che, rispetto ai precedenti, questo avrebbe cercato di descrivere e di testimoniare la condizione sociale contemporanea. Si trattava di una scelta non facile, naturalmente, oltre che contraria all'andamento del teatro di questi anni, votato semmai al disimpegno e apparentemente incapace di parlare dell'oggi. Per noi poi le cose si complicavano: i nostri strumenti formali erano quelli della poesia, della narrazione per immagini, delle suggestioni evocative, ad esempio, di una musica in rapporto ad un corpo o ad un oggetto in movimento. Niente a che vedere con gli stilemi del Teatro Politico, con cui non avevamo e non abbiamo niente in comune.

Pensando al presente e alla condizione precaria in cui versa il mondo, a dieci anni dalla fine di questo secondo millennio, a noi è venuto immediato pensare ad una Apocalisse. Proprio nel momento in cui di fronte al fallimento dei regimi dell'Est si vanno celebrando, con arrogante opulenza, i fasti del benessere dell'Occidente, per contrasto può nascere istintivo il desiderio di raccontarne la fine.

Partiti dall'*Apocalisse* di Giovanni, per analogia abbiamo successivamente pensato ad Artaud ed al suo splendido saggio *Il teatro e la peste.* Tentando una nominazione per metafore potremmo dire che oggi il cancro ci divora nel silenzio delle nostre case, si nasconde dietro la maschera della democrazia, la cui libertà apparente è basata sull'assoluta mercificazione e sull'azzeramento di ogni tensione. La peste, in tutta la sua forza dirompente ed evocativa, rappresenterebbe in questo senso la via

TIPOLOGIA : SPETTACOLO OSPITATO	
ANNO	1991
DATA	18 maggio
LUOGO	Aulateatro
NOME DELLA COMPAGNIA	Teatro del Lemming
TITOLO	LA CITTÀ CHIUSA
AUTORE	ispirato all'opera di Albert Camus
INTERPRETI	Thierry Parmentier, Martino Ferrari, Fiorella Tommasini, Antonia Bertagnon, Roberto Domeneghetti, Nadia Poletti, Simonetta Rovere collaborazione tecnica Francesco Piva e Angela Tosatto
SCENOGRAFIA	Martino Ferrari
MUSICA E REGIA	Massimo Munaro
ALTRE INFORMAZIONI	prima rappresentazione: Rovigo, Teatro Don Bosco, 13 ottobre 1990



d'accesso attraverso la quale la malattia si rivela.

E' a questo punto, e sempre per analogia, che siamo giunti a Camus e al suo romanzo *La Peste*.

Nessuno di noi aveva ancora letto questo libro, anche se per la verità un po' tutti noi eravamo cresciuti leggendo e amando gli autori dell'esistenzialismo francese.

A questo autore, anzi, la cui scomparsa dal dibattito culturale odierno appare come una specie di *lapsus*, una preoccupante rimozione, siamo invece convinti si debba tornare per tentare di far ripartire da qui una riflessione sull'oggi e sulla stessa nozione di impegno. Nato come libera riscrittura teatrale del romanzo, questo spettacolo si è poi ulteriormente trasformato durante la lavorazione in una personale rivisitazione dell'intera opera letteraria di Camus. Albert Camus non ha mai scritto niente che portasse il titolo *La città chiusa*, ma crediamo ugualmente sia possibile rintracciare all'interno di questo nostro lavoro il senso profondo della sua poetica. Nello spettacolo coesistono testi di provenienza diversa: oltre che al romanzo *La Peste* naturalmente (di cui qui si conserva la struttura narrativa), sono presenti testi tratti da *Il Rovescio e il Diritto* (che è il suo primo saggio giovanile), dal dramma *Caligola*, dal saggio filosofico *Il mito di Sisifo*.

Questa commistione di testi era in un certo senso autorizzata dallo stesso Camus. "Troppo spesso" egli scrive ne *Il Mito di Sisifo* "si considera il lavoro di un creatore come una serie di prove isolate. la creazione unica di un uomo si rafforza nei suoi successivi e molteplici aspetti, che sono le opere. Le une integrano le altre, le correggono e le riafferrano, le contraddicono anche." Non era possibile per noi, una volta accostati al suo romanzo e iniziando questo lavoro, sottrarci alla visione unitaria della sua opera.

Ad Orano, una piccola città banalmente uguale a tante altre, si diffonde improvvisamente una strana febbre. Migliaia di topi vengono a morire all'aperto. L'epidemia si estende e già qualcuno comincia a morire. Gli abitanti cercano di minimizzare, di ignorare gli eventi che invece precipitano. Si dichiara lo stato di peste. La città è chiusa. Esiliata in questa città e isolata dal resto del mondo, la gente è costretta a fronteggiare una malattia che non può più ignorare. In questa lotta contro la morte, necessaria anche se apparentemente vana, gli uomini scoprono una nuova solidarietà. Ciò che prima veniva sentito intimamente straniero, ora lo si condivide con tutti. Il male che un solo uomo provava diviene peste collettiva. L'evidenza della malattia, pur nella sofferenza e lacerazione, trae l'uomo dalla propria solitudine: mi rivolto dunque siamo. Ma così com'era comparsa la malattia improvvisamente scompare.

Tutto sembra tornare come prima. Il cancro delle abitudini e dell'apparente benessere confina gli uomini all'impotenza e li isola. Ciò che resta, nonostante tutto, è ancora la necessità di conservare il sentimento della rivolta. La struttura, come si vede, è quella mutuata da *La Peste*. Ma qui rispetto al romanzo la narrazione procede a salti, per illuminazione e digressioni improvvise. Si possono riconoscere alcuni personaggi del libro: il dottor Rieux, Jean Tarrou, Padre Paneloux, Raimond Rambert, Joseph Grand. Ognuno con la sua storia personale subito sommersa nel flusso collettivo.

L'andamento è corale. I sette attori sono tenuti quasi costantemente tutti in scena. Da questo magma complessivo, oltre a Rieux - che come medico ha una funzione centrale nella lotta contro la peste - si stagliano in particolare le figure di Rambert e Grand. Il dramma di Rambert è propriamente quello dell'esilio. Capitato ad Orano per caso è per lui insostenibile sopportare la separazione dalla donna che ama e che ha lasciato a Parigi. Tutti i suoi tentativi di fuga falliscono. E quando finalmente gli si presenterà l'occasione giusta per andarsene, Rambert deciderà di restare perché comprende che questa storia riguarda tutti, e lui non vi si può sottrarre. Lottando nelle squadre sanitarie di volontari egli cercherà di guadagnarsi la libertà. Joseph Grand, così come lo indica Camus, è forse lo strano buffo eroe di questa storia. Tutte le sue energie sono rivolte a scrivere un romanzo, di cui continuamente non fa che riaggiustare e riscrivere la frase iniziale.

Non trova le parole giuste. Ma è tutto proteso in questo sforzo che appare superiore alle sue capacità. Finendo per ammalarsi chiederà a Rieux di bruciare tutti i suoi fogli. Ma non morirà. Una volta guarito, è l'annuncio che la peste sta esaurendo la sua stretta, Grand tornerà alla sua lotta con le parole. Tornerà al suo impossibile romanzo. Grand e Rambert sono in effetti gli unici due personaggi evidentemente riconoscibili nel corso dell'intero spettacolo. Gli altri, viceversa, sono interpretati di volta in volta dai vari attori, che nell'ambito dell'allestimento assumono così svariate parti. Al livello propriamente narrativo, in ogni caso, si sovrappone di continuo e spesso prende il sopravvento un livello più allusivo, costituito dal linguaggio astratto dei corpi, spesso in relazione con le suggestioni date dalla musica, o in interazione con gli elementi scenici. Questi due livelli (il livello narrativo-naturalista e l'astratto-onirico) sono appunto sovrapposti, con-fusi insieme, e fondano la natura di uno spettacolo che si offre come libera riscrittura. Riscrittura: cioè re-invenzione. Il passaggio dal codice letterario del romanzo, e delle opere di Camus in genere, a quello specificatamente teatrale dello spettacolo, è avvenuto tramite la rielaborazione e la trasformazione del materiale da parte degli attori.

Questa reinvenzione è stata ottenuta sfruttando tutti i mezzi teatrali che erano a nostra disposizione.

02.5

MEDEAMEDIA

*di Giovanni **Ferri***

Note dai fogli di sala degli spettacoli

Questa rappresentazione è un percorso che esplora il teatro nella sua finzione più vera, uno spettacolo che cerca nella sua complessa contaminazione di effetti drammatici, mutuati dal cinema, dal teatro e dalla televisione, una possibile definizione di un personaggio "chiave" della tragedia. Il mito greco è qui utilizzato senza ritegno, per costruire lo specchio che riflette tre donne identiche eppure diverse. Una donna intesa come stereotipo maschile: violata nella sua essenza, ma dipinta come una sacra icona da profanare con la realtà più crudele dei nostri giorni. Attraverso le parole pronunciate, si viene così a costruire un intrigo surreale, fatto di morte, sangue e comicità. Giasone si trasforma in una specie di giullare involontario, unico capro espiatorio di tre situazioni ai confini della follia, in cui ogni donna incarna la maschera del proprio dolore. La tragedia di Euripide viene destrutturata nei suoi contorni storici, confondendosi in una realtà più immediata e squallida. Medea è dunque un trittico che "sorride", imitando una sciocca diva del cinema, "indossa" gli stracci di una casalinga vittima della tv e "soffre" come una ragazza abbandonata dopo una violenza carnale. Il mondo quotidiano delle donne è descritto senza veli, con una drammaticità che amplifica il naufragio del Maschio, costretto a coesistere insieme ad una creatura capace finalmente di ribellarsi alla morale impostale dai sentimenti.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1992
DATA	27 giugno
LUOGO	Aulateatro
SCRITTO E DIRETTO DA	Giovanni Ferri
TITOLO	MEDEAMEDIA
INTERPRETI	Roberta Ambrosi, Barbara Bruzzesi, Veronica Cipolletti, Giorgio Donini
SCENOGRAFIA	Alberto Agnelucci, Giovanni Ferri
TECNICO LUCI	Alberto Agnelucci
TECNICO AUDIO	Andrea Santini
ATTREZZISTI E COLLABORATORI	Marco Gagliardini, Gabriele Moreschi
VOCE REGISTRATA	Gabriella Monaco

02.6 ORAZERO

*di Giovanni **Ferri***

Note dai fogli di sala degli spettacoli

In un surreale percorso linguistico, tre personaggi transitano sulla pelle incenerita del mondo, camminando in quello che è rimasto del globo terrestre: un paesaggio totalmente ricoperto di rifiuti. Questa futuribile-probabile estinzione del pianeta non può che coinvolgere gli anomali sopravvissuti (dispersi nei loro personali deserti), in una tragicomica giostra dell'assurdo, scandita da movimenti "immobili" e silenzi "parlati". Sono persone casuali, differenti ed estranee in tutto, che riescono però a sopportarsi vicendevolmente, per il puro fatto di esserci ancora, di sopravvivere, comunque.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1993
DATA	15,16 dicembre
LUOGO	Aulateatro
SCRITTO E DIRETTO DA	Giovanni Ferri
TITOLO	ORAZERO
INTERPRETI	Alberto Agnelucci, Barbara Bruzzesi, Giorgio Donini
SCENOGRAFIA E COSTUMI	Incertimomenti
MUSICHE	Mario Mariani
VOCE REGISTRATA	Gabriella Monaco

02.7

QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE

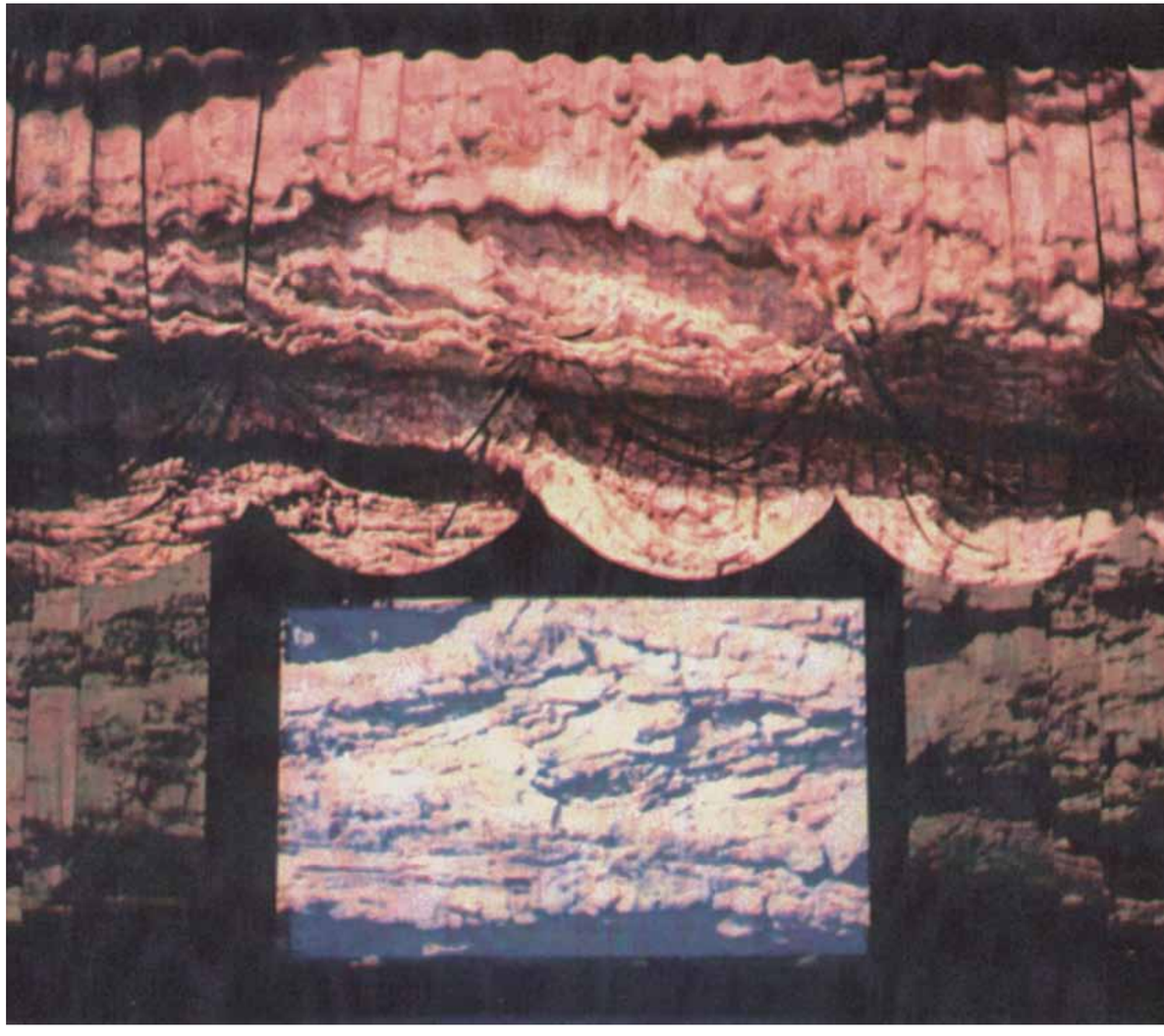
composizione scenica su musica di Mussorgskij di Fabrizio ***Crisafulli***

TEATRO E LUCE CONTEMPORANEA: LE POETICHE, LE TECNICHE

Fabrizio ***Crisafulli***

[...] In certi casi, come negli spettacoli di sola luce, può addirittura verificarsi [...] la funzionalizzazione della scena alla luce, come è successo in alcuni spettacoli futuristi. Penso, ad esempio, a *Feux d'Artifice* (1917) di Giacomo Balla o al progetto *Spazioscenico Polidimensionale* (1925) di Enrico Prampolini. Ho affrontato questo tema in Teatri di luce, "Arte Argomenti", n. 4, Roma, maggio 1991. Si tratta di temi che ho cercato di affrontare nel mio lavoro teatrale, ed anche all'interno delle Accademie.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA, TEATROORIZZONTI 1993	
ANNO	1993
DATA	31 luglio
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE
AUTORE	composizione scenica su musica di Mussorgskij
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Alessandra Bonan, Valerio Di Pasquale, Anna Maria Ferretti, Marco Gagliardini, Elke Mengin, Giuliano Mensà, Gabriella Monaco, Michela Mori, Francesca Serretti
COORDINAMENTO E REGIA	Fabrizio Crisafulli



02.8

LA SPARIZIONE

*di Gian Ruggero **Manzoni***

La prima si tenne a Urbino presso l'Aula di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti. Nell'invito era riportato un breve testo di Giovanni Testori dedicato allo spettacolo. Nei mesi successivi molte furono le repliche a livello nazionale, ricordiamo, fra gli altri, i palcoscenici di città come Rovigo, Senigallia, Firenze, Castel San Pietro Terme, Roma, Padova, Piacenza, Osimo, Lugo di Romagna. Durata dello spettacolo dai 50 ai 60 minuti circa, a discrezione della voce recitante e dei musicisti, nonché, e soprattutto, merito il piacere di continuare a improvvisare assieme.

Il testo parla di un uomo che, attraversando varie epoche storiche, decide di sparire, di svanire, di entrare in un'altra dimensione perché stanco dei dolori e dei mali che attanagliano questo pianeta. Infine, presa coscienza del suo ruolo di 'ribelle', decide di tornare in questo mondo per combattere, da libero, le tante ingiustizie. L'interpretazione che dava del suo testo Gian Ruggero Manzoni era di grande impatto emozionale, così come le musiche che ne accompagnavano lo svolgersi recitante.

La voce a momenti tonante a momenti cavernosa coinvolgeva la platea, così come le vocalizzazioni magistrali di John De Leo che, da quella esperienza, ha poi iniziato costantemente a lavorare per il teatro.

TIPOLOGIA : **RECITAL**	
ANNO	1994
DATA	26 maggio
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	LA SPARIZIONE
TESTO E RECITAZIONE	Gian Ruggero Manzoni
MUSICHE	Nicola Franco Ranieri (chitarra jazz e computer) Giorgio Ricci Garotti (sax tenore).

02.9

SCENA IN SCENA

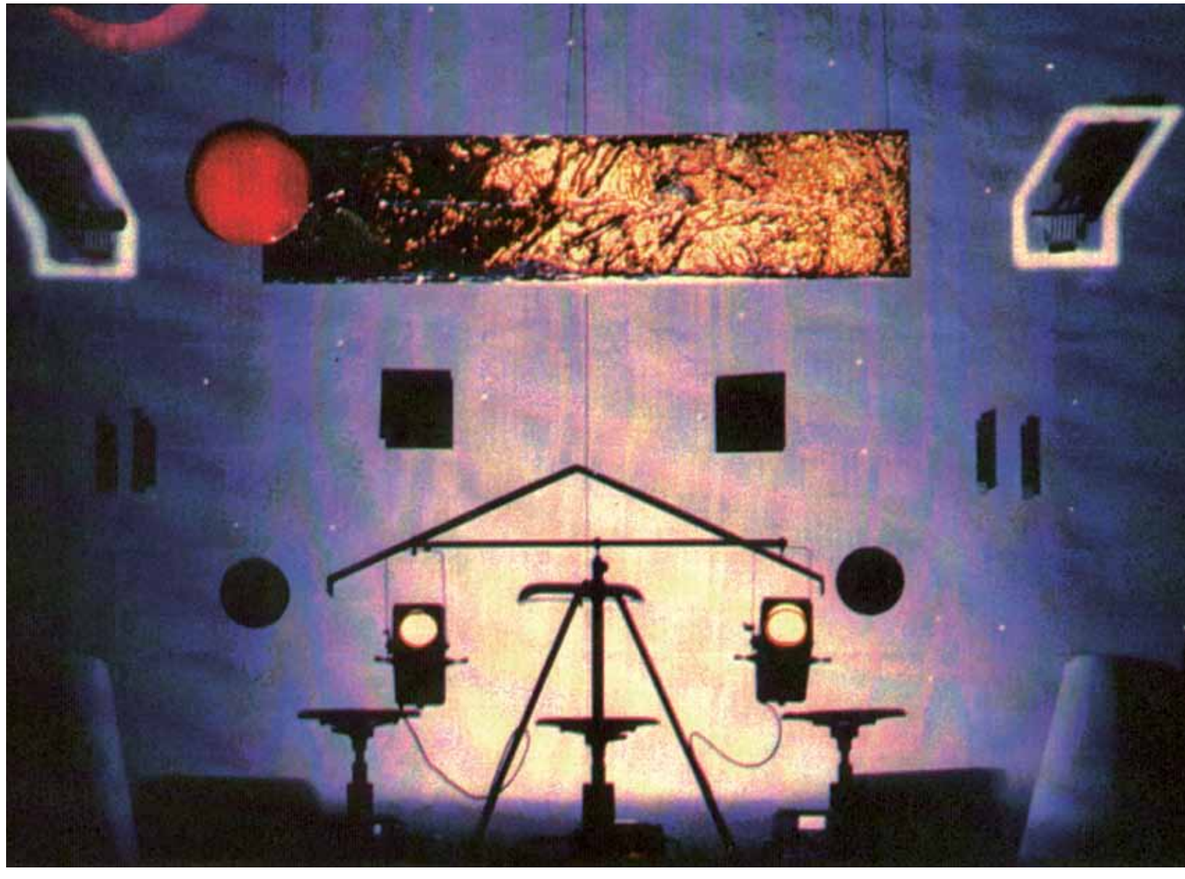
composizione scenica su musica di Musorgskij di Fabrizio ***Crisafulli***

SCENA IN SCENA

Fabrizio ***Crisafulli***

In *Scena in scena*, spettacolo realizzato [...] all'Accademia di Urbino, l'assunto iniziale era stato quello di usare, nelle due parti del pezzo, concezioni di luce differenti. Impiegando però in esse esattamente gli stessi elementi scenici. La prima parte era prevalentemente giocata sull'immaterialità, la bidimensionalità, le proiezioni, le scene in funzione della luce; la seconda, sulla materia, il volume, gli oggetti, la luce in funzione della scena. Con gli stessi materiali potevamo ottenere – attraverso la luce – risultati opposti nelle due parti. Queste scelte tecniche erano, da un lato, un modo per verificare sul medesimo terreno gli esiti di due differenti tipi di luce: l'una definibile – sulla scorta di Kandinskij - "positiva"; la seconda, "funzionale". Si voleva sottendere un passaggio o uno scambio tra due diverse dimensioni poetiche: la prima, legata alle avanguardie storiche (avevo fatto studiare agli allievi le "composizioni sceniche" kandiskijane, appunto: in particolare, *Quadri di un'Esposizione*, l'unica realizzata); l'altra che, invece, rimetteva in circolo quegli stessi assunti delle avanguardie, destrutturandoli e inserendoli in un contesto oggettuale e concettuale e delle vicende della performance; con un carattere, per certi aspetti (come il tipo assai più smaliziato di montaggio) post-televisivo: era in pratica un inesplicabile, estatico, metaforico "smontaggio" delle scene che costituivano la prima parte dello spettacolo.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1994
DATA	27 maggio
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	SCENA IN SCENA. UN DRAMMA DELLLA SCENOTECNICA
AUTORE	Fabrizio Crisafulli
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Alessandra Bonan, Stefania Bruno, Eloisa Colantuoni, Francesca Di Martino, Valerio Di Pasquale, Anna Maria Ferretti, Romina Fiorani, Marco Gabellini, Marco Gagliardini, Filippo Iezzi, Gianluca Iezzi, Elke Mengin, Giuliano Mensà, Gabriella Monaco, Gabriele Moreschi, Michela Mori, Rossella Smarrocchio, Francesca Serretti, Lidia Trecento, Tiziana Volentieri
COORDINAMENTO E REGIA	Fabrizio Crisafulli



02.10

OBLIVION

*di Giovanni **Ferri***

OBLIVION

Enrique Fernandez (traduzione di Alberta e Lucilla Luvieri)

Strappa la tua biancheria se non sei in cravatta nera. Può essere osceno, se vuoi, ma mai casuale. Senti un forte desiderio? Sfiora il suo dolore, avvolgitici attorno, non darti delle arie. Ciò che tu sembri deve essere ciò che tu sei, e quello che sei è un disordine, cara, ma è giusto, a condizione che tu lo porti dentro. Presto non essere pigra. Vedi qualcuno "ciondolante" qui? Stai in equilibrio rigida ferma. Ascolta i tuoi nervi. È l'ora zero. L'inquietudine invade, onda dopo onda, con ogni pressione del bandoneòn, già di ritorno dal contrapposto verticale, è feroce questo nuovo tango, gira la vite più stretta, anche con le sue dissonanze di jazz e fraseggi troncati. Nessun aiuto. Nessuna direzione. Allora zero solo la passione può salvarti. Il tempo scorre avanti e indietro dentro il vortice. Dalle stanze proviene un'aria calda e una melodia soffocata di sincopati sospiri affannosi. Qualcosa palpita. Una vena sotto la pelle. Ora è dentro di te, questo veleno da bordello, questo piacere che sa così tanto di rabbia e angoscia. Quando trovi pozzi di luce soave immergiti nelle loro acque balsamo per le tue ferite, una sferzata su bandoneòn sta lasciando la tua anima. Se questi erano le vecchie milonghe dei quartieri poveri, o quei canti popolari di vasi dipinti e amori rubati, abbozza un sorriso sulle tue labbra. Ironia da pochi soldi. Non andrai via così facilmente. Questa musica è per te. Era sempre nella tua mente, nelle tue abitudini, nei tuoi tic. I tuoi piccoli vasi sanguigni sono sul punto di scoppiare quando nascondi ciò che senti. Così cammini nel salotto, porti il suo amico o vieni sola. Vieni ad ascoltare, perché il vento dentro il palco importuna la tigre e il gatto. È tutto un gioco. Anche tu giocherai , ballerai con la tigre. Non preoccuparti, la tua vita è in pericolo. Ricordati le tue istruzioni. Ascolta e soffri puttana, questo è il tango.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1994
DATA	30 maggio
LUOGO	Aulateatro
REGIA	Giovanni Ferri
TITOLO	OBLIVION
AUTORE	Giovanni Ferri
INTERPRETI	Alberto Agnelucci, Lucia Ferrati, Monica Miniucchi
CANTO	Paola Lorenzi
PIANOFORTE	Hugo Aisemberg
CONTRABASSO	Jean Gambini
FISARMONICA	Claudio Jacomucci

02.11

TRILOGIA DEI POETI

Dal fronte di Ungaretti
Dentro fuori lo strampalato albergo
Verso Itaca

TRILOGIA DEI POETI 1994 (Ungaretti, Luzi, Quasimodo.)

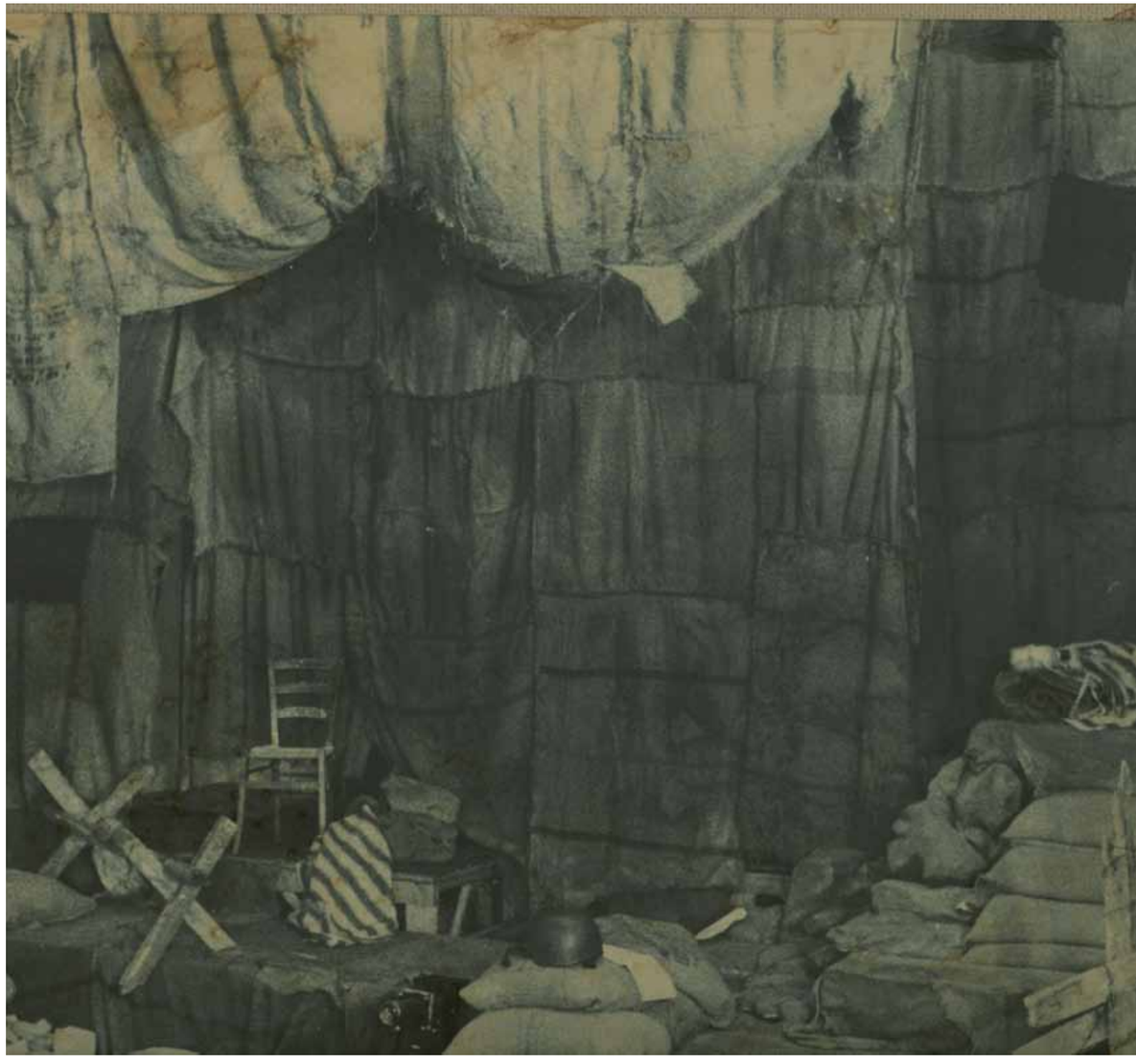
*Anna **Fucili***

Realizzare spettacoli con la partecipazione di professionisti esterni, attori, danzatori, musicisti, accanto a gruppi di lavoro formati da studenti, che caratterizza l'attività della Scuola di Scenografia dell'Accademia, trova conferme anche nelle Schede di Teatro. Con questo titolo, a partire dal 1991, viene presentata una rassegna, un "mese teatrale" che vede gli studenti ospitare specialisti del settore, con lavori prodotti in esclusiva per l'occasione. Un'iniziativa didattica che diventa proposta creativa, sia negli spettacoli voluti o praticati nell'ambiente del teatro giovane e inedito, talvolta costruiti con semplici finalità di studio, sia nelle scelte già consolidate storicamente; in ogni caso, l'intento è di operare al di fuori dai circuiti meramente commerciali. L'attributo "sperimentale" sembra appropriato per un teatro praticato e vissuto nel luogo dove si realizzano e si rappresentano gli spettacoli, la nuova Aulateatro in Via Timoteo Viti, il laboratorio che si costituisce con Gabbris Ferrari docente di Scenografia, poi direttore.

All'Accademia sono concessi nuovi spazi, conseguenza di una crescita non solo degli iscritti, ma anche di una nuova e più articolata offerta formativa, che rendono inadeguata l'unica sede di Via dei Maceri; e l'Accademia cerca di rispondere alle aspettative con proposte culturali e artistiche rivolte alla città e al territorio, che richiamano un pubblico numeroso e partecipe. Gli organi di stampa registrano l'importanza delle Schede di Teatro, qualificata esibizione didattica e nel contempo proposta d'avanguardia, rimarcando che il teatro, come ogni linguaggio, è cosa viva, in continua evoluzione.

Forte di queste favorevoli premesse, il progetto delle Schede di Teatro riprende nel 1994, stavol-

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1994
DATA	3 marzo
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	DAL FRONTE DI UNGARETTI
AUTORE	Liberamente tratto dalle poesie di Giuseppe Ungaretti



ta incentrato sul tema Poesia e teatro, binomio di rilevante interesse non frequentemente esplorato; nello specifico, il lavoro riguarda i poeti italiani del Novecento, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Mario Luzi, Cesare Pavese e Pier Paolo Pasolini.

Il primo spettacolo che si realizza, *Dal fronte di Ungaretti*, (3 marzo), è dedicato ai versi che il grande poeta dedica alla Prima Guerra Mondiale; la scena ricostruisce il fronte, un paesaggio desolato e di morte rafforzato dalle immagini proiettate, la musica, i suoni; la lirica di Ungaretti rievoca la tragedia dell'evento e riconduce alle radici dell'uomo, al dolore, "La morte si sconta vivendo", ricorre come uno slogan nei frammenti poetici declamati.

Questa iniziale esperienza che dà vita al progetto costituisce una sorta di prologo agli spettacoli successivi. In *Verso Itaca*, *un viaggio con Quasimodo* (3 giugno), attraverso il confronto mitopoetico tra il personaggio di Ulisse e la figura del poeta emerge il sogno di un viaggio alla ricerca di un'isola tra l'immaginaria Itaca e la solare Sicilia; mentre la presenza delle muse guida alle origini della poesia.

Fuori o dentro lo strampalato albergo, da poesie di Mario Luzi (8 giugno), conclude la trilogia secondo modalità rappresentative di un teatro che si fa parola ovvero parola-azione per comunicare la poesia, nella scena essenziale, assecondata allo scopo prefigurato.

Negli intenti era produrre inoltre lavori ispirati a Cesare Pavese e a Pier Paolo Pasolini, ma questi restano un progetto, nonostante il successo di pubblico: nel 1994 si registrano 1300 presenze, numero ancora più rilevante se si considera la capienza dell'Aulateatro limitata a soli 100 posti, tanto da dover mettere in scena diverse repliche; un dato ulteriormente significativo, la presenza di studenti degli Istituti superiori di Urbino.

Le Schede proseguono nel corso degli anni, ma con spettacoli dedicati a tematiche diverse da

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1994
DATA	3 giugno
TITOLO	VERSO ITACA
LUOGO	Aulateatro
AUTORE	Versi scelti dalla raccolta di poesie *Acque e Terre* di Salvatore Quasimodo
INTERPRETI	Armando De Ceccon, Thierry Parmentier, Roberta Ambrosi
COLLABORAZIONE TECNICA	Gianluca e Filippo Iezzi, Gabriele Moreschi, Luca Nardelli
GRUPPO DI LAVORO	Barbara Bovini, Catia Cameruccio, Sonia Cameruccio, Eloisa Colantuoni, Francesca Di Martino, Emily Gobbi, Erika Pierleoni
MUSICHE	Flauto: Alberta Rocco

quell'esperienza unica ed originale di un teatro intitolato alla poesia, la quale già in sé consiste di ritmo e sonorità, in una forma rappresentativa dai percorsi inediti, ma sempre dagli esiti lusinghieri, con contributi innovativi e sperimentali scaturiti dall'apporto costante di artisti e artefici esterni all'Istituzione che operano accanto agli studenti.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1994
DATA	8 giugno, replicato il 6 dicembre 1994 alla presenza dell'autore
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	FUORI O DENTRO LO STRAMPALATO ALBERGO
AUTORE	Tratto da poesie di Mario Luzi
INTERPRETI	Alberto Agnelucci, Roberta Ambrosi, Barbara Bruzzesi, Francesco Calcagnini, Giorgio Donini, Lucia Ferrati, Massimo Munaro, Luca Vannoni
COLLABORAZIONE TECNICA	Gianluca e Filippo Iezzi, Gabriele Moreschi, Luca Nardelli
PROGETTO SCENICO	Stefania Bruno, Nilde D'Agostino, Romina Fiorani, Emanuela Mastrogiuseppe
ABITI DI SCENA	Angelo vintage palace
ALTRE INFORMAZIONI	Lo spettacolo viene invitato alla seconda edizione Festival Opera Prima - Martino Ferrari, Rovigo, 15-18 giugno 1995

1996/2005

03.1

SENZA USCITE DI SICUREZZA

*Intervista a Francesco **Calcagnini** a cura di Rossano **Baronciani***

In un passaggio della *Teoria dell'agire comunicativo*, Habermas afferma che tra attore e pubblico esiste sempre una comunicazione diretta. Infatti si pensa spesso il pubblico come interlocutore ma si considera poco il ruolo che esso ricopre nella rappresentazione. Osservando il percorso degli allestimenti, ho notato che questo rapporto è stato affrontato in maniera diversa a seconda della messa in scena, quasi a dimostrazione che si è pensato il suo ruolo di volta in volta sulla base delle necessità oggettive.

Il pubblico è pressoché assente nella prassi dell'esercitazione scolastica: è una sorta di accidente involontario. Gli spettacoli realizzati a scuola, nell'aula di Scenografia, non avevano lo scopo di essere offerti ad un pubblico poiché l'unico fine era quello di dare a noi stessi un'ulteriore verifica didattica. Se pensiamo, ad esempio, all'attività di un pittore possiamo affermare che una volta terminato il dipinto il suo manufatto è concluso. In una scuola di Scenografia invece si simula un modellino e, una volta realizzato, non si è ancora di fronte alla fine dell'opera bensì a un neutro, all'abbozzo di un'idea. Fare uno spettacolo, fabbricarlo, comporta realizzare un lavoro di sintesi responsabilizzando gli studenti, poiché non c'è una scenografia per ogni singolo allievo ma un unico allestimento che racchiude il lavoro della classe. In questa direzione ogni singolo passo verso la realizzazione finale implica una verifica sul suo utilizzo drammaturgico: se ipotizziamo la presenza di un tavolino, dovremmo chiederci se tale oggetto sia necessario; se poniamo la presenza di una vasca di fango, dovremmo pensare l'opportunità della sua presenza in scena. La costruzione di una scenografia impone il pensare gli oggetti o come tali oggetti debbano essere modificati al fine di poter anche noi "finire il quadro".

La presenza del pubblico dentro l'aula ha comportato piuttosto l'ineluttabilità di un confronto con il nostro lavoro che doveva tener conto di due aspetti. Il primo consiste nel fatto che la nostra aula è meravigliosamente proporzionata per esercitazioni e ricerche didattiche, ma anche infelicemente proporzionata per accogliere il pubblico. Il secondo aspetto consiste nel fatto che non ci sono uscite di sicurezza né stanze di decantazione tra l'ingresso e una possibile platea. Se dividessimo l'aula in un palcoscenico e un luogo per il pubblico ci ritroveremmo con un palcoscenico striminzito di cinque metri per sei e una platea altrettanto angusta. Per queste ragioni il pubblico è stato chiamato a verificare gli allestimenti, divenendo parte dell'esercitazione: il suo luogo è stato quindi individuato in mezzo all'azione scenica, non seduto davanti ad assistere, ma al centro della rappresentazione, testimone involontario del suo farsi scena.

Eppure questa cosa non nasce come un pensare a priori il ruolo del pubblico poiché io credo alla frase di Genet il quale afferma che il sipario divida in due, in maniera ineluttabile, lo spettacolo dal pubblico. Credo infatti che sia necessario celebrare la finzione e che si possa in qualche modo misurare quel ponte che unisce il palcoscenico e il pubblico.

Potresti citare qualche esempio concreto, nelle diverse rappresentazioni, in cui sia stato possibile trasformare il ruolo del pubblico da semplice spettatore ad "accidente involontario" di una verifica didattica?

Utilizzando la presenza del pubblico come momento di verifica abbiamo cercato di realizzare molti spettacoli con più palcoscenici. E proprio perché mancava un punto di vista unificante, si è cercato di porre il pubblico al centro per far sì che la dislocazione risultasse poliforme o "polipalcoscenica". Se una persona fosse stata seduta a venti metri da un allestimento avrebbe potuto notare solamente alcuni particolari, mentre stando nel mezzo delle rappresentazioni poteva rivolgere lo sguardo dove la sua attenzione era catturata. Con questa metodologia sono stati realizzati diversi spettacoli: ad esempio *A dispetto dei santi* che, ricalcando la struttura medievale della pianta dell'aula che presenta segni di cripta, fu pensata e costruita come una specie di via Crucis. La presenza di numerosi palcoscenici che a volte erano attivati tutti insieme, mentre a volte uno escludeva l'altro, de-localizzava il centro della rappresentazione lasciando al pubblico il compito di scegliere cosa vedere. Non è un caso che questa esercitazione è accaduta qualche anno dopo *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Ronconi (anche se il rapporto è come l'Australia con Pantelleria) perché, in qualche maniera, l'idea che il concerto di più situazioni diverse giunga a determinare una sensazione unica era proprio l'obiettivo della ricerca didattica che si voleva intraprendere. Con la stessa impostazione abbiamo costruito anche *Arturo 1, 2, 3, 4*. ovvero un'impossibile, incongrua quanto inutile rivisitazione del *Macbeth*. Partendo dal fatto che Macbeth sarebbe morto solamente allorquando si fossero verificate le tre predizioni irrealizzabili delle streghe, si è proceduto a mettere in scena questo utopico allestimento. Così il pubblico camminava su un pavimento bianco, in cui era stato scritto il testo del *Macbeth* e, calpestandolo, risultava essere anche coinvolto. In questa rappresentazione gli attori dovettero addirittura farsi largo tra il pubblico per raggiungere il luogo della recita. Anche per il lavori successivi quali il *Dialogo della vecchia gioventù*, *La generazione muta* o *Gusci* il rapporto tra palcoscenico e pubblico ha risentito dell'utilizzo didattico dell'aula. In *Gusci* la riflessione sul carattere privato e misogino della scrittura di Kafka ha comportato la realizzazione di un palcoscenico centrale che separava due luoghi destinati al pubblico, uno destinato agli uomini l'altro alle donne. Per venti minuti erano separati da un sipario e, mentre il pubblico femminile aveva un prologo, il pubblico maschile ne aveva un altro completamente differente. Poi lo spettacolo continuava uguale per entrambi anche se da due punti di vista completamente diversi.

La didattica in un'Accademia, luogo deputato al fare, dovrebbe tendere verso l'esercitazione e la puntuale verifica mentre la costruzione di un allestimento è sempre qualcosa di unico, finalizzato ad una determinata occasione o ad una precisa committenza. Come si sposa questa (forse) apparente dicotomia?

In una Scuola di Scenografia credo che esistano diverse tensioni relative alla didattica: principalmente occorre imparare a fare il lavoro dello scenografo. Se consideriamo il fatto che viviamo in una regione che ha cento teatri, lontana dalla televisione ma che ha ereditato un'impostazione di lavoro figlia della struttura-aula, allora certe modalità

didattiche si declineranno quasi in maniera autonoma.

Oggi il mestiere di scenografo implica tutta una serie di attività e di professioni che vanno dall'addetto alle video proiezioni al datore di luci. Per questa ragione è importante insegnare a non lavorare da soli, ma insieme ad altre persone, poiché il teatro è il luogo dove io posso fare la scenografia più bella del mondo, ma se il regista decide di illuminarla in maniera opposta a come era stata pensata vedrò perduto completamente l'effetto immaginato. Nel teatro s'incontrano diverse sensibilità e questo comporta discussioni e litigi, perché non è sufficiente saper disegnare bene o realizzare modellini più o meno riusciti, bisogna confrontarsi e risolvere insieme le problematiche che si incontrano durante le esercitazioni. Sotto quest'ottica gli spettacoli sono stati la risultante di discussioni, di diversità di idee e di spunti personali che non sempre venivano condivisi, ma che avevano il momento di verifica nella rappresentazione. Perché un modellino può funzionare, ma quando vedi un attore che, mentre recita, attraversa uno spazio o un danzatore che si muove su un palcoscenico allora non sei più sicuro di aver costruito l'oggetto realmente utile e funzionale. Tutto quello che non serve in teatro urla la sua inutilità.

Ricordi un allestimento in cui è stata più forte la necessità di dire, di "parlare" attraverso gli oggetti?

Penso di avere attraversato anni veramente paradossali. Molti alunni che studiano scenografia non sono grandi frequentatori di teatro e tanti che si iscrivono a questa scuola non sanno esattamente perché sono qua. Non credono che ci sia qualcosa da dire attraverso la pagina scritta o attraverso le immagini o gli oggetti. L'affermazione che "la storia dell'arte finisce quando comincia il piercing" potrà essere discutibile, ma ribadisce con forza il fatto che il corpo è diventato l'unico supporto su cui queste persone vogliono e possono ancora comunicare. Hanno delle protesi come il cellulare e tutte quelle cose che corrispondono meglio al proprio auto-romanzo, dove scrivere su sé stessi. Dunque la rappresentazione scenica è l'unico strumento per compiere un viaggio dentro di sé, per provare a scoprire che è ancora possibile raccontare qualcosa. E scoprire anche verso l'esterno cosa significhi utilizzare un travestimento o una maschera.

Heidegger afferma ne *La questione della tecnica* **che lo strumento non è mai neutro, ovvero possiede una sua specificità, un linguaggio proprio. È sempre portatore di significato e il suo utilizzo determina il contenuto di qualsiasi tipo di comunicazione. Pensando a come in questa scuola vengano utilizzati frequentemente oggetti e macchine, mi piacerebbe sapere qual è il rapporto che s'instaura tra un allestimento e il mezzo tecnico?**

Solitamente si parte dalle problematiche che solleva un testo: lo scritto, le apparizioni dei personaggi, gli involucri di significante e le successive stratificazioni che impongono le idee della regia. In una scuola diventa fondativa la sperimentazione: quali luci? In quale posizione e per quale risultato? Ogni cosa viene realizzata anche solo per "vedere l'effetto che fa" e, nel contempo, i mezzi tecnici assumono una propria specificità legata anche alla necessità. I primi spettacoli sono stati realizzati con una scarpa e una ciabatta, con mille euro raccattati nelle tristi finanze della scuola italiana. In questo senso il robivecchi è stato un nostro grande fornitore; lì abbiamo prelevato oggetti, poi assemblati e trasformati in utensili da palcoscenico, al fine di drammatizzare e creare un'organizzazione interna della scenografia. Il rapporto più stretto che si viene a creare tra uno strumento e una scenografia penso possa essere sintetizzato da una frase che fu proiettata spesso in uno di questi spettacoli: ovvero "bisognerebbe scrivere dei versi tali che a gettarli sul vetro questo si dovrebbe rompere".

Con l'attività della scuola e degli spettacoli si è cercato di costruire un minimo di dotazione tecnica: un martello, due proiettori, un impianto fonico ecc. Questo ha permesso di incrementare il materiale, lasciando agli studenti che verranno i mezzi conquistati con il lavoro precedente. È un po' la storia di un passamano, di un testimone che viene passato: lo spettacolo termina, gli strumenti rimangono. Se oggi la Scuola di Scenografia realizza degli spettacoli è anche perché qualcuno anni fa ha costruito uno spettacolo solamente con un martello.

All'interno della dicotomia "fare/insegnare" si trova anche il problema dell'incipit, ovvero del cominciare. Ogni anno una classe nuova con i problemi relativi alla sintesi del fare, ma anche alle necessità della didattica (verifiche, esami ecc.).

Il primo problema che va affrontato riguarda senza dubbio il ruolo. Tutti gli studenti si pongono il problema del rapporto alunno-insegnante, e allora io glielo smonto pezzetto per pezzetto sottolineando il fatto che la firma sulla scenografia è collettiva. Questo produce attriti e incomprensioni, ma io credo che sia importante cercare una sintesi perché ogni spettacolo genera quello successivo nello sforzo di cercare di farlo un po' meglio. In *A dispetto dei santi* convivevano alcune frasi di Pirandello con "Voglio un vezzo di collane di perle" e Baudrillard e la sua "illusione della fine". L'esplosione di senso delle rappresentazioni creavano stupore ma anche la conseguente necessità di una consapevolezza di quello che stavano facendo e verso le problematiche legate al lavoro.

03.2

A DISPETTO DEI SANTI

13 Palcoscenici per saggi di fine stagione.

CHI HA AMMAZZATO LAURA PALMER?

Francesco ***Calcagnini***

A dispetto dei santi non è stato propriamente uno spettacolo, ma un evento forse un'eventualità: il mio primo, fatto assieme a degli studenti dentro l'Aulateatro qui a Urbino.

Dodici palcoscenici attivati, alcuni piccolissimi altri invece innervati sui praticabili in dotazione, disposti a formare una babele di luoghi deputati.

Chi entrava vedeva un frigorifero che sembrava riparato da Tinguely, un teatrino sconcio con una signora in baby doll e le sue galline, una vasca da bagno, alberi secchi che al posto delle foglie avevano gabbiette per uccellini, una donnina che urlava sempre mamma, e un cantante molto tra parentesi che reinterpretava la sigla di Derrick.

In ognuno di questi palcoscenici, una microstoria, un piccolo antefatto o più semplicemente una suggestione. Dentro un ascensore, platinata e meravigliosa, appariva la più bella ragazza di Urbino che inesorabile e fru-fru reiterava il suo lamento: ogni forma di pentimento è fastidiosa.

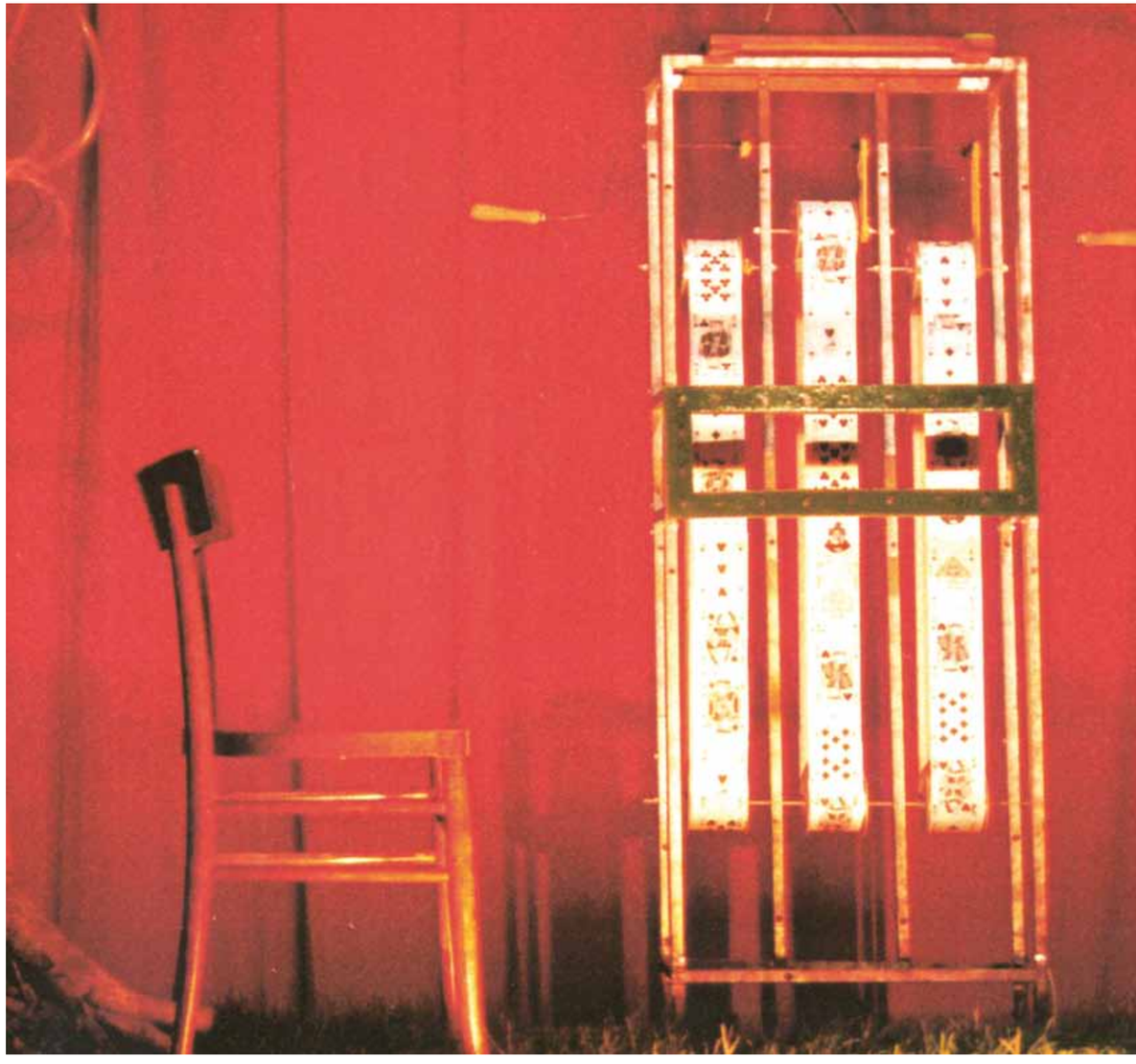
Questa raccolta inconsapevole di segni era stata originata da due libri diventati abbastanza famosi l'altro ieri, *Il sex appeal dell'inorganico* di Perniola, e *L'illusione della fine* di Baudrillard.

Non so quanto compresi e come recepiti, forse equivocati nella natura reale del loro portato estetico ed etico, ma abbastanza sconvolgenti da far scaturire alcune immagini paradossali intensamente drammatiche che potevano sembrare il naturale prosieguo di *Tween Peaks*: tutti crediti indispensabili degli anni novanta.

Fino alla prova generale, il materiale non venne assemblato e si decise per un montaggio di questi frammenti di teatro assolutamente casuale.

Una progressione arbitraria della consolle luci comandava una combinazione di proiettori che ac-

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1996
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	A DISPETTO DEI SANTI
	13 Palcoscenici per saggi di fine stagione.
1	CARRILLON Progetto di Madia Cotimbo Un carillon di specchi rievoca glorie passate. Per quanto ancora? Un palco piccolissimo per una melodia meccanica che si apre e si chiude. È possibile avere nostalgia della fantascienza?
2	MOD N° 667 // Balzac machine Progetto di Marco Giombini, Barbara Montironi Il prototipo 667 è un mescolatore di caffè in tazza. Questo oggetto apparente-mente inutile serve a creare migliaia di posti di lavoro e a porsi delle domande definitive ed epocali sui rapporti tra gli oggetti e la loro funzione. La «Balzac» serve a mescolare il caffè, serve a mescolare le idee, serve a misurare la sproporzione tra l'amaro e il dolce. La «Balzac» continua il gesto dell'universo tutto.
3	SOGNO (ma forse no), di Luigi Pirandello Frammenti da uno spettacolo di Giovanni Ferri con Maria Paola Benedetti, Angela Polselli, Claudio Tombini
4	FORSE NO (fotoromanzo) Progetto di Mauro Pecci, Yvonne Rosetti Testi tratti da Luigi Pirandello Un vezzo o uno sfregio? Un incubo proiettato su fondo oro. Riscritto senza permesso in un altro codice, inseguendo la stessa impressione di minaccia.
5	TEATRO MANDINGO Progetto di Danilo Fresta, Nicola Macolino, Roberta Spegne con Fulvia Amati, Giorgio Donini, Clarabella, Mirandolina Teatrino per piccoli stupori. Adatto per recitare tutto Shakespeare e volendo anche tutto il resto. E' vagamente inadatto per mettere in scena i drammi psicologici e i balletti, specialmente quelli russi. Si monta e si smonta che è una bellezza, e si inserisce bene nel territorio. Apparizioni e sparizioni e altre diavolerie scenotecni-che sono uno scherzo dentro il nostro palco assolutamente miracoloso, mirabo-lante, Mirandolina, mira tu che miro anch'io. Miralanza sponsor? Forse.



cendevano quindi le animazioni di questi luoghi deputati.

In maniera poco canonica, con un montaggio vincolato da una casualità numerica, spesso le scene si sovrapponevano, si confondevano e si annullavano, talvolta ma non sempre, invece si inanellavano e sembravano lambire il senso compiuto e muovere le persone alla commozione o allo sdegno.

Il pubblico privato della sua sedia continuamente bombardato da cose differenti era divertito, piacevolmente disorientato e sollecitato a trovare una sua collocazione tra queste apparizioni, a cercare di ricostruire un senso nel carosello sguaiato dello strano gioco combinatorio.

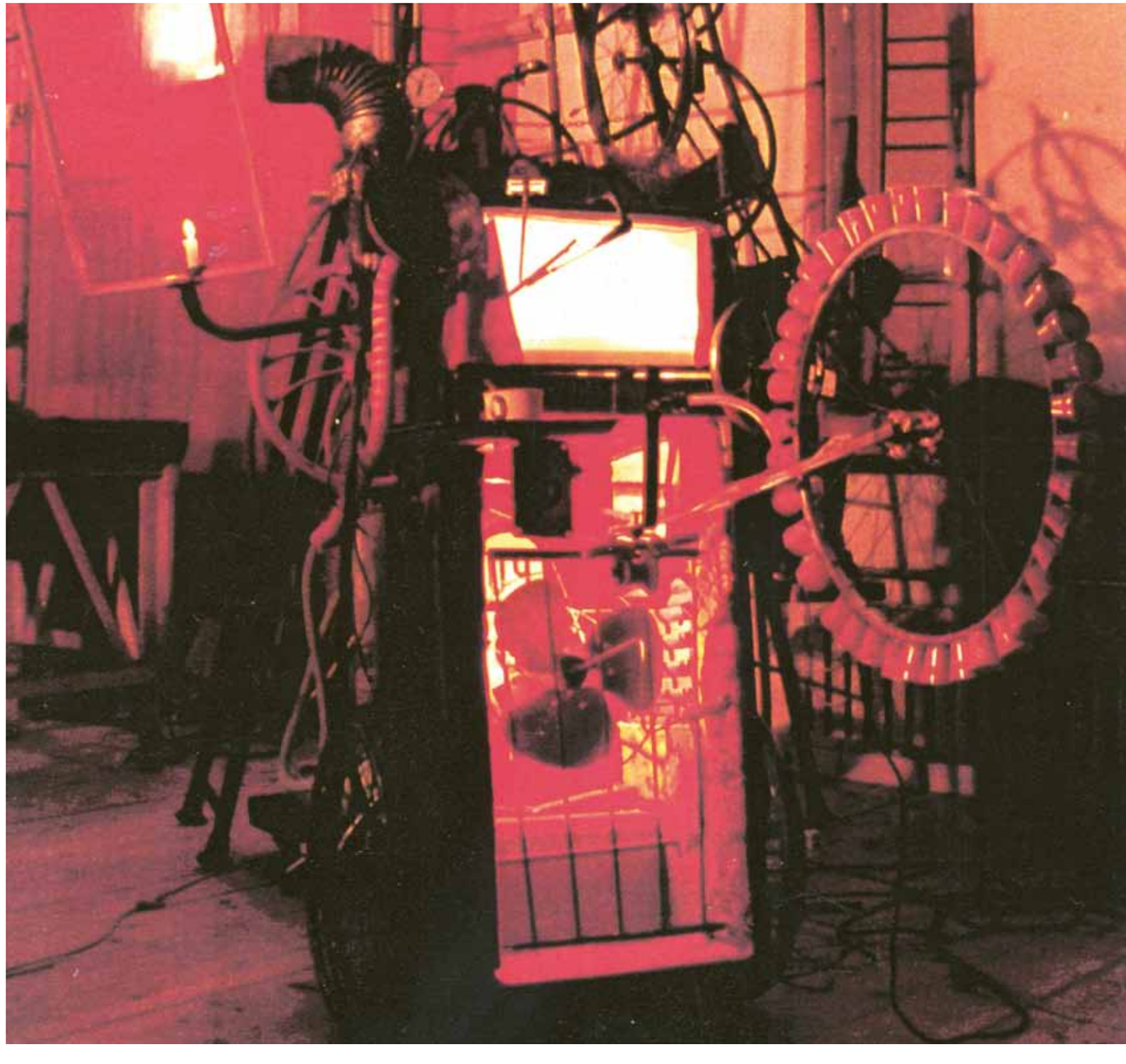
Sulle pareti venivano proiettate con un vecchissimo Kodak, molto ben disposto all'inceppamento delle diapositive, frasi di Daniil Charms. Me ne ricordo solo una: bisognerebbe scrivere versi che a tirarli contro la finestra questa si dovrebbe rompere. Continuo sempre a pensare che sia una buona indicazione anche per fabbricar spettacoli.

Gli studenti di allora sono diventati grandi e mi piace pensare che questa esperienza sia rimasta dentro la loro memoria. Molti di essi sono stati assorbiti dal teatro e lo fanno per mestiere.

È facile, osservando i loro lavori, vedere tracce, o segni o refoli di vento che risalgono a questo spettacolo improprio, inventato con niente, fatto di ostinazione e un po' di follia a dispetto di tutto.

6	SEX APPEAL DELL'INORGANICO // Palco per proclami omaggio a Mario Perniola Progetto di Roberta Serpico, Lara Uguccioni, Alessio Valeri con Arturo Eusebi (artista del popolo) Ai movimenti verticali, ascendente verso il divino o discendente verso l'animale, succede un movimento orizzontale verso la cosa.
7	ALBERTO Progetto di Nilde D'Agostino, Emanuela Mastrogiuseppe con Alberto Agnelucci "Non chiedeteci il perché dei compleanni." Credete che Alberto sia una storia ? ... ora è una macchina. Ne consigliamo l'uso nel trattamento di stati confusionali o di mancanza di senso. Occasionalmente con dosaggi elevati possono verificarsi disturbi vari (prurito?) che regrediscono con la riduzione o la sospensione dell'utilizzo. La ditta produttrice si astiene da ogni tipo di responsabilità.
8	ALL'OMBRA DEI PASSERI // Installazione per il riposo di stanche membra Progetto di Antonella Conte, Luigi Scoglio con Esther Andreu Baquero, Genoveva Garcia Ceballos Pisa morena, pisa con garbo que un relicario, que un relicario, me voy a hacer con el trocito de mi capote que haya pisado, que haya pisado tan lindo piè.

9	LA MACCHINA PER NON MISURARE LA FANTASIA Progetto di Andi Huyskens La macchina per non misurare la fantasia: un esperimento umano. La fantasia potrebbe essere qualsiasi cosa dentro di noi. Allora. Diciamo: io do alla parola fantasia un nome, quel nome è Pöck. C'era una volta un armadio blu. Lui si è spostato nel deserto. L'ho incontrato mentre facevo un viaggio. Poi mi sono svegliato. C'era una volta un Pöck blu. Pöck s'è spostato nel deserto. Ho incontrato Pöck mentre facevo un viaggio. Poi mi sono Pöck. C'era una volta un Pöck Pöck, Pöck è Pöck nel Pöck. Ho incontrato Pöck mentre facevo un Pöck. Poi mi Pöck Pöck. Pöck Pöck Pöck Pöck Pöck Pöck, Pöck Pöck Pöck, Pöck Pöck Pöck...
10	VOCI FUORI CAMPO testi tratti da Daniil Charms con Maria Paola Benedetti, Claudio Tombini Bisogna scrivere dei versi tali che a gettare una poesia contro la finestra il vetro si deve rompere.
11	OGGETTO DA INAUGURAZIONE Progetto di Salvatore Lovaglio, Marco Giombini Dovete inaugurare una mostra, un anno accademico, un osservatorio astronomico, una..? Il commitente è vago impreciso e pretenzioso. Con il nostro simpatico apparecchio a 12 volt non vi farete mai trovare impreparati. Incuriosisce i grandi e allieta i piccini.
12	L'ILLUSIONE DELLA FINE omaggio a Jean Baudrillard con Miriam Fontana «Se prendete a cuore la millesima parte di quel che vi passa davanti a un telegiornale, siete fottuti.»
13	APPARIZIONI (e sparizioni straordinarie) Eulisse La Città Ideale Mario Mariani Gilda Fantastichini



03.3

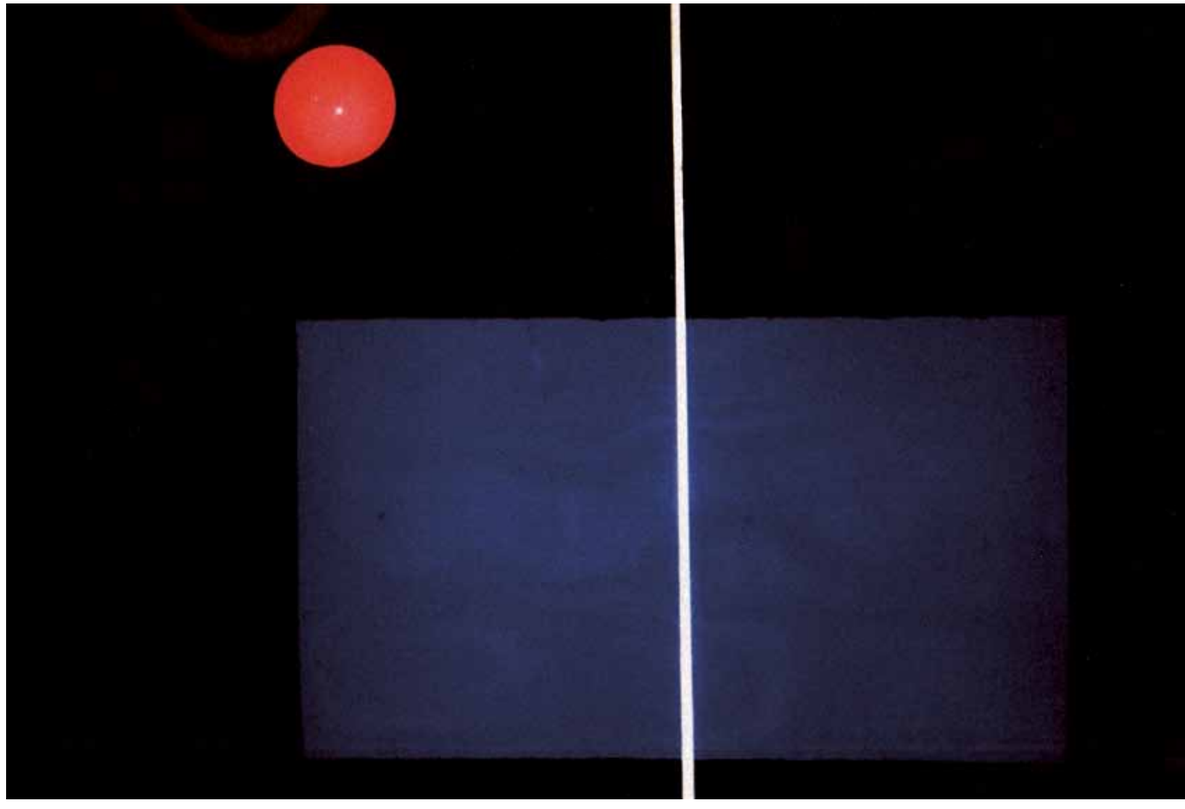
BOITE

composizione scenica su musica di Musorgskij di Fabrizio ***Crisafulli***

DAL LIBRETTO DI SALA DELLO SPETTACOLO

Un piccolo studio sui rapporti tra scena e luce, che ha preso le mosse da suggestioni musicali precise per poi imboccare una strada autonoma, e non del tutto prevedibile, nel corso del lavoro. Il titolo *Boite* deriva da uno dei pezzi musicali usati come fonte di immagini nella fase iniziale del laboratorio La *Boite a joux–joux* di Claude Debussy; ma soprattutto da quello che forse è il principale protagonista del pezzo: un essenziale modellino di scatola scenica, oggetto di un breve video realizzato da un gruppo di allievi, che in diversi modi e momenti ricorre nel lavoro. I principali contenuti del modellino (riferimenti cartesiani, definizione spaziale, concretezza pittorica, solidità materiale), ripresi dallo stesso essenziale impianto scenico approntato sul palco, sono stati messi in relazione con i loro presunti opposti: leggerezza, movimento, immaterialità, sconfinamento spaziale, in un gioco che tenta di ridefinire la scena come organismo vivo. Come respiro. In tale direzione i concetti formali espressivi cui maggiormente si è fatto ricorso sono quelli di trasparenza e oscillazione. Ad essi ci si è riferiti nei movimenti, nella scelta dei materiali, nel modo di usare luci e proiezioni e di farli interagire tra loro. Dal punto di vista tecnico, non si è puntato sulla quantità dei mezzi e dei dispositivi impiegati, ma sulla qualità d'uso ed il potenziale di pochi strumenti e di tecnologie semplici. Come in altri lavori presentati dal laboratorio negli anni scorsi (*Quadri di un Esposizione*, *Scena in Scena*, *Aula*), la luce non è intesa come semplice mezzo per vedere, ma è essa stessa oggetto privilegiato di visione in fitto scambio con la scena, i materiali, il movimento.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1996
DATA	17 giugno
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	BOITE
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Giuseppe Angeli, Michela Bellocchio, Nadia Cardogna, Marco Chiarini, Antonella Conte, Monica Di Minno, Marco Giombini, Nicola Macolino, Barbara Montironi, Luigi Scoglio, Michela Tota
VIDEO	Marco Giombini, Salvatore Lovaglio, Barbara Montironi
MUSICHE	Meredith Monk, Tambours du Bronx
COORDINAMENTO E REGIA	Fabrizio Crisafulli



03.4

ARTURO 1, 2, 3, 4.

*Elaborazione dal Macbeth di Shakespeare di Giovanni **Ferri***

PROLEGOMENI AD ARTURO 1, 2, 3, 4.

*Guido **Di Palma***

Sono sempre in imbarazzo quando mi si chiede di scrivere la presentazione di uno spettacolo, ho sempre l'impressione di stendere una sorta di istruzioni per l'uso come i foglietti che accompagnano i medicinali e poi sono convinto che nessuno meglio di chi ha creato la rappresentazione può dire come è costruita e cosa vuole esprimere.

Infine, il più delle volte quello che si vede a teatro è infinitamente meno importante di tutto il processo che lo ha prodotto, e questo a maggior ragione vale per uno spettacolo che è il risultato di un percorso didattico.

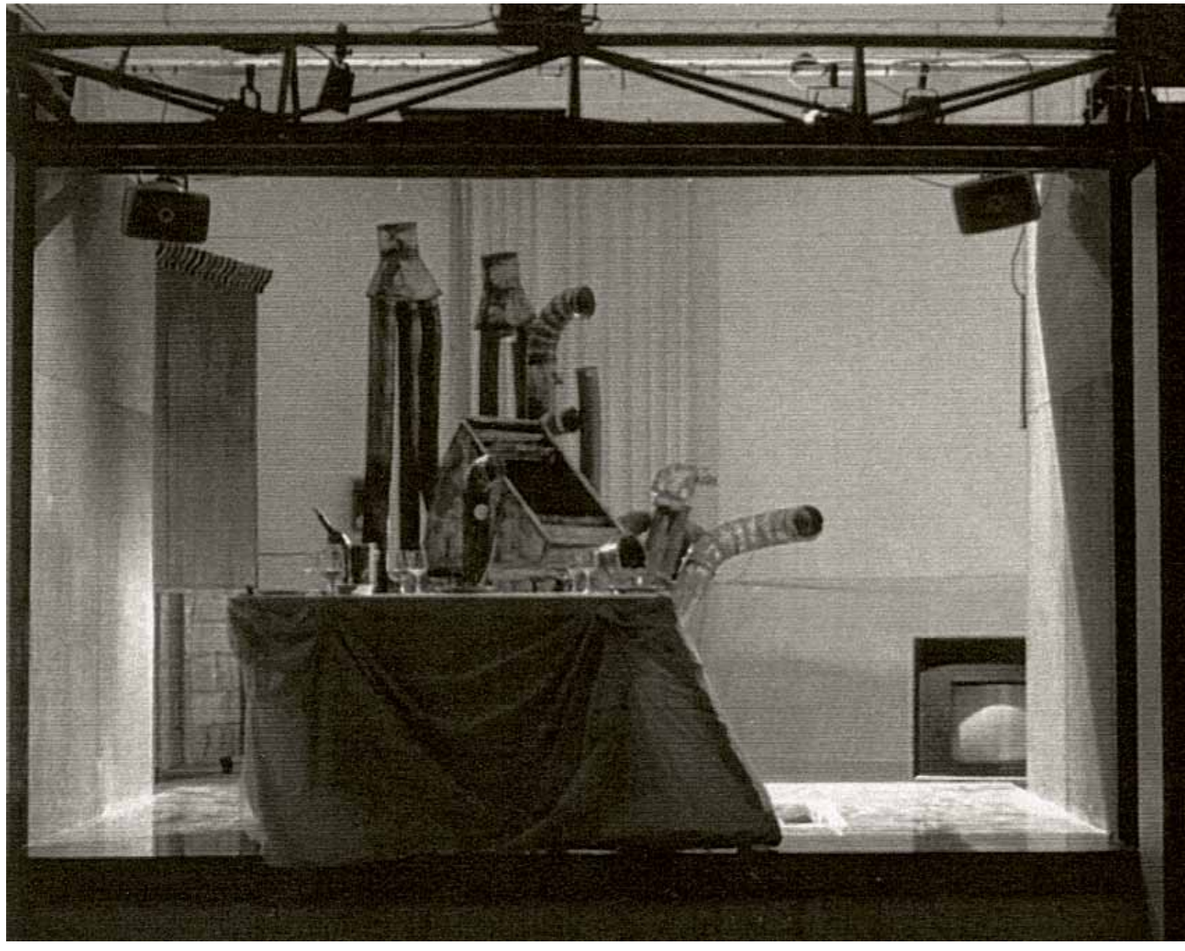
Mi spiego meglio.

Secondo una metafora, un po' usurata ma sempre efficace, lo spettacolo teatrale è come un iceberg: la parte che emerge dall'acqua costituisce solo un terzo della sua massa. Così il teatro nella sua dimensione pubblica raccoglie solo una piccola parte dei materiali accumulati durante un lungo travaglio e che tuttavia non solo non sono dimenticati, ma costituiscono, per tutti coloro che hanno partecipato al lavoro, una sorta di gergo comune, come la lingua segreta di un gruppo di delinquenti. Questa lingua segreta è in realtà un frammento dei saperi teatrali che ciascuno è riuscito a catturare. Naturalmente questo linguaggio, pur rimanendo celato, deve essere in grado di produrre uno spazio e un insieme di immagini, parole, musiche, corpi e oggetti capaci di creare un dialogo con il resto del mondo, cioè con il pubblico.

Se questo succederà non sono io a poterlo dire, ma gli spettatori. Però, visto che questo è il lavoro di una scuola dove si impara a fare teatro non mi pare inutile mettere l'accento sul lavoro che ha prodotto *Arturo 1, 2, 3, 4*.

Non ho partecipato personalmente al lavoro di

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1997
TITOLO	ARTURO 1, 2, 3, 4.
LUOGO	Aulateatro
DEDICA	Ad Arturo Eusebi amico indimenticabile custode dei miei scarabocchi di scena. FC
ELABORAZIONE TESTO	Giovanni Ferri
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Antonella Conte, Giuseppe Angeli, Monica Di Minno, Marco Giombini, Salvatore Lovaglio, Nicola Macolino, Barbara Montironi, Luigi Scoglio
COSTUMI	Roberta Spegne, Sonja Signoretti
LUCI	Marco Giombini
FONICA	Nicola Macolino
FOTOGRAFIE	Giuseppe Angeli
VIDEO	Marco Chiarini
TRUCCO	Paolo Corsini
CON	Sara Alzetta, Arturo Eusebi, Mirko Gennari, Maria Riboli, Mario Totaro, Claudio Tombini, Romina Veschi, Fabrizio Bianchi, Paola Castellucci, Barbara Cardogna, Valeria Dini, Miriam Fontana, Andreas Huyskens, Saveria Leone, Laura Mingolla, Monica di Minno, Rosaria Ricci, Alessandro Tontini, Francesca Di Modugno
VOCI RECITANTI	Maria Paola Benedetti, Giorgio Donini



preparazione dello spettacolo, io sono sostanzialmente l'intruso che però ha spiato discretamente, anche se non continuativamente, quello che succedeva nell'aula di Scenografia nel corso di quest'anno.

Un gruppo di studenti, ragazzi e ragazze abbastanza diversi tra loro, sono stati chiamati a progettare e realizzare uno spettacolo e ad essi si sono aggiunti altri allievi delle altre scuole dell'Accademia e elementi esterni.

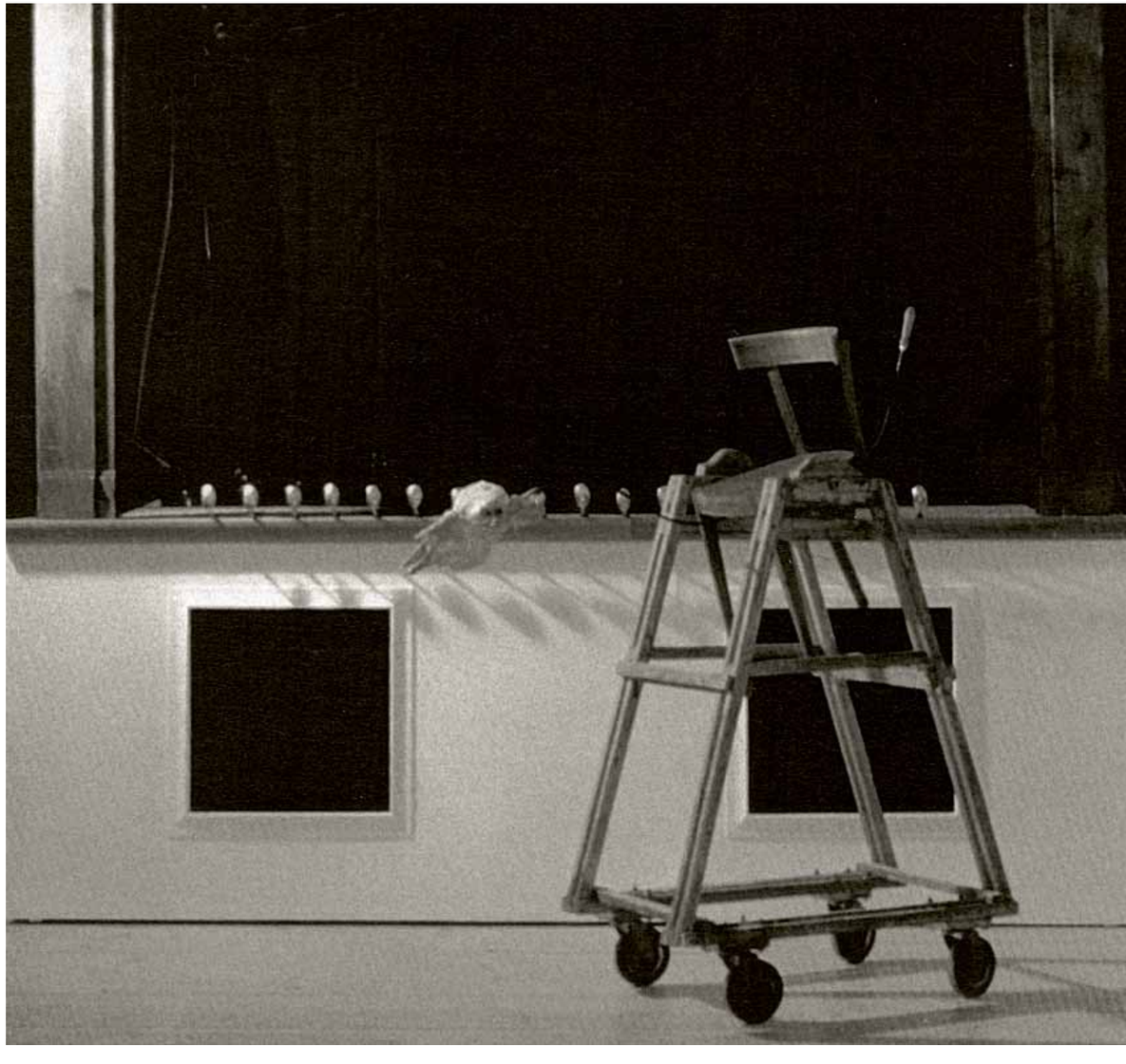
All'inizio alcuni erano un po' perplessi, ma sono riusciti a tenersi la propria perplessità e a lavorare ugualmente.
Non c'era un'idea precisa, si parlava di streghe, di un portiere, di un messaggero insanguinato, di un povero Macbeth che se non incontrava un non nato di donna rischiava una noiosa immortalità, di una lady Macbeth incredilmente bionda, del bello che è brutto e del brutto che è bello, di una "cucina di sentimenti", di un banchetto con fantasma, e naturalmente di una foresta che avanza; e poi alcune immagini: una parete semovibile di vetri frantumati che avrebbe dovuto cacciare dal teatro il pubblico, un teatrino carrellato, una cucina improbabile, un tavolo basculante grande quanto la platea, un testo da calpestare sparpagliato per terra, un video.
Insomma un guazzabuglio di suggestioni a partire dal *Macbeth* di Shakespeare, e non solo, che costituivano un punto di partenza che doveva essere sviluppato.

Tutti si sono confrontati con questi frammenti, meno obbligatori di un testo strutturato ma ugualmente utili come tracce di un possibile spettacolo, e infatti intorno a queste suggestioni si è coagulato un lavoro molto intenso e partecipato.

Una direzione comunque esisteva: un progetto nella mente di Francesco Calcagnini c'era, ma non saprei dire quanto fosse preciso, però ho avuto l'impressione che fosse sufficientemente elastico per sopportare le difficoltà economiche e soprattutto, cosa infinitamente più importante, per sollecitare la collaborazione creativa di tutti coloro che partecipavano al lavoro. Insomma mi è sembrato che quello che si andava preparando, piuttosto che la messa in scena di un progetto rigorosamente prestabilito, fosse un insieme di "possibilità" che man mano combinandosi con altri frammenti, prendevano una "forma" e mi sono venuti in mente i canovacci della commedia dell'arte. Non si trattava in fondo di strategie sufficientemente elastiche capaci, senza snaturarsi, di riunire, mettere a frutto e esaltare la creatività di un gruppo di artigiani di competenze diverse?

Così credo che con *Arturo 1, 2, 3, 4.* gli studenti di Scenografia al di là della solitudine individuale dell'elaborazione di un bozzetto, troppo spesso pensato come "opera autonoma", hanno potuto confrontarsi con quel fervore collettivo che è la base e la ricchezza del teatro più autentico; quel teatro dove un gruppo di persone lavora con un impegno ostinato per mettere a fuoco, attraverso problemi molto concreti e apparentemente futili, un'idea dai contorni indefiniti, ma che per tutti loro ha un'importanza essenziale.

Qualcuno potrebbe obiettare che una tale condizione di lavoro è assai improbabile negli standard produttivi del teatro; però non è importante che da qualche parte si possa verificare? Almeno per non dimenticare che il teatro, come dice un famoso regista, è il punto d'incontro tra i grandi quesiti dell'umanità e la dimensione artigianale. Se questo, come credo, è successo nei giorni in cui si preparava lo spettacolo nell'aula di scenografia, allora si può parlare già di un risultato soddisfacente, se poi è quello che ha divertito e commosso anche il pubblico allora la ciambella è riuscita con il buco.



03.5

CRIMINI ESEMPLARI

*di Max **Aub***

UCCIDERE, UCCIDERE. UCCI UCCI.

*Mario **Mariani***

82 microracconti-confessione (alcuni di otto righe, altri di venti, taluni di una sola), una costante: l'omicidio, due attrici, un signore (che assomiglia a Stravinsky), un ensemble musicale. Se volete un'idea su come seguire questo spettacolo che è un po' recitato, un pò cantato e un po' no, comportatevi come se foste appena arrivati sul "set" di un incidente stradale, facendo capannello, bramando informazioni bramosi di rispiegarle a quelli appena arrivati, e in cuor vostro sospirando, poiché anche questa volta non è capitato a voi. Talvolta vi troverete segretamente d'accordo con l'omicida, poiché quella era l'unica cosa sensata da farsi, talvolta nella stessa circostanza, voi avreste forse agito diversamente.Proverete una sottile invidia perché loro l'hanno fatto, hanno avuto il coraggio, o la pazzia (che poi sono cugini di primo grado come i desideri e la paura). Loro lo hanno fatto. Mettersi in competizione con il più grande serial killer: la morte.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1999
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	CRIMINI ESEMPLARI, concerto per voci recitanti da Max Aub
AUTORE	Max Aub
MUSICHE	Mario Mariani, Mattia Costantini, Simone Sciocchetti
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Scuola di Scenografia
COSTUMI	Sonia Signoretti
ASSISTENTE ALLA REGIA	Barbara Montironi
CON	Maria Paola Benedetti, Romina Veschi
LE MUSICHE SONO ESEGUITE DAL	BROZ ENSEMBLE Mario Mariani - pianoforte, tastiere e voce Mattia Costantini - percussioni, violino, fisarmonica, tastiere Simone Sciocchetti - voce, percussioni, oggetti Francesco Manna - flauto, chitarra Filippo Costantini - chitarra Andrea Giaro - contrabbasso

03.6

ESERCIZI SPIRITUALI IN LUOGO PUBBLICO

*Testo tratto dai racconti di Daniil **Charms**, Bruno **Schulz***

ESERCIZI

*Francesco **Calcagnini** e Christian **Cassar***

Avvertenza

Per partecipare a questi esercizi bisogna provare ad immaginarsi bambini seduti con tanti parenti al tavolo di un ristorante ad aspettare che un cameriere ci porti non la torta che ha, ma la torta che stiamo sognando. Allora l'universo degli adulti ci sembrerà, rispetto a questa esigenza essenziale, approssimativo, scalmanato, incomprensibile e desolato.

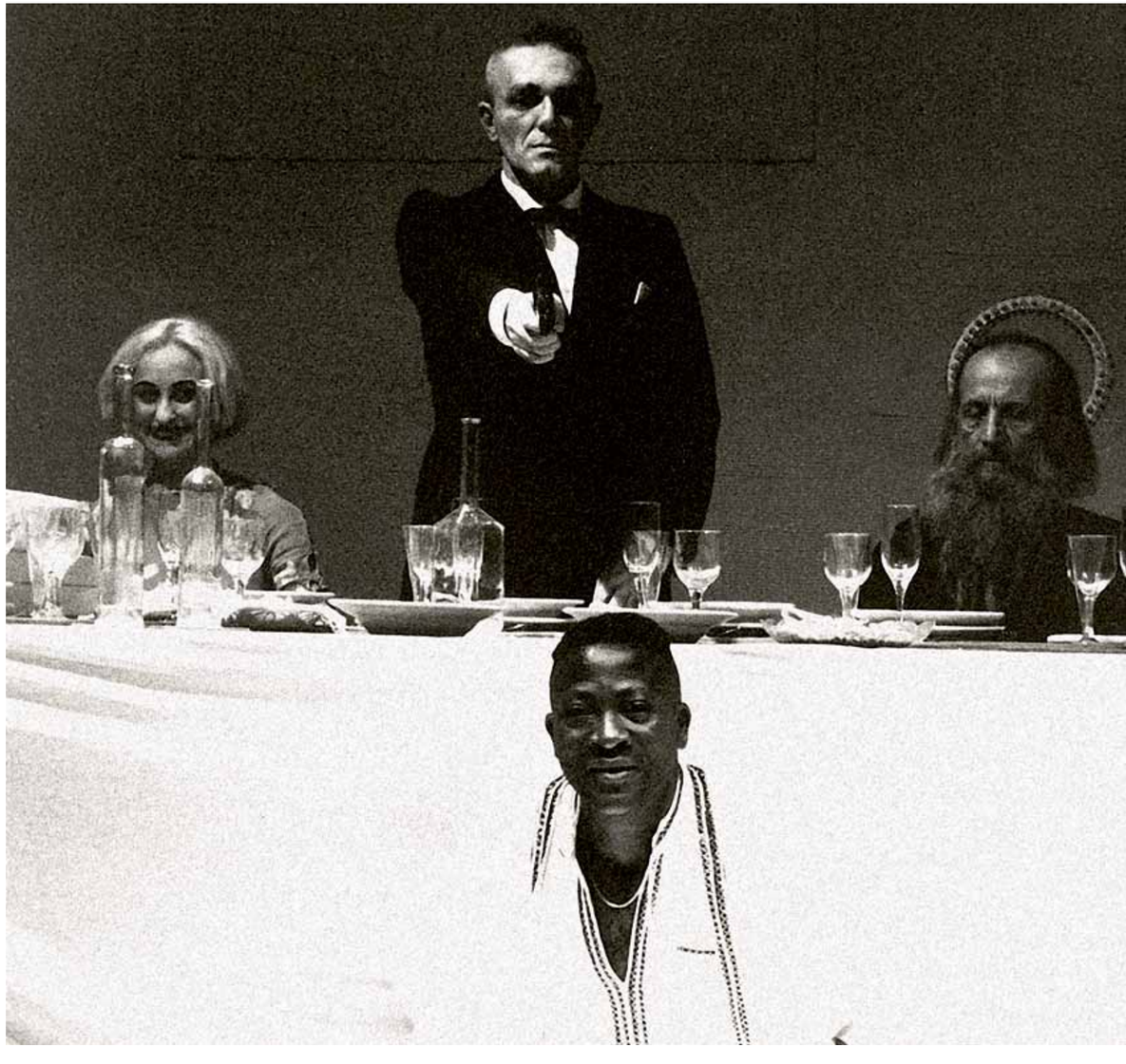
La storia

Una cena di amici e parenti. L'occasione che li riunisce è quella di rievocare le gesta epiche del padre.

La storia che i ricordi costruiscono, affollata di particolari disorganizzati e frammentari, restituisce nitidamente la figura di un folle visionario.

Il vecchio, il padre o il patriarca, come è chiamato nel testo, era un empirico della metafisica, una specie di Artusi della spiritualità, un divertito pasticcione di Dio, un bricoleur che si diverte a ricomporre l'universo privo di quei macroscopici errori che il creatore commise per l'onnipotenza, o per divine distrazioni o Dio solo lo sa. La sua vita è una serie infinita di fallimenti spirituali non privi di un certo fascino, di cui i figli e parenti sono le inevitabili vittime, ma anche complici, testimoni ed esegeti.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	1999
DATA	14, 15, 16, 17, 18 giugno
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	ESERCIZI SPIRITUALI IN LUOGO PUBBLICO
AUTORE	Testo tratto dai racconti di Daniil Charms, Bruno Schulz
MUSICHE	Mattia Costantini
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Alessia Burgio, Francesca De Rosa, Danilo Fresta, Ana Ogrizovic', Sara Omiccioli, Claudia Gallinelli, Angelo Giuseppe Marrone, Michele Morri, Georgia Tribuiani, Fabiana Capancioni, Sara Saveria Leone
COSTUMI	Sonja Signoretti
LUCI	Marco Giombini
TRUCCO	Paolo Corsini
CON	Carlo Barbato, Claudio Tombini, Massimo Pagnoni, Stefano Scaldaletti, Paolo Benedetti, Angela Polselli, Romina Veschi, Andreas Huyskens, Virginia Carnabugi, Antonio Cafarelli, Sergio Deluso Raganati, Giovanni Scaramuzzino, Walid Redissi, Barry Abayomi Kiaribe, Ana Ogrizovic', Rossano De Angelis, Stefania Pierantoni, Erika Tulisso, Bianca Rosati



03.7

DIALOGO DELLA VECCHIA GIOVENTÙ

di Gianni ***D'Elia***

...QUALCOSA CHE CONVIENE E NON CONVIENE

Francesco ***Calcagnini*** *e Christian* ***Cassar***

Questo spettacolo è stato progettato dalla scuola di Scenografia, durante lo svolgimento delle lezioni, come ormai avviene per consolidata tradizione da circa dieci anni.

Il testo, *Dialogo della vecchia gioventù*, è un inedito di Gianni D'Elia.

Lo ha offerto a noi, per la sua prima rappresentazione, con un credito di fiducia per il nostro istituto che investiamo con orgoglio. Lo ringraziamo, dato che in cambio non ha chiesto nulla, nemmeno il privilegio di darci un'indicazione, di esprimere un desiderata, lasciando che le parole, i versi, prendessero la rotta che noi e il vento d'Urbino avremmo saputo disegnare liberamente.

"E noi qui, chi ci ripagherà di essere irrimediabilmente vivi?" Con quest'interrogativo incomincia *Dialogo della vecchia gioventù*; l'attualità, la storia, il suo crash, ha fatto riaffiorare questa domanda con urgenza.

Improvvisamente, il meccanismo domanda-offerta di quest'epoca si è incrinato, esponendoci tutti alla maledetta paura di non poterci comperare una risposta decente a buon mercato. Ogni riferimento a questi giorni è assolutamente involontario, oltre che impudico, impertinente e inopportuno: la scena si svolge invece in un tempo altro che per alcuni è quasi ieri.

Il 1979.

Ho detto per alcuni ma non per i miei allievi. Pochissimi allora erano già nati e la percezione di quello che per noi è un ricordo, è per loro quella di un tempo antico, precedente ma ancora troppo prossimo per essere storicizzato.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	2001
LUOGO	Aulateatro dell'Accademia, 19-20-21-22 novembre Palazzo delle Esposizioni di Roma, 20-21-22 dicembre
TITOLO	DIALOGO DELLA VECCHIA GIOVENTÙ
AUTORE	Gianni D'Elia
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Pierluigi Alessandrini, Virginia Carnabuci, Rossano De Angelis, Cristiana Fantini, Roberto Felicioni, Claudia Gallinelli, Francesco Lozzi, Stefania Pierantozzi, Caterina Radi, Georgia Tribuiani, Giovanni Serra, Salvatore Simone, Umberto Schettini, Fabiola Ciarrocchi, Loredana Fammilume, Vincenzo Li Vecchi
CON	Sante Maurizi, Alvia Reale, Maria Paola Benedetti, Annalisa Mei, Eleonora Massa, Virginia Carnabuci, Claudia Gallinelli
CON LA COLLABORAZIONE IN PARTICOLARE DI	Sarah Incorvaglia, Martina Paolini, Emiliano Pascucci, Sara Pitocco, Salvatore Simone
COSTUMI	Paola Mariani
LUCI	Franco Marri, Emiliano Pascucci
FONICA	Mattia Costantini, Sara Pitocco
FOTOGRAFIE	Roberto Felicioni
VIDEO	Marco Chiarini
TRUCCO	Paolo Corsini
MUSICHE DI SCENA	Mario Mariani, Mattia Costantini
PROIEZIONE E POST PRODUZIONE VIDEO	Emanuele Bertoni, Pierluigi Alessandrini, Roberto Felicioni, Annalisa Palmieri
GRAPHIC DESIGNER	Claudio Bartolucci, Georgia Tribuiani

L'intero '900, chiuso senza consuntivi e con complessi conti in sospeso, è un secolo che fatica a diventare "scorso", è difficile pensare a Pollock come se fosse antico rispetto a noi, impensabile per i non addetti ai lavori avere un'empatia con un brano dodecafonico, o più semplicemente ammettere di non avere una nozione scientifica, una sola, che ci faccia comprendere qualcosa della tecnologia che utilizziamo anche per ascoltare una canzonetta.

Crearsi un quadro di quegli anni è un lavoro tutt'altro che semplice.

La somma dei documenti, delle canzoni, delle foto, dei giornali, tanta televisione, qualche segno rosso su qualche data, il codice ovvio delle memorie, dà come risultato delle sintesi assolutamente combinatorie che assomigliano all'originale come un ritratto cubista.

Uno degli obiettivi che ci eravamo prefissati era quello di trovare uno spazio in cui far abitare le parole, rispettare alcune solitudini e le distanze sciolte nei versi, e riuscire anche a trovare un ring in cui alcuni oggetti d'uso quotidiano potessero andare a sbattere violentemente.

Non ci sono posti per gli spettatori, non esiste quindi un solo punto di visione dello spettacolo.

Non lo scriviamo perché questa sia una novità, ma ad uso degli spettatori perché si sentano autorizzati a spiare lo spettacolo muovendosi nello spazio scenico.

Nessun timore di coinvolgimenti del pubblico, abbiamo sottratto solo il diritto alla poltrona per concedergli in cambio la scomoda possibilità di scegliere quello che vuol vedere

Uno spettacolo prodotto in una scuola è un lavoro, quello che si espone alla verifica del pubblico è solo una parte di esso. Mi permetto di ringraziare quelle persone che hanno risolto quelle difficoltà burocratiche che ancora funestano la nostra istituzione. Il loro lavoro è stato invisibile e importante: per riuscire ad acquistare i materiali, per trovare delle soluzioni, per semplificarci la vita. Donandoci due cose preziose: il tempo e la loro disponibilità.

AUCTOR:

Sono l'autore
di questa scena in versi,
che torna dopo anni
sui suoi giorni dispersi...

Mi chiedo che cosa voglia
dire tutto questo;
e, chiedendomelo, lo chiedo
anche a voi: del resto,

la gioventù e la poesia,
con la politica, erano cose
d' una generazione mitica, no?
Perché la gioventù fu

canzone beat, tutt'al più,
senza poesia esplicita,
e la politica fu
ideologia, non poesia...

Comunque è bene che
ci si sia ravveduti
dall'errore, per cui fummo
muti, se non in parole

d'ordine, per scoprire
poi le parole
che danzano la scoperta
del dolore, le parole

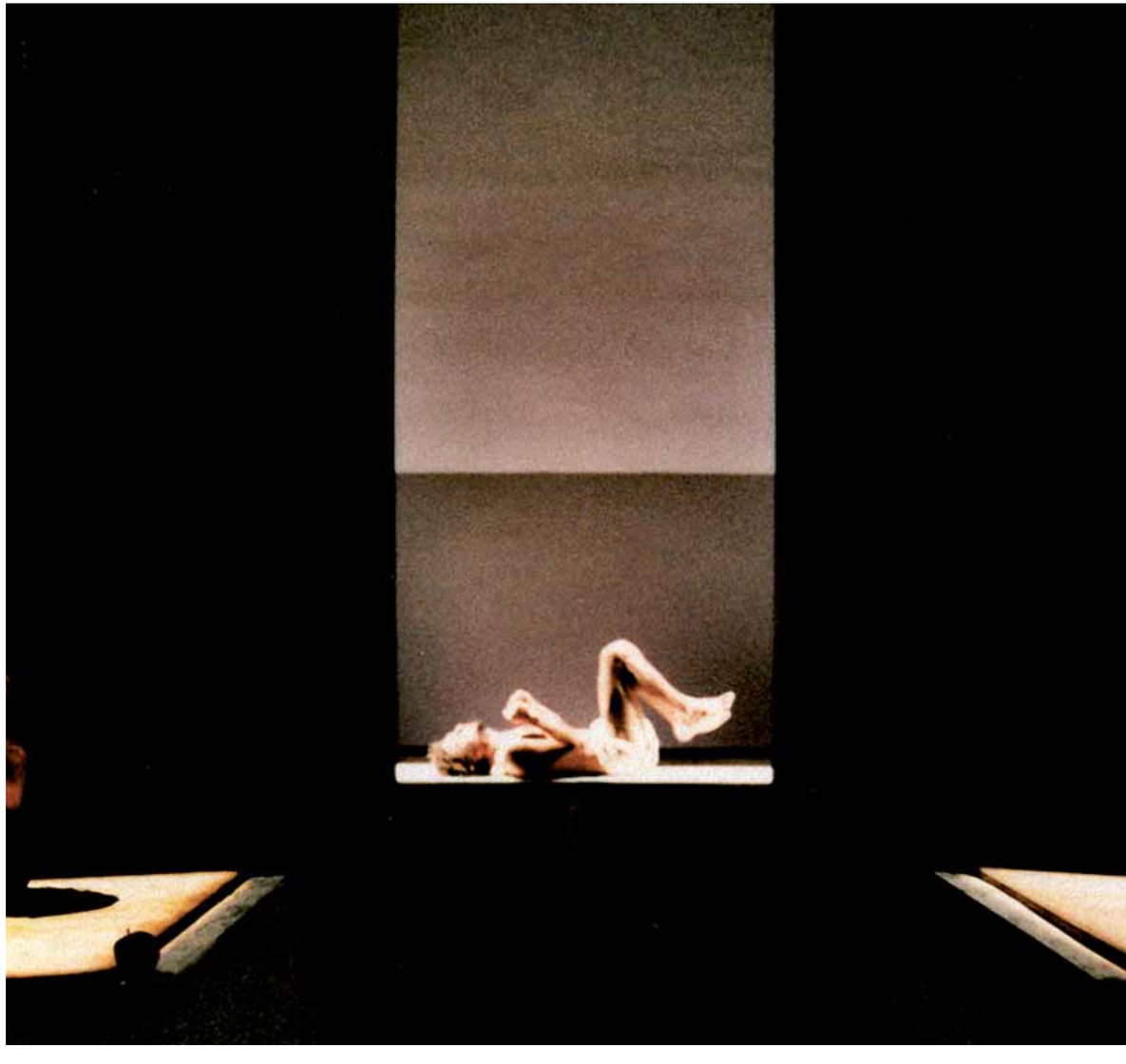
vicine alla carne,
senza ideologia che non sia
la critica dell'ideologia...
Bene, che il peccato

o il laico errore sia,
la vera pena, è qualcosa
che conviene e non conviene.
D'accordo, gioventù è non sapere
quel che poi viene;
ma, del resto, la mancanza,
non è forse, quaggiù, a oltranza,
il futuro dei più?
Ora, grazie a Francesco, l'amico
Calcagnini, il regista,
e agli studenti di Urbino,
che agiranno questo testo,

pensato due decenni fa,
riportandolo, come si dice,
in questo contesto
nostrano, italiano, che tanto

ancora sperare e
ancora disperare ci fa...

Gianni D'Elia



03.8

GUSCI

*Liberamente tratto dai Quaderni in ottavo di Franz **Kafka***

KAFKA IN URBINO

*Laura **Safred***

In una bella mostra documentaria dell'Accademia delle Arti di Berlino del 1966 comparivano, tra i materiali fotografici esposti, due immagini dei genitori di Franz Kafka, scattate a quindici anni di distanza l'una dall'altra. In quella del 1915 il padre ci appare come il destinatario della lettera che lo scrittore scrisse nel 1919, mettendo a nudo la sua disperazione e il suo rifiuto del commerciante Herrmann Kafka: un borghese corpulento e un po' goffo, dal volto percorso da un sorriso soddisfatto, anche se lievemente velato di melanconia. L'immagine del 1930 ci mostra invece un uomo scavato dalla vecchiaia e dalle malattie. Franz era morto di tubercolosi sei anni prima nel sanatorio austriaco di Kierling: l'immagine del padre diventa quella, sempre dolorosa, di un uomo sopravvissuto al proprio figlio.

L'aspetto più sorprendente di quest'immagine, per altri versi assolutamente normale, è la somiglianza fisionomica del vecchio Herrmann con il giovane Franz. Franz dimostrava sempre una certa affinità con il volto della madre, ma quest'affinità era destinata a scomparire con il tempo, che aveva segnato in altro modo il volto di Julie Löwy: al contrario l'emergere di una somiglianza sia pur fisica, se non proprio di un'affinità, da parte di un uomo che presentava tratti somatici e un carattere così diversi, rivela quasi un processo d'identificazione del padre con il figlio.

Si tratta di una sorta di riconoscimento finale o di una sottile pena per contrappasso che condanna il padre, che aveva negato l'identità del figlio, a riprodurne le sembianze? O forse i due uomini non sono stati tanto lontani e diversi tra loro così come hanno creduto di essere? Anche il padre ha compiuto dunque una metamorfosi, forse non così grottesca come quella dell'impiegato Gregor Sam-

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	2002
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	GUSCI
AUTORE	Liberamente tratto dai Quaderni in ottavo di Franz Kafka
PROGETTO	Virginia Carnabuci, Roberto Felicioni, Claudia Gallinelli, Francesco Lozzi, Gianni Serra
COSTRUZIONI	Salvatore Simone, Francesco Eusebi, Pier Luigi Alessandrini
HANNO COLLABORATO	Valentina Alario, Debora Gagliardi, Ioanna Karamgiorgou, Marianna Peruzzo, Silvia Dolci, Alessia Feliciani, Carmelo Burgio
CON	Maria Paola Benedetti, Sante Maurizi, Alberto Agnelucci, Andrea de Carne, Alessandro Gimelli, Romina Veschi
CON LA PARTECIPAZIONE DI	Loredana Fammilume, Annalisa Mei, Martina Paolino, Antonella Zazzeroni
PITTURA DI SCENA	Marta Daina, Alessandra Dottori, Serena Landi, Marzia Maggisano, Giovanna Marini, Ruth Siena
LUCI	Franco Marri, Emiliano Pascucci
REALIZZAZIONE IMPIANTO LUCI	Matteo Berloni, Sarah Incorvaia
COSTUMI	Paola Mariani, Emanuela Mastrogiuseppe, Martina Paolino, Sara Pitocco
TRUCCO	Paolo Corsini
REALIZZAZIONE MASCHERE	Alessandra Bodini , Raffaella Giraldi, Laura Paci, Beatrice Pucci
MUSICHE DI SCENA	Mario Mariani, Mattia Costantini

sa, ma simbolicamente altrettanto forte e irreversibile, che accompagna infatti il suo incontro con la morte.

Questa breve premessa di carattere iconografico ci introduce alla fine dello spettacolo teatrale ispirato ai racconti di Kafka e messo in scena dalla Scuola di Scenografia dell'Accademia di Urbino: un finale che denuda il padre come Kafka mai avrebbe osato fare e che mette in scena il conflitto generazionale con un timbro sarcastico e amaro. L'intera vita dello scrittore boemo è percorsa da questo conflitto, duro come una pena da scontare e una battaglia da combattere. Se Franz Kafka è impegnato, prima di tutto con sé stesso, alla ricerca di una rifondazione del principio di autorità e della relazione famigliare, questo finale, togliendo dignità al padre, sembra invece annullare ogni speranza di rapporto negoziato tra lui e il figlio.

La carta d'America - il paese su cui il figlio aveva proiettato fantasmi e illusioni - diventa il misero schermo su cui Herrmann Kafka si gode la proiezione del suo film pornografico, violando in questo modo persino lo spazio interiore del desiderio e del sogno, aperto dal figlio nel suo straordinario abbozzo di romanzo del 1912-13. Nell'esplosione del conflitto generazionale si manifesta anche la caduta del mito americano? L'emigrazione, che segna il continente europeo al tempo di Kafka, è una speranza o una nuova forma di prigionia dell'anima? E la stessa America si trasforma forse, da terra di opportunità economiche e di libertà civili, in un inerte fondale per ben più scadenti ambizioni?

Lasciamo aperte le interpretazioni possibili di questo finale, così come si conviene per uno spettacolo teatrale che ci chiede di riflettere su ciò che vediamo in scena prima di offrirci definizioni e risposte, e facciamo ancora un passo a ritroso nella sua drammaturgia.

La lunga ballata, che trascrive il racconto *Il medico di campagna* e che precede lo scontro tra padre e figlio, porta un'aria diversa nello spettacolo. Esemplata quasi sul modello, all'apparenza innocente e in realtà profondamente crudele, del testo di un lied romantico, questa ballata ci trasporta anche tra le elegie melanconiche e sognanti di Nick Cave, in cui morte e sofferenza si presentano con una sorprendente naturalità e con un'estenuante dolcezza. Domina su tutto la dimensione del sogno o dell'incubo e la dichiarata inafferabilità del reale, segni incisivi della poetica di Kafka, che lo spettacolo mantiene come uno dei suoi caratteri distintivi.

Dedicati al padre ed ispirati probabilmente dalla figura dello zio materno Siegfried Löwy, di professione medico nella campagna boema, i quadri narrativi del ciclo *Il medico di campagna* riprendono la tematica dell'inutilità e della violenza del conflitto con il potere entro un ordine inaccessibile delle cose. Ambientati in un'oasi, in una miniera, in un maneggio, tra criminali e padri di famiglia, medici e professori, cavallerizze e macellai, le metafore e le parabole di questi racconti sembrano vivide sceneggiature per un film d'animazione o per uno spettacolo teatrale: di esse la più folgorante, quasi un emblema dell'intera raccolta, è *La preoccupazione del padre di famiglia*, in cui entra in scena il personaggio di Odradek, rocchetto di spago ambulante, "insieme privo di significato [...] straordinariamente mobile e impossibile ad acchiapparsi".

Sul filo di quest'agile indeterminatezza si articola la parte più corposa dello spettacolo, affidata a monologhi e a contrappunti di voci con cui si interpreta il clima dei racconti kafkiani, rilevandone lo straniamento e il ruolo subalterno delle figure ritagliate dalle forbici del testo. Nelle parole affabulate di direttori d'ufficio, impiegati e segretarie si intravvedono situazioni senza veri caratteri, azioni senza personaggi reali, con cui si riproducono, ad una temperatura più alta di quella che solitamente raggela gli interni kafkiani, gli stilemi della modernità individuati dallo scrittore praghese: conformismo e accidia.

Ironia e immaginazione sono di contro gli strumenti appuntiti di cui si arma la mano degli autori dello spettacolo. L'elemento scenico gioca un ruolo decisivo insieme alle parole e alla maschere degli attori: pittura e scultura dialogano tra loro e concorrono alla definizione del carattere dello spettacolo. Gli oggetti impossibili costruiti per ciascuna scena contribuiscono a spiazzare il senso e lo svolgimento delle situazioni.

La vicenda di Kafka si svolge entro un sistema burocratico che trova nell'archivio il suo coronamento e il suo ambiente di riproduzione e di crescita: perciò le voci degli attori si muovono entro un castello di fascicoli in cui si cerca inutilmente di comprimere la vita degli individui, fra due muri di carte destinati a franare rovinosamente alla fine dello spettacolo. Un lettino sproporzionato, spazio di contenzione e luogo di generazione di sogni, su cui si adagiano gli attori trasportati da infermiere indifferenti, fuori scala rispetto al corpo dell'uomo, intona perciò la prima scena, ouverture dell'opera e chiave comune di lettura dei racconti.

Giunti a questo punto, prima di disporci ai due lati della scena per assistere allo spettacolo - maschi e femmine divisi in due blocchi di pubblico che forma esso stesso elemento scenico e che mette il dito sulla rigidità dei ruoli imposti da una società normativa che separa e non unisce - dobbiamo riferirci anche al contesto in cui nasce questo lavoro.

L'Accademia di Urbino si è data nello scorso anno un tema comune di riflessione e di lavoro, centrato sul rapporto tra naturale e artificiale, inteso nelle sue più larghe accezioni e a cui hanno partecipato con diversi modi docenti e studenti. Per la Scuola di Scenografia il tema si è conden-

sato in uno spettacolo teatrale, la cui elaborazione è durata un anno. Lavorare sull'ambiente mentale kafkiano ha significato esplorare la naturalità della nuda vita e l'artificialità del sistema in cui essa viene racchiusa, la concretezza dei caratteri e delle azioni degli uomini e l'illusione del teatro, paradigma esemplare del rapporto tra realtà e artificio.

I "gusci" evocati dal titolo dello spettacolo racchiudono perciò mondi inquieti, come quelli che potrebbero schiudersi dalle uova depositate dagli attori-impiegati nel nido predisposto come una trappola dalla collega, in un sistema-ufficio che è allo stesso tempo sistema-famiglia. Testo, scena e regia contrastano in modo deciso con quello della "recitina aziendale" di cui parla l'impiegato D nella quinta scena: in questo modo lo spettacolo ironizza anche su sè stesso, sulla "recitina scolastica" che avrebbe potuto essere e sull'impegno di tutti i suoi autori per farne invece uno spazio comune di incontro, un'esperienza coerente di studio e di lavoro.

03.9

LA GENERAZIONE MUTA

autoritratto generazionale per immagini

PREMESSA, METODO? E ISTRUZIONI PER L'USO

Francesco ***Calcagnini***

Premessa

Qualche anno fa la nostra scuola ha rappresentato un poema di Gianni D'Elia che in una scena in versi metteva in tensione il mito della gioventù e il suo attrito nella collisione con le disfatte dell'epoca nostra nell'epifania tragicomica della consapevolezza. Non è a caso che lo spettacolo di quest'anno, senza l'ausilio e il metro di una propria drammaturgia della parola, impagini dentro lo spazio un particolare autoritratto generazionale nel momento della muta. Dietro le spalle l'infanzia e l'adolescenza delle metamorfosi, davanti un futuro in cui far economia o sperpero di quello che si è o si è diventati. Questa parentesi tra i momenti è un confine e un osservatorio.

Metodo

Si è accertato nelle date della storia quello che era dimenticato e quello che invece era rimasto impresso sedimentandosi in forma di ricordo tra il troppo vuoto di una memoria formatasi nel continuum temporale del flusso televisivo.

Appuntamenti mancati, giochi d'infanzia, cartoni animati ed eventi storici, dinamiche delle relazioni e degli inventari imprecisi di stupore impaginato e contraffatto, sono i numeri attraverso i quali ricostruire il disegno della struttura di questo spettacolo.

Istruzioni per l'uso

Lo spettatore che assiste allo spettacolo non ha posto a sedere e può tranquillamente circolare sulla scena costruendosi il suo personale punto di vista inseguendo le sollecitazioni visive che preferisce.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA	
ANNO	2004
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	LA GENERAZIONE MUTA
PROGETTO	Lo spettacolo è stato realizzato dagli allievi della Scuola e in particolar modo dal 4° anno del corso di Scenografia.
COSTRUZIONI	Salvatore Simone, Matteo Berloni, Damiano Bagli, Francesco Eusebi, Stefano Miotto, Francesco Lorenzetti, Cecilia Marino
HANNO COLLABORATO	Andrea Pagnoni, Eugenio Resta, Debora Gagliardi, Elena Carbonari, Valentina Alario, Valentina Micciarelli
CON	Maria Paola Benedetti, Giorgio Donini, Roberto Marchetti Paola Mariotti, Annalisa Mei, Massimo Pagnoni, Pierpaolo Tomassini, Romina Veschi
E CON	Leslie Ameto, Roberta Briatico, Carmelo Burgio, Barbara De Michele, Michela Formentin, Francesco Gaetani, Sabina Joerin, Ioanna Karagiorgou, Francesco Lorenzetti, Paola Mancini, Wemerson Mongio', Alice Pellegrini, Elisa Serpilli
PITTURA DI SCENA	Sara Pitocco, Sarah Incorvaia, Alessandra Bodini, Raffaella Giraldi, Marianna Peruzzo, Ambra Schumacher, Michele Taurozzi
PROGETTO LUCI	Emiliano Pascucci, Matteo Berloni
COORDINAMENTO DELLA PRODUZIONE	Silvia Dolci
ATTREZZERIA	Laura Paci
COSTUMI	Martina Paolino, Serena Magi
ELETTRICISTI	Carmelo Burgio, Andrea Sabatino
REALIZZAZIONE MASCHERE	Alessandra Bodini, Raffaella Giraldi, Laura Paci, Beatrice Pucci
MUSICISTI	Salvatore Simone batteria, Leonardo Bollini voce e chitarra

Sinossi

Generato davanti alla luce azzurrina dello schermo della tv, il protagonista dello spettacolo incontra altri suoi simili nel paese delle meraviglie. Attraversa un mondo sproporzionato arrampicandosi nella sua crescita fidandosi soprattutto delle angosce in cui confidare senza riserve per affrontare la scuola, i rapporti e la proliferazione di mutazioni ininterrotte sempre più complesse.

Da lì in poi, la sua vita si snoda attraverso una serie ininterrotta di peripezie e fughe: è ladro, soldato, schiavo, ricercato; si sposa quattro volte; studia; è proprietario terriero, comandante, colonnello; è in Scozia, in Spagna, in Francia, in America, nelle Indie e in Messico, dove finalmente trova un quieto rifugio presso un amico e inizia a scrivere le proprie memorie frustrato.

Dedica

Lo spettacolo è dedicato a Michele Mancini.

1

A me dicono tutti che sono strano.
Non so da cosa dipende esattamente la quantità qualità dell'impressione della stranezza.
Certo che diventa strano essere pensati strani.
Sono nato in campagna io. Senza televisione. Io e i miei, e gli amici tutti nati in campagna.
Con loro, con gli amici si andava per i boschi e uccidevamo gli animali per guardarne le interiora.

2

Sono un calciatore insomma dico di esserlo così ho una buona scusa per non esserci sempre.
Frequento la scuola ma solo qualche volta, quanto basta.
Torno subito e poi parto.
Una volta mi sono ritrovato in Messico.
Una volta ho visto un carabiniere picchiare un ragazzo con un manganello e da quel giorno non ho più sentito la forza dell'ordine.

3

24 anni, sesso maschile.
Da piccolo andavo nel cesso delle femmine e pisciavo nelle tavolette, un gesto eroico riparatore nei confronti di quelle stronzette.
Allora avevo alcune certezze. Babbo Natale, le prostitute e l'enciclopedia degli animali.
Babbo Natale è Babbo Natale, le prostitute sono signorine che hanno perso l'autobus.
L'enciclopedia degli animali è bellissima.
Mio padre a quel tempo aveva un pellicciotto ed era insopportabile il puzzo del pellicciotto quando tornava dal lavoro e mi abbracciava, io scappavo causa puzzo di pellicciotto.
Quand'ero piccolo andavo a messa preferivo quella delle 11 la chiesa aveva un buon odore sapeva di mamma e di dopo barba invece alle 8 la chiesa puzzava di vecchio appiccicoso. Non so se rendo l'idea.
Con mio cugino ho avuto alcune informazioni precise su come tirarmi delle gran seghe.
Non sono più andato né alla messa delle 11 e tanto meno a quella delle otto per evitare di dirlo al prete.

4

Mi piace ascoltare la gente e le loro storie è così che si comprende la vita, le persone conservano dentro di sé l'essenza del mondo.
L'altro giorno al ristorante è entrato un tizio, talmente grasso che pensavo: adesso gli scoppiano i pantaloni e in un secondo riempie il ristorante di vomito e di merda.
L'accompagnai al tavolo intimorita.
Se si siede nella sedia coi braccioli straborda e scoppia.
Mentre parlavo con lui guardavo le sue dita grasse gonfie sudate. Toccava nervosamente i denti della forchetta, come se volesse mangiarsi tutto anche me.
Il suo sguardo invece era rivolto al gattino che miagolava sul davanzale.
Lui no!! dissi.
Se vuole abbiamo del coniglio.

5

Sono nato in Sicilia
Adoro la mia terra, studio a Urbino ma penso alla Sicilia
Penso a quanto è bella la mia terra.
Mi piace studiare ma voglio vivere nella mia terra.
Quando sono solo ci penso: quanto è distante da me la mia terra.
Sono troppo lontano dalla Sicilia e vorrei sempre essere lì. Perchè la mia terra è bella.
Guardo il mare a Venezia ma penso a quello in Sicilia
Perchè è blu il mare della mia terra
Ascolto tanto e parlo ancora di più della Sicilia
Perchè porto sempre con me la mia terra.

6

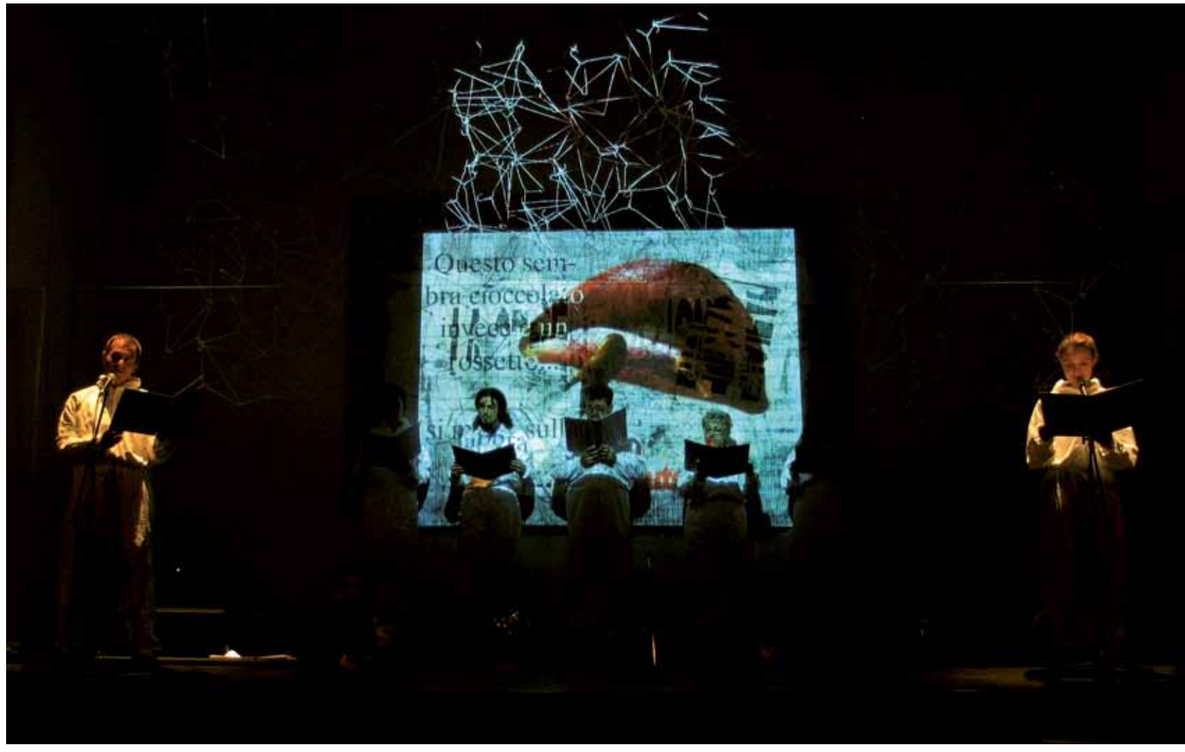
Bionda sono bionda, sì bionda e magra.
Sono ossessionata dal tempo che passa ed è per questo che porto nella borsetta un fischietto e una lente. Sì nella borsetta nascosti bene bene.
Non la vede nessuno. La borsetta e nemmeno il fischietto.
Non so esattamente a cosa servano, ma, certo è che mi danno una gran sicurezza.
Penso che tutti nella borsetta…
Il mondo non è un granché anzi è pieno di psicopatici il Mostro di Firenze è in agguato sempre solo che è furbo mica si presenta e dice sono il mostro di Firenze è tutto maledettamente complicato.

7

Che palle 'sta cosa del ritratto interiore.
Non so niente di me. Va bene.
Ricordo bene di una persona che comperava i libri gialli solo se indicati o consigliati perchè guardava bim bum bam mentre io giocavo a nascondino ma gli anni passano e il mondo è grigio il mondo è blu non si è fermato nemmeno per un momento, mentre contavo il nascondino conta conta la lira conta in euro senza sconto, nel prato verde a me piace giocar la campanella quando suona poi faccio la merendina che mi tenta tre volte tanto e canto che mi passa.

8

Sono nato in un paesino e stavo sempre da solo.
Non amavo il calcio, e non avevo niente da dire ai miei coetanei.
Ho passato l'infanzia a inventarmela da solo costruendomi i giochi con niente.
Amavo stare in casa e guardare la televisione anche quando sparano.
Mi piacciono i film americani e mi piace l'America da superman ai grattacieli in blocco anche i rutti che si fanno con la coca cola, mi piace quel tutto possibile che fanno vedere.
Poi che cosa sia non si sa.



MORATTI RAP

Cani miei cani
Come tornare alla normalità
a dare un senso alla scuola
alla vita quotidiana
dopo la tragedia americana ?

Ritornare e recuperare
cari miei cari
memorie incerte che
guardano ortogonali al futuro,
e la cultura, la libertà, e la giustizia
Per verificare il sublime e l'infame
Mentre ci domandiamo
per chi suona la campanella?

È l' Europa incontinente,
Pace, Umanesimo Libertà,
il nostro continente
cari miei cari,
patrimonio unico
di culture e civiltà,
guerre e divisioni
coltiva il doppio prodotto
del futuro
sull'unità delle differenze
delle radici dei suoi popoli

La scuola
Cari miei cari
baluardo di cultura e memoria
argine di incomprensioni
intolleranze ed esclusioni
memoria di origini tradizioni
storia umanesimo e solidarietà.

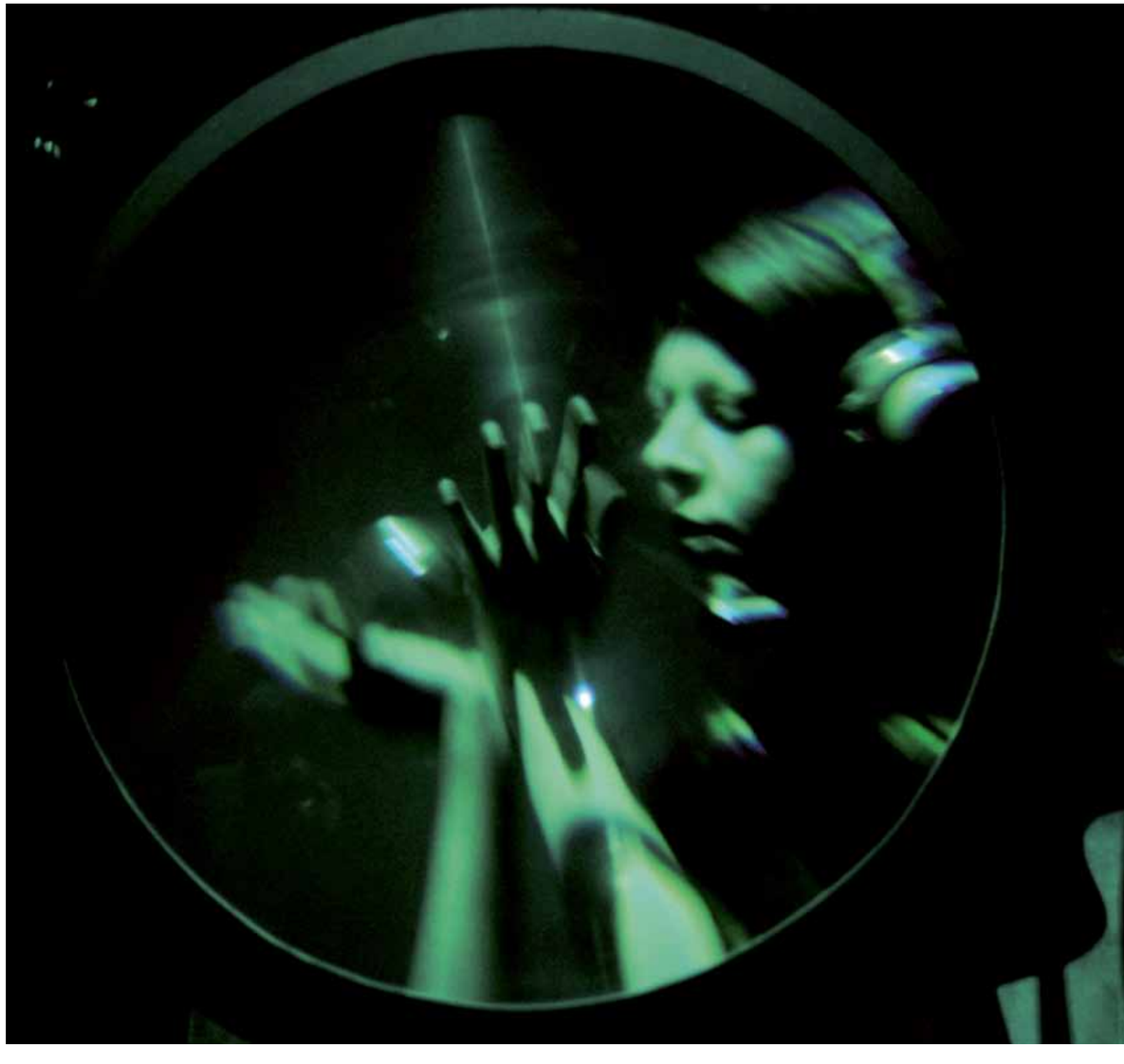
Oggi e domani
cari miei cari
strade uniche e fondamentali
per ricordare che
è indispensabile sperare
aiutare e far giustizia.

Il modo migliore
Per un mondo migliore
Capace di sviluppare
Lo sviluppo delle capacità
La reciproca esperienza che è differenza
e differenzia l'esperienza reciproca
Anche quando piove sull'alta fantasia
Attraverso la conoscenza attraversata
della tempesta
navigare tra i lampi delle connessioni
Indispensabili alla rete delle speranze
Memoria cara senza prezzo
Saldata alla scommessa formativa
Sistematica e informatica
Salto in alto per moltiplicare
la base solidale delle nostro futuro
a quelli senza futuro che dividono
senza nessuna base.

Cari mie cari
Articolate questa società carissima
e complessa, coniugate
Arte Scienza e la tecnologia
È quel che ormai vi resta
questa misera abbagliante società complessa.

La nuova ricchezzà sarà
studiare quel che resta
di questa lacerata umanità
che sta alla base
della nostra convivenza
dura come un sasso.

Buon Lavoro



03.10

LE CITTÀ INVISIBILI: URBINO

Progetto Video

LE CITTÀ INVISIBILI: URBINO UN PROGETTO

Francesco ***Calcagnini***

Sembra vero.

Se non lo è sarebbe una leggenda da spacciar per tale che a Italo Calvino l'idea de *Le città invisibili* sia piovuta dal cielo conversando, magari riparandosi dalla pioggia o dalla fila dei ragionamenti, sotto un portico di Urbino, assieme a Carlo Bo, il magnifico rettore.

Il romanzo di Italo Calvino non ha nessuna urgenza di essere trascritto o ridotto per la messa in scena. È invece Urbino che può accogliere dentro le architetture dei suoi segni le affinità e i contrappunti del libro.

In una conversazione, Calvino definiva il suo libro come un tentativo di esprimere la sensazione del tempo rimasto cristallizzato negli oggetti, contenuto nelle cose che ci circondano. Le città non sono altro che la forma del tempo. Il progetto vuole rintracciare questa "forma del tempo" dentro la fitta rete di vicoli e cortili di Urbino, come fossero palcoscenici segreti: percorrere le relazioni fra questi spazi e la loro capacità di ospitare le visioni delle città immaginate e descritte da Calvino. L'intero spettacolo non vuole costruire altro che una macchina logico-fantastica dentro la quale sia meraviglioso smarrirsi.

Raccontare ancora una volta la favola architettonica di un palazzo che anziché sorgere entro le mura d'una città contiene una città tra le sue mura, significa accedere dentro un sistema spettacolare inedito. Creare la combinazione per mettere in tensione l'ideale della città racchiusa dentro lo scrigno del palazzo ducale nello specchio nascosto del libro che lo moltiplica e lo riflette 55 volte nell'invisibile. La memoria è ridondante, ripete i segni perché la città incominci a esistere.

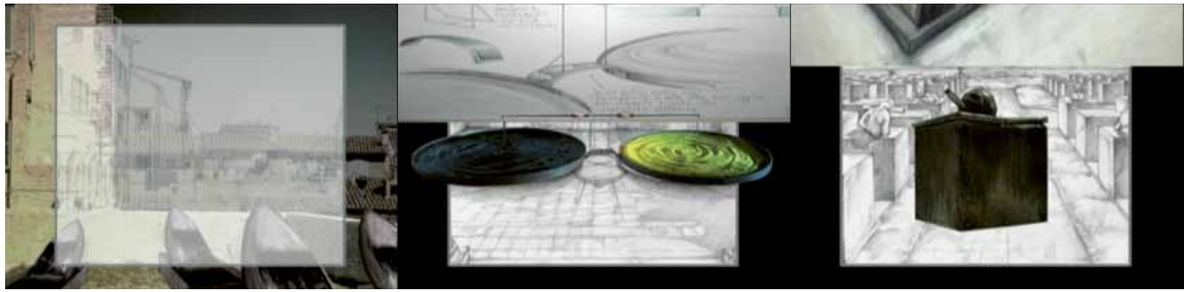
TIPOLOGIA : **PROGETTO VIDEO**	
ANNO	2005
TITOLO	% 5 PER 11. LE CITTÀ INVISIBILI
PROGETTO REALIZZATO DA	Valentina Ardelli, Giuseppe Bologna, Margherita Burcini, Francesco Lorenzetti, Cecilia Marino, Stefano Miotto, Andrea Pagnoni, Andrea Sabatino, Ambra Schumacher, Elisa Serpilli, Michele Taurozzi
REALIZZAZIONE VIDEO	Pierluigi Alessandrini
MUSICHE	Mario Mariani

Particolare attenzione dovrà essere data ai percorsi che collegano questi cortili in maniera tale da permettere al visitatore-spettatore un itinerario sicuro, indeterminato e combinatorio nel quale ripetere e tradurre le città invisibili per visitare Diomira, la città con sessanta cupole d'argento oppure per perdersi nel centro di Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola. Attraversare le mura di Dorotea e poi di Zirma, Perinzia, Procopia, Olinda, Berenice.

Le caratteristiche tipologiche ripetute e le differenze di questi cortili, loggiati, androni suggeriranno per prime il genere di intervento che possono ospitare in maniera tale da diventare i palcoscenici in cui evocare le 55 città di Calvino.

Ogni intervento dovrebbe essere realizzato utilizzando esclusivamente gli oggetti e i materiali che un'operosa imprenditoria utilizza, lavora, manipola creando: cristalli, tappeti, macchine per mobili, ascensori, producendo resine e schiume per suole delle scarpe.

Tracciando, anche nella modalità di cercarsi i partner, le coordinate di una produzione unica ed irripetibile che ricalca dal romanzo il piacere combinatorio dei segni, cercando il punto d'equilibrio tra cose differenti. Gli interventi qui esposti servono solo come esempio, le linee tracciate sulla pianta della città suggeriscono un viaggio ancora possibile: quello che si svolge tra i luoghi e i loro abitanti per far visitare, tramite la finzione che è propria della scena, il museo invisibile della civiltà in cui viviamo. Come in una reception di un albergo delle visioni in Piazza della Repubblica dovrebbero istallarsi 55 schermi, uno per ogni città evocata: terminali di tutte le apparizioni e unico luogo tecnologico ed unificante per ogni spettatore all'inizio e alla fine dello spettacolo. Percentuali di 55 visioni di città invisibili e di un'altra cosa invisibile che è la civiltà del lavoro della fatica del sudore e dell'ingegno, civiltà dei gesti ripetuti delle mani e delle macchine nascoste dentro aziende, fabbriche e laboratori che si svelano lasciandosi ammirare, protette nello scrigno ideale di questa città percorsa dalle nuvole dal vento e dalla storia.



2005/2010

04.1

UN INCONTRO FORTUNATO

La collaborazione fra Accademia di Belle Arti di Urbino e Fondazione Teatro della Fortuna

*Simone **Brunetti**, sovrintendente al TdF*

In the vacant places
We will build with new bricks
Where the bricks are fallen
We will build with new stone

T.S. Eliot, *Choruses from the Rock*

Permettetemi che vi racconti questa storia.
E perdonate in anticipo questa sorta di protagonismo indiscreto e ruffiano.
Ma non trovo parole impersonali per raccontarla.
Questa storia.

Il primo ricordo è nitidissimo.

Al buio, nella vecchia stanza abbandonata da anni, sa che non riuscirà a prendere sonno. Dicembre sta per finire e con la testa è ancora a Milano. Mentre chiude forte gli occhi vede solo polline fosforescente, simile ai bagliori di Via Lomellina, quella della canzone di Jannacci. È ossessionato dal pensiero che i risultati della TAC di Adele siano già su qualche scrivania del Besta: la proposta di una direzione artistica l'ha spiazzato e lusingato, in fondo, ma i problemi sono altri. Si era promesso che non sarebbe più tornato a Fano.

Aveva più volte professato un'adesione convinta al "vivere nascosto", per studiare e insegnare. Lucrezio se lo portava sempre dietro, una vecchia edizione BUR che gli aveva sempre portato fortuna: le pagine glossate e riglossate del quinto e del sesto libro – quelle che erano uscite al Concorso a cattedre – e sulla prima di copertina un numero di telefono preso al volo con sopra due iniziali: FC, le stesse dell'odiato Federico da Montefeltro – perché malatestiani si nasce – prima che diventasse duca.

In quella sera buia, Brunetti compose quel numero e chiamò Francesco Calcagnini. Nelle maglie del ricordo si sono perse le parole d'esordio. La fatica del primo contatto ha cancellato tutto tranne una semplice frase:

"se non faccio qualcosa con Lei, se non mettiamo su un progetto comune, preferirei non rischiare.

Meglio non tornare a Fano".

Poi, il pomeriggio seguente, Brunetti incontra Calcagnini in un bar di Piazzale Lazzarini.

Al freddo pungente del solstizio d'inverno, si siedono ad un tavolino, fuori, come se fosse un "dopo-opera" agostano del ROF.

Calcagnini non lo conosce.

Lui sì.

La proposta è davvero dozzinale, quasi sconcia: "l'orchestra del maestro Bigonzi farà *Cavalleria*. Affidiamo una *Cavalleria* ai tuoi allievi migliori – era già passato al "tu", senza tatto e con poco rispetto – : ho due lire, ma anche un regista intelligente, giovane e scafato".

Brunetti stava già giocando a fare il Claus Peymann dei dramoletti di Bernhard.

Ci mancava solo che dicesse che avrebbe voluto fare tutta l'opera omnia di Shakespeare, insieme, "compresi i sonetti".

Calcagnini lo guardò con compassionevole perplessità. Non era sicuramente partito con l'idea di farsi strappare una qualsiasi risposta affermativa. Ma la disperazione o ti rende muto o ti dona un eloquio immobilizzante.

E Brunetti, quella sera, aveva deciso che doveva tornare a Fano.

Alcuni giorni dopo andò a raccogliere tutte le sue cose, a Milano.

Il 31 pomeriggio, nella FNAC di Via Torino arrivò la telefonata che si aspettava: il verdetto del Besta. Si preparò a non fare un semplice ritorno.

Gli ultimi due mesi di vita di Adele coincisero con una sorta di passaggio, di invito alla maturità.

A dire il vero – perdonatemi di più ora che mi riapproprio di soggetto e voce – forse non sono mai uscito da quell'inverno.

Eppure sono molto contento di aver attraversato questa stagione fredda.

Fortunatamente iniziammo a lavorare a teatro. Squadre di allievi vennero a misurarlo palmo a palmo, dal palcoscenico al foyer, dal sottopalco al graticcio.

La filosofia dei primi lavori fu molto semplice: permettere a tutti i ragazzi della Scuola di Scenografia di Urbino di fare esperienza di palcoscenico per poi individuare alcuni di loro come protagonisti e referenti privilegiati dei progetti che anche ora nascono alla Fortuna.

In questo preciso momento, mentre scrivo, sto tornando da Torino con uno di loro – uno della "prima mandata" per così dire – Salvatore Simone. Siamo partiti all'alba e ora, dopo un lungo viaggio, stiamo tornando nel cuore della notte dopo aver incontrato Mauro Avogadro per *Il Campanello* donizettiano che il nuovo direttore artistico, Fiorenza Cedolins, ha scelto per la prossima stagione.

Al di là dei progetti più o meno riusciti di questo laboratorio dedicato a Torelli – e sono stati tanti, da *Cavalleria* a *Gianni Schicchi* e il *Parlatore eterno*, da *Don Pasquale* a *Stabat*, da *Histoire du Soldat* alle opere create nel 2009 con alcuni ragazzi dell'Accademia che ora lavorano come un qualsiasi professionista per la Fortuna – credo che il Teatro di Fano e l'Accademia di Urbino abbiano dato una lezione singolare, di teatro e di stile.

Difficilissimo è accattivarsi l'attenzione delle istituzioni, della stampa e del pubblico quando non si portano alla ribalta nomi famosi, quando si sta in provincia e non si hanno soldi e particolari santi in paradiso.

Noi abbiamo avuto la dignità di superare le ristrettezze e le contingenze con la sola forza dell'ingegno, senza preoccuparci mai dei pochi riconoscimenti, trovando sempre una forza vitale nel nostro entusiasmo e nella presenza sempre più calda di un pubblico che ha avuto l'intelligenza di mettere in gioco le proprie convinzioni.

Non nascondiamoci dietro false illusioni.

Il teatro mortale, come lo chiama Brook, è sempre in agguato.

La ripetitività e la noia dietro l'angolo. La nostra tradizione scenotecnica, tutta italiana e profondamente legata al teatro d'opera, è in crisi perché il teatro è mantenuto in vita da una sorta di respiratore artificiale.

Le nostre meravigliose sale, forse troppo cariche di storia, sono diventate musei mortalmente noiosi dove allestimenti, artisti e uno sparuto pubblico sempre più canuto vengono tutti insieme imbalsamati, mi verrebbe da dirla con Caproni, "al lucore | dell'ultima bugia rimasta | accesa".

Mentre i nostri conservatori sono pieni di giapponesi e coreani che studiano il canto lirico – veicolo formidabile che per secoli ha consentito alla nostra lingua e alla nostra cultura di avere un impatto incredibile sull'intera comunità mondiale senza forme violente di colonialismo – i ragazzi dell'Accademia di Urbino hanno sentito l'orgoglio di appartenere ad una storia antica, trovando naturalmente forme originali e credibili che hanno permesso anche ai loro coetanei di sentirsi parte di una tradizione che può ancora oggi, nonostante tutto, rigenerarsi e trovare slancio vitale.

Giacomo Torelli è stato questo: non un tornare indietro, una semplice rilettura filologica di un passato oramai perduto, ma la possibilità di superare quella forra temporale e culturale resa ancor meno colmabile dalla generazione dei miei genitori che, dopo il Ses-

santotto, ha iniziato a sottovalutare o perfino a disprezzare la tradizione del teatro d'opera italiano, in quanto genere datato e borghese.

Ora, proprio mentre quella generazione, che spesso uso definire "colpevole" almeno per provocazione dialettica – perdonatemi anche questo, se potete, o siate comunque liberi di passare oltre –, si è ricomposta in baronie di controllo culturale e politico che non hanno nulla da invidiare a quelle che un tempo avevano paradossalmente combattuto, questi ragazzi rappresentano una speranza per il teatro, che significa, soprattutto, speranza di civiltà.

Perché il teatro non è che lo specchio metafisico più complesso che riflette la nostra vita – mi si permetta di rubare un'immagine che mi è molto cara de *Il fabbricante di specchi* di Primo Levi –, nel quale scorgiamo ciò che siamo e ciò che vorremmo essere.

04.2

GIOVANISTI SI NASCE

Roberto ***Recchia***

Ogni spettacolo è un'avventura, una storia a se stante. Ci si prepara come sé si dovessero affrontare territori inesplorati, ci si attrezza per il prevedibile come per l'imprevedibile, si gestiscono in egual misura ansia ed entusiasmo. L'abilità dell'esploratore consiste non solo nella pianificazione, ma soprattutto nell'abilità (la fortuna?) di scegliere compagni di viaggio affidabili e che meritano e ricambiano stima. Paradossalmente nel caso di *Cavalleria rusticana*, la prima occasione di collaborazione fra Teatro della Fortuna e l'Accademia di Belle Arti, mi sono trovato nella situazione esattamente opposta. L'asse Fano-Urbino è infatti nato tra Calcagnini e Brunetti ancor prima che io avessi ricevuto l'incarico ufficiale di curarne la regia. Per rimanere nella metafora del viaggio, per me era un po' come andare ad esplorare l'Africa con un pacchetto last-minute: giusto il tempo di fare i bagagli, e poi via. Confesso che all'inizio il ruolo di "Capitàno, o mio Capitàno" mi spaventava un po'. La mia autorità era principalmente anagrafica, cosa avevo io da insegnare loro? Poi, man mano, ho capito. Ho capito che non era importante quello che loro avrebbero potuto imparare da me, o io da loro, ma quello che noi tutti, assieme, avremo potuto insegnare agli "altri". E che cosa quest'esperienza può insegnare? Prima di tutto, una "formula". Una formula produttiva, certo, ma anche creativa. Non credo di rivelare nulla di nuovo se dico che la crisi economica dei teatri italiani non è nata quest'anno, ma ha radici molto più lontane.

Mettere in scena un'opera, in una logica imprenditoriale, è una delle attività meno remunerative al mondo. L'intervento della mano pubblica, se da un lato ha permesso al teatro in generale e all'opera in particolare di sopravvivere, dall'altro ha "drogato" il sistema. E infatti siamo al punto che il malato è andato in overdose ed è ancora in prognosi riservata. L'idea di Calcagnini si è dimostrata vincente e anche lungimirante, perché ha avuto l'abilità di anticipare la situazione del collasso attuale. Ma se si trattasse solo di un mezzo per fornire scenografie e manovalanza a basso costo, l'idea di trasformare l'Accademia in officina sarebbe ben poca cosa. Invece è l'aspetto creativo che rende questa formula particolarmente allettante: il team che viene a formarsi è artistico e operativo al tempo stesso, la teoria esce dall'aula e diventa carne sudore e sangue sulle tavole del palcoscenico. La cosa più importante, dal mio punto di vista di regista, è che io non ho mai avuto, neppure per un secondo, la sensazione di avere a che fare con una masnada di ragazzini, né ho mai usato nei loro confronti nessun tipo di paternalistica accondiscendenza. Se l'espressione non avesse portato poca fortuna a chi l'ha recentemente utilizzata, direi che sembrava fosse stata messa in piedi una "gioiosa macchina da guerra". Certamente l'interfaccia offerta dalla Scuola di Scenografia ha agito da salutare cuscinetto sia nel gestire le frizioni burocratiche tra Teatro e Università, sia nello stimolare, arginare e convogliare le energie del gruppo di lavoro, a dimostrazione che, abilmente occultato, in realtà oltre a me c'era almeno un altro Capitano - importante quanto se non più di me. La "Formula" è stata riproposta anche l'anno successivo con tutti i vantaggi di poter contare su un collaudo ben avviato. I risultati? Non tocca certo a me giudicare un lavoro in cui sono coinvolto così direttamente. È certo che *Cavalleria* e *Don Pasquale* non si assomigliavano per niente, e questo è a mio avviso il pregio migliore della nostra collaborazione, perché il linguaggio visuale ottenuto si è adattato a due drammaturgie che hanno richiesto approcci registici opposti.

Nel caso di *Cavalleria* mi è arrivata dalla Scuola una suggestione fortissima: il cinema. Le vicende di Santuzza e Turiddu erano state portate sullo schermo innumerevoli volte: se a queste aggiungiamo le migliaia di allestimenti dell'opera di Mascagni, si può quasi pensare che i nostri personaggi diventino eroi di un mito degni della tragedia greca. La fragilità (diciamo pure l'inconsistenza) dell'impianto narrativo del libretto, unita all'enfasi concessa al sinfonismo di matrice impressionista ancor prima che verista hanno fatto il resto. Nel nostro spettacolo, la Sicilia appariva realmente solo nelle proiezioni di un cinema popolato di fantasmi. Di siciliano sono tuttavia rimasti i sapori, i colori - il giallo sulfureo di una terra infernale – e, direi, gli odori. Le luci estreme hanno "tagliato" gli spazi come un coltello, l'assenza di quinte ha moltiplicato lo spazio visuale in ipotetico infinito. Ne è risultato un allestimento molto scarno, essenziale, mentale che ha lasciato perplessi i più tradizionalisti, ma che ha affascinato il pubblico meno mentalmente pigro. *Don Pasquale* è l'opposto: una partitura irresistibile e un libretto solidissimo, divertente, per nulla invecchiato ed anzi facilmente "aggiornabile". La mia richiesta qui era solo di moltiplicare gli ambienti attraverso una macchineria che svelasse il gioco teatrale, ma senza torcere un capello alla vicenda. Lo spazio vuoto è stato delimitato, variato, chiuso, ampliato con l'invenzione di due grandi pedane "metafisiche" che pullulavano di attrezzeria estremamente realistica, proprio per accentuare il gioco tra la realtà di Don Pasquale e la finzione che Malatesta e Norina gli costruiscono attorno. Il continuo alternare di "vuoto" e "pieno" è stato condotto da un infaticabile formicaio umano che, in sede di allestimento, ha ricreato questo mondo parallelo facendo ricorso – in assenza di budget – alla fantasia e alle proprie abilità manuali e tecniche. Paradossalmente è stato più facile capirsi in un'operazione trasgressiva come quella che ha animato *Cavalleria* piuttosto che nell'approccio più tradizionale al titolo donizettiano. In me convivono due anime, una anticonformista e una reazionaria. Qualche mia richiesta più innovativa è stata, come logico, interpretata in fase di progetto in modo giudicato eccessivo dall'io reazionario. La tentazione di mettere i baffi alla Gioconda è sempre in agguato, ma prima di farlo bisogna essere certi che il bersaglio se lo meriti, e Don Pasquale non rientra tra questi casi. Mi piacerebbe sapere cosa pensano veramente del risultato tutti i miei collaboratori, ma io credo che l'equilibrio che assieme abbiamo trovato tra queste due anime sia esemplare. Dal punto di vista più squisitamente operativo, in teatro non sono certo mancate le resistenze, anzi. Ricordo qualche episodio piuttosto antipatico da parte di qualche zelante funzionario fanese che ogni tanto ci faceva domandare se noi stessimo lavorando per qualcuno o contro qualcuno. Brunetti, in qualità di Direttore Artistico, era ovviamente dalla nostra parte ma, poiché il Teatro era un ente ancora nelle mani del Comune, c'era poco da fare contro quell'ottusità davvero disarmante. Non voglio sostenere che si è lavorato in un clima poco disteso, ma i segnali che il Comune mal digeriva questa "invasione barbarica" erano tanti e insistiti. Alla conferenza stampa di presentazione

dell'opera, poi, sia Brunetti sia l'Assessore alla cultura insistettero - incolpevolmente e in perfetta buona fede - nel definire il progetto come qualcosa di "giovane". Un'opera fatta da "giovani" per i "giovani", con idee "giovani", scene "giovani", luci "giovani", giovani "giovani". Un'orgia di giovanismo, che è cosa ancora diversa dal giovanilismo e, per certi versi, più grave. Io mi sono permesso di dire che non era vero. Il tratto anagrafico era sì importante, ma solo per l'aspetto economico-remunerativo dei "giovani" dell'Accademia. Per il resto di giovane non c'era nulla. Io vedevo solo un formicaio di professionisti con poche rughe in faccia e nell'anima, che avevano messo le loro competenze e i loro talenti al servizio di uno spettacolo il cui esito sarebbe stato stabilito dal pubblico. Pubblico pagante al quale nessuno avrebbe chiesto di moderare il giudizio in considerazione del fatto che, sapete, scusate, ma siamo "giovani". Certo, l'aspetto formativo di quest'operazione non è irrilevante, ed anzi ne costituisce uno degli elementi fondanti. Si tratta pur sempre di un'Accademia. Ma, in ogni caso, noi non abbiamo chiesto sconti a nessuno. In quella conferenza io ho piuttosto definito "freschi" questi miei collaboratori, in opposizione a un mondo teatrale – non solo operistico – fatto per lo più da "bolliti". E, credetemi, non voglio nemmeno asserire che sia una questione di idealismo. I "giovani", signora mia, sono entusiasti perché sono idealisti. Ma quale idealismo? Gli scenografi, gli attrezzisti, i macchinisti con i quali ho lavorato in quei due straordinari momenti non erano idealisti, anzi, al contrario, erano estremamente concreti e determinati. Immagino che qualcuno di loro, nel tempo, qualche faccia contro il muro l'avrà pure sbattuta, ma fino ad ora mi sembra che chi ha dimostrato di avere la stoffa ha fatto tesoro di quell'esperienza. E così, a parte Salvatore ed Emiliano con i quali in seguito ho cominciato a collaborare stabilmente, ho poi ritrovato quest'anno con immenso piacere Elena e Lalla, insostituibili attrezziste, o l'Ale promossa Direttore di scena. Oppure Sariccia e Fabio che, nottetempo, sono venuti a salvarmi al Teatro Donizetti di Bergamo, risolvendo in poche ore un increscioso incidente scenotecnico provocato dall'incapacità delle maestranze locali e che sembrava irresolubile. Ora pare che questa "Formula Accademia" avrà, si spera, nuovi ed inaspettati sviluppi anche con Enti decisamente importanti: forse la crisi di idee – unita alla crisi economica – sta generando nuove possibilità. Il che dimostra quanto il concetto che era alla base del duo Fano-Urbino sia straordinariamente potente. **Allora: chi ha insegnato che cosa a chi?**

04.3

CAVALLERIA RUSTICANA

di Pietro ***Mascagni***

CAVALLERIA RUSTICANA

di Roberto ***Recchia***

Non tocca certo a me giudicare un lavoro in cui sono coinvolto così direttamente. È certo che *Cavalleria* e *Don Pasquale* non si assomigliavano per niente, e questo è a mio avviso il pregio migliore della nostra collaborazione, perché il linguaggio visuale ottenuto si è adattato a due drammaturgie che hanno richiesto approcci registici opposti.

Nel caso di *Cavalleria* mi è arrivata dalla Scuola una suggestione fortissima: il cinema. Le vicende di Santuzza e Turiddu erano state portate sullo schermo innumerevoli volte: se a queste aggiungiamo le migliaia di allestimenti dell'opera di Mascagni, si può quasi pensare che i nostri personaggi diventino eroi di un mito degni della tragedia greca. La fragilità (diciamo pure l'inconsistenza) dell'impianto narrativo del libretto, unita all'enfasi concessa al sinfonismo di matrice impressionista ancor prima che verista hanno fatto il resto. Nel nostro spettacolo, la Sicilia appariva realmente solo nelle proiezioni di un cinema popolato di fantasmi. Di siciliano sono tuttavia rimasti i sapori, i colori - il giallo sulfureo di una terra infernale – e, direi, gli odori. Le luci estreme hanno "tagliato" gli spazi come un coltello, l'assenza di quinte ha moltiplicato lo spazio visuale in ipotetico infinito. Ne è risultato un allestimento molto scarno, essenziale, mentale che ha lasciato perplessi i più tradizionalisti, ma che ha affascinato il pubblico meno mentalmente pigro.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO	
ANNO	2005
DATA	30 luglio, 1 agosto
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	CAVALLERIA RUSTICANA
AUTORE MUSICA	Pietro Mascagni
CON	Maria Motta, Roberto De Biasio, Giuseppe Pizzicato, Kamelia Kader, Daniela Innamorati
CORO	Coro Lirico Mezio Agostini
ORCHESTRA	Orchestra Sinfonica Gioacchino Rossini
DIRETTORE	Marco Berdondini
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Salvatore Simone e Sara Pitocco
COSTUMI	Romeo Liccardo
FILMATO	Pierluigi Alessandrini
PROGETTO LUCI	Emiliano Pascucci
REGIA	Roberto Recchia

04.4

GIANNI SCHICCHI

di Giacomo ***Puccini***

INTERVISTA A FRANCESCO CALCAGNINI

a cura di Gaia ***Bindi***

Da quale idea nasce il tuo *Gianni Schicchi*?

Sono partito da una celebre foto di Totò che fa un comizio, tratta dal film *Gli onorevoli*. Guardandola mi ritornava in mente quella folgorante sintesi di Flaiano che precisava: "essere italiani è una perdita di tempo". Questa è un'opera in musica che è piena di teatro e di indicazioni teatrali. Se si leggono le didascalie di Puccini non ci sono dubbi sul fatto che conoscesse perfettamente pregi e limiti del mezzo, nello *Schicchi* tutto funziona a meraviglia: una macchina armonico-teatrale perfetta, pronta all'uso. Non occorreva inserirci un'idea anzi sottrarsi dall'averne e tentare di guardar bene quello che c'è.

Ma cosa accomuna Totò e Gianni Schicchi, perché ambientare una vicenda medioevale nel XX secolo?

Per carità, non li accomuna assolutamente nulla. È una vicenda medioevale del melodramma come l'Egitto dell'Aida è un Egitto del melodramma. Credo che il 1299 servisse a Puccini per storicizzare il genoma dei caratteri italiani, ci sono tutti o quasi tutti: dallo zio tonto al medico incapace, l'arricchito furbetto, la zia vipera come una speciale dannazione eterna che merita l'inferno. Il primo a non aiutare la datazione è lo stesso Puccini che non sfiora l'approfondimento storico nemmeno con un accordo e scrive un'opera che ha dentro le sonorità distintive del 900, utilizzando addirittura stratagemmi che sembrano quelli che caratterizzeranno per esempio il lavoro di Brecht con Kurt Weil. Insomma è Puccini stesso ad indurre in tentazione, innervando il timore che tutti i cantanti vestiti da

TIPOLOGIA : SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO	
ANNO	2006
DATA	28 giugno, 2 luglio
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	GIANNI SCHICCHI
AUTORE MUSICA	Giacomo Puccini
LIBRETTO	Giovacchino Forzano
CON	Bruno Taddia, Anna Malavasi, Norina Angelini, Roberto de Biasio, Marco Voleri, Lykke Anholm, Asia d'Arcangelo, Antonio Marani, Luca Gallo, Pier Luigi Dilengite, Rita Chiarelli, Alessandro Gimelli, Decio Trodichetti, Simone Baiocchi, Dmitry Zhavko, Giorgio Donini
ORCHESTRA	Orchestra Sinfonica Gioacchino Rossini
DIRETTORE	Michele Mariotti
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Matteo Berloni e Raffaella Giraldi
COSTUMI	Roberta Spegne
REALIZZAZIONE COSTUMI	Farani Sartoria Teatrale (Roma)
FILMATO	Pierluigi Alessandrini
PROGETTO LUCI	Emiliano Pascucci
AIUTO ALLA REGIA	Cecilia Marino
REGIA	Francesco Calcagnini

Arnolfo di Cambio rifatto in sartoria restituiscano la sfilata del Palio del turista piuttosto che un interno di famiglia con parente morto. Mi è sorto il dubbio che la calza e il farsetto offuschino il carattere insolente e vigliaccamente truffaldino dei personaggi.

Cosa caratterizzerà dunque un allestimento che inscena prima di tutto l'amara critica di Puccini alla società italiana, sempre uguale a se stessa?

La società italiana sembra voler assomigliare a tutti i costi alla sua caricatura e la critica amara e divertita di Puccini non muta. I tempi cambiano il grado di consapevolezza con cui si vedono le cose. Ci è dato di conoscere la storia di un po' di quel che è stato prima di noi e di reinterpretarlo così come ci è dato di reinterpretare la sua critica. Non volevo arredare la casa di Buoso Donati e ancor meno illustrare un concetto. Volevo avvolgere lo sciame dei parenti in un luogo, in un posto dove tutto è stato impacchettato come per un trasloco, uno spazio che favorisse l'accumulo e l'ossessione della "roba" e non il suo souvenir.

Quindi un luogo spersonalizzato ospita una vicenda senza tempo. Ma cosa resta dell'opera?

Mi piace pensare che proprio spersonalizzato non sia. Con gli scenografi non abbiamo lavorato ponendoci come obiettivo la neutralità, caso mai uno spazio coercitivo con percorsi e spazi obbligati dove possa fermentare il tema ossessivo della "roba", la smania del possesso che non ho letto tra le righe ma che è l'unica grande protagonista dello spettacolo scritto da Puccini.

Il labirinto del consumismo: sembra una tematica Pop ante litteram.

Io direi: il gradino che precede il consumismo che è teatralmente più interessante. Puccini sembra temperare il suono nella frequenza di questa smania accompagnando il degenerarsi voluttuoso della possessione che diventa avidità. La macchina armonica promuove e si esalta e si sovrappone alla forma impressa dei caratteri, e nello spazio ambiguo della scena musicale manomette il controllo di ogni parvenza di ritegno.

In che modo la macchina scenica si sposerà con tale straordinaria versatilità musicale, capace di indagare psicologicamente nella personalità dei differenti personaggi?

La scena non macchina nulla, ma cerca di contenere questa versatilità messa alla prova nella sua ennesima ripetizione. Non credo sia solo nel mondo delle idee e peggio delle trovate da giocare la partita di quest'opera, ma nel creare un grado di finzione che per un attimo possa veicolare e rinnovare la curiosità e l'interesse sulla brillante e sagace truffa di Gianni Schicchi.

E i costumi, che ruolo avranno?

Abbiamo cercato costumi originali degli anni '50 con qualche incursione scorretta avanti e indietro nel tempo cercando di far assomigliare questi parenti terribili alle foto che si nascondono negli album di famiglia per non dimenticarci che alla berlina non è stato messo nessun altro che qualcosa di non molto dissimile a noi.

Infine, cosa vorresti restasse impresso nella memoria dello spettatore che ha assistito a questo spettacolo?

Suggerire questo mi sembra un po' troppo.

Perché?

Perché contrabbandare un suggerimento appeso a una qualsiasi aspettativa mi darebbe un'intensa malinconia.

04.5

IL PARLATORE ETERNO

da Amilcare ***Ponchielli***

IL PARLATORE ETERNO

Mario ***Mariani***

L'ispirazione principale di questo curioso lavoro di "ricomposizione" dell'omonima farsa è stata guidata dall'interpretazione "letterale" del titolo. "Parlatore": colui che parla. Lelio Cinguetta, un "logorroico solipsista" che parla continuamente nella totale noncuranza dell'ascoltatore, avendo se stesso come unico riferimento. "Eterno": senza tempo, oltre il tempo. Si è immaginato l'ultimo sopravvissuto della specie umana che nell'eternità (come in una sorta di eterno presente) racconta e si racconta sempre la stessa storia, quella della sua amata Susetta, frutto della propria mente: un film proiettato ogni giorno con lui protagonista, regista e spettatore. Lasciando integro il libretto originale di Ghislanzoni e quasi del tutto la linea melodica, si è ricostruito completamente l'impianto armonico e strumentale. Eliminando cantanti, coro e orchestra si è scelto lo strumento soli(psi)stico per eccellenza: il pianoforte moltiplicandolo - come l'ego ipertrofico del Cinguetta - ottenendo sette pianoforti e sette pianisti in scena che contrappuntano giocosamente con i deliri del protagonista. A tal proposito, per sottolineare il suo guazzabuglio di sensazioni e di luoghi comuni in cui naviga a vista, sono state inserite numerose citazioni musicali che sono divenute parte integrante del processo compositivo, idealmente connesso con il suo re-citar (cantando) con funzione drammaturgica e musicale allo stesso tempo: dal tema del *Tristan und Isolde* di Wagner citato brevemente, a sezioni musicali sorprendentemente innestate per più e più battute, come ad esempio la "predodecafonica" *Sonata op.1* di Alban Berg citata per 10 battute o lo Scherzo dalla *II° Sinfonia* di Mahler (*In ruhig fliessende Bewegung*) che supera le 20 battute fino al tema completo di *Innocent when you dream* di Tom Waits sovrapposto a una delle tante invettive del protagonista.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO	
ANNO	2006
DATA	28 giugno, 2 luglio
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	IL PARLATORE ETERNO
AUTORE MUSICA	Monologo musicale di Mario Mariani per baritono e sette pianoforti dallo scherzo comico di Amilcare Ponchielli su libretto di Antonio Ghislanzoni
PIANISTI	Mario Mariani, Andrea Corazziari, Mario Totaro e con Ramzie El Hakim, Carlo Morganti, Franca Moschini, Stefano Spinetti
INTERPRETI	Lelio Cinquetta, Bruno Taddia
REALIZZAZIONE DELLE SCENE	Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino. Il fondale dipinto è stato realizzato da Rinaldo Rinaldi
DIRETTORE DI SCENA	Marco Florio
MACCHINISTI	Frédéric Lançon, Ivan Biagioli
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Matteo Berloni e Raffaella Giraldi
COSTUMI	Roberta Spegne
PARRUCCHE	Mario Audello (Torino)
REALIZZAZIONE COSTUMI	Farani Sartoria Teatrale (Roma)
PROGETTO LUCI	Emiliano Pascucci
LUCI	Sound Light (Pesaro)
AIUTO ALLA REGIA	Cecilia Marino
REGIA	Francesco Calcagnini

L'enorme tavolozza sonora che sette pianoforti in scena possono produrre si avvale oltre al canonico "sulla tastiera", di altri stilemi spesso utilizzati dalla musica "contemporanea", come suonare sulle corde e sul corpo dello strumento o con l'ausilio di plettri, oggetti vari e strumenti giocattolo, tenendo in particolare considerazione gli elementi ritmico-percussivi e "rumoristici".

04.6

DON PASQUALE

di Gaetano ***Donizetti***

DON PASQUALE

Roberto ***Recchia***

Don Pasquale è una partitura irresistibile e un libretto solidissimo, divertente, per nulla invecchiato ed anzi facilmente "aggiornabile". La mia richiesta qui era solo di moltiplicare gli ambienti attraverso una macchineria che svelasse il gioco teatrale, ma senza torcere un capello alla vicenda. Lo spazio vuoto è stato delimitato, variato, chiuso, ampliato con l'invenzione di due grandi pedane "metafisiche" che pullulavano di attrezzeria estremamente realistica, proprio per accentuare il gioco tra la realtà di Don Pasquale e la finzione che Malatesta e Norina gli costruiscono attorno. Il continuo alternare di "vuoto" e "pieno" è stato condotto da un infaticabile formicaio umano che, in sede di allestimento, ha ricreato questo mondo parallelo facendo ricorso – in assenza di budget – alla fantasia e alle proprie abilità manuali e tecniche.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO	
ANNO	2006
DATA	23, 25 luglio
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	DON PASQUALE
AUTORE MUSICA	Gaetano Donizetti
LIBRETTO	Giovanni Ruffini
INTERPRETI	Leonardo Galazzi, Federico Lepre, Valeria Esposito, Omar Montanari, Decio Trodichetti
CORO	Coro Lirico Mezio Agostini
ORCHESTRA	Orchestra Sinfonica Gioacchino Rossini
DIRETTORE	Vito Clemente
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Salvatore Simone
FABBRO	Abramo Matteucci
FALEGNAME	Massimiliano Pierotti
MACCHINISTI	Frédéric Lançon, Ivan Biagioli
ATTREZZISTI	Laura Paci
COSTUMI	Roberta Spegne
REALIZZAZIONE COSTUMI	Farani Sartoria Teatrale (Roma)
PARRUCCHE	Mario Audello (Torino)
PROGETTO LUCI	Emiliano Pascucci
LUCI	Sound Light (Pesaro)
AIUTO ALLA REGIA	Federico Troletti
REGIA	Roberto Recchia

04.7

LA CALANDRIA

*di Bernardo **Dovizi**, detto Il Bibbiena*

LE INVENZIONI SPRECATE DEL TEATRO

*Gilberto **Santini***

Questo libro stava per andare in stampa senza queste mie poche parole. Mentre incalzavano gli sms sempre più allarmati di Francesco mi sono chiesto il perché di tanto ritardo. Non si trattava di pigrizia, quanto della fatica di riaprire un capitolo tanto bello per me quanto importante per Urbino. Non amo - citando Meldolesi - le "invenzioni sprecate del teatro".

A scorrere oggi il 'libro della mia memoria' sul lungo, appassionante lavoro che ci ha condotto il 29 giugno del 2006 a debuttare nel Palazzo Ducale con *La Calandria*, la prima immagine che riaffiora è l'ipnotico volo circolare delle rondini incastonato nelle geometrie perfette del Cortile d'Onore che, nel crepuscolo in cui iniziava la rappresentazione (cielo indaco e rosa acceso, poi farsi viola fino a sparire nel nero), accoglieva l'ingresso degli attori. Uno di quei "silenzi in cui le cose/ s'abbandonano e sembrano vicine/ a tradire il loro ultimo segreto" di cui parla Montale, in cui il cuore si sospende un istante, felice per la sforzo fatto. Forse anche la conferma che questo progetto aveva sin dall'inizio i connotati di un sogno. Proprio di questo s'è trattato: solo un sogno poteva far sì che si mettessero attorno a un tavolo in piena - irripetibile? - concordanza di obiettivi tante realtà. L'Università (che si apprestava a festeggiare il suo V centenario), la Soprintendenza, l'Ersu, l'Amat (che poi mi sono trovato a dirigere), il Piccolo Teatro di Milano con la sua Scuola, un Maestro come Luca Ronconi. Ma soprattutto, e qui sta il connotato più forte di quello che chiamo sogno, la maggior parte delle realtà di alta formazione della città, capaci di realizzare il progetto che Ronconi (a quarant'anni dai suoi Lunatici nello stesso spazio) aveva disegnato per

TIPOLOGIA : SPETTACOLO	
ANNO	2006
DATA	29, 30 giugno, 1 luglio
LUOGO	Cortile d'Onore del Palazzo Ducale
TITOLO	LA CALANDRIA
AUTORE	Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena
AUTORE DEL PROGETTO	Luca Ronconi
AFFIDATO ALLA REGIA DI	Marco Rampoldi
INTERPRETI	Pasquale di Filippo, Giorgio Sangati, Matteo Romoli, Raffaele Esposito, Giulia Valenti, Stefano Moretti, Giorgia Romoli, Francesco Guidi, Camilla Zorzi, Silvia Masotti, Tiziano Ferrari, Marco Brinzi
PROGETTO E REALIZZAZIONE SCENOGRAFIA	Francesco Lozzi
REALIZZAZIONE DELLE SCENE	Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino
IDEAZIONE COSTUMI	Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi
CONFEZIONE COSTUMI	Allievi del Corso di Laurea in Design e Discipline della Moda della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università

l'occasione.

In prima linea la Sezione di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino coordinata da Francesco Calcagnini. Del loro lavoro queste pagine ravvivano il ricordo, testimoniando l'intelligenza ideativa e la capacità realizzativa che hanno dato vita al meraviglioso 'libro scomposto' le cui pagine, che recavano tracce di antiche calligrafie, si offrivano quale palcoscenico per i giovani attori coordinati da Ronconi e diretti da Marco Rampoldi. E poi i costumi del Corso di Laurea in Design e Discipline della Moda della Facoltà di Scienze della Formazione, gli allievi dell'I.S.I.A. di Urbino coordinati da Silvano Bacciardi per le foto di scena. Un impegno eccezionale, il cui ricordo allieta e ferisce.

Sfogliare questo album della memoria è tutt'altro che semplice perché, come purtroppo spesso capita ad Urbino, 'i sogni muoiono all'alba', fanno fatica a ritrovare la forza necessaria per proseguire, malgrado la magia di cui sono stati portatori. Da qui sarebbe potuto ripartire il 'grande' sogno - mai sopito - della rinascita del teatro rinascimentale ad Urbino. Non è accaduto. "Mai dire mai", verrebbe da dire. Intanto la bellezza che aveva accolto gli spettatori quattro anni fa può ripetersi per chi sfoglia le pagine di questo libro. In attesa che le rondini tornino a volare sulle nostre teste. In attesa che il teatro torni "a dar sollievo - scrive Tondelli - a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo".

04.8

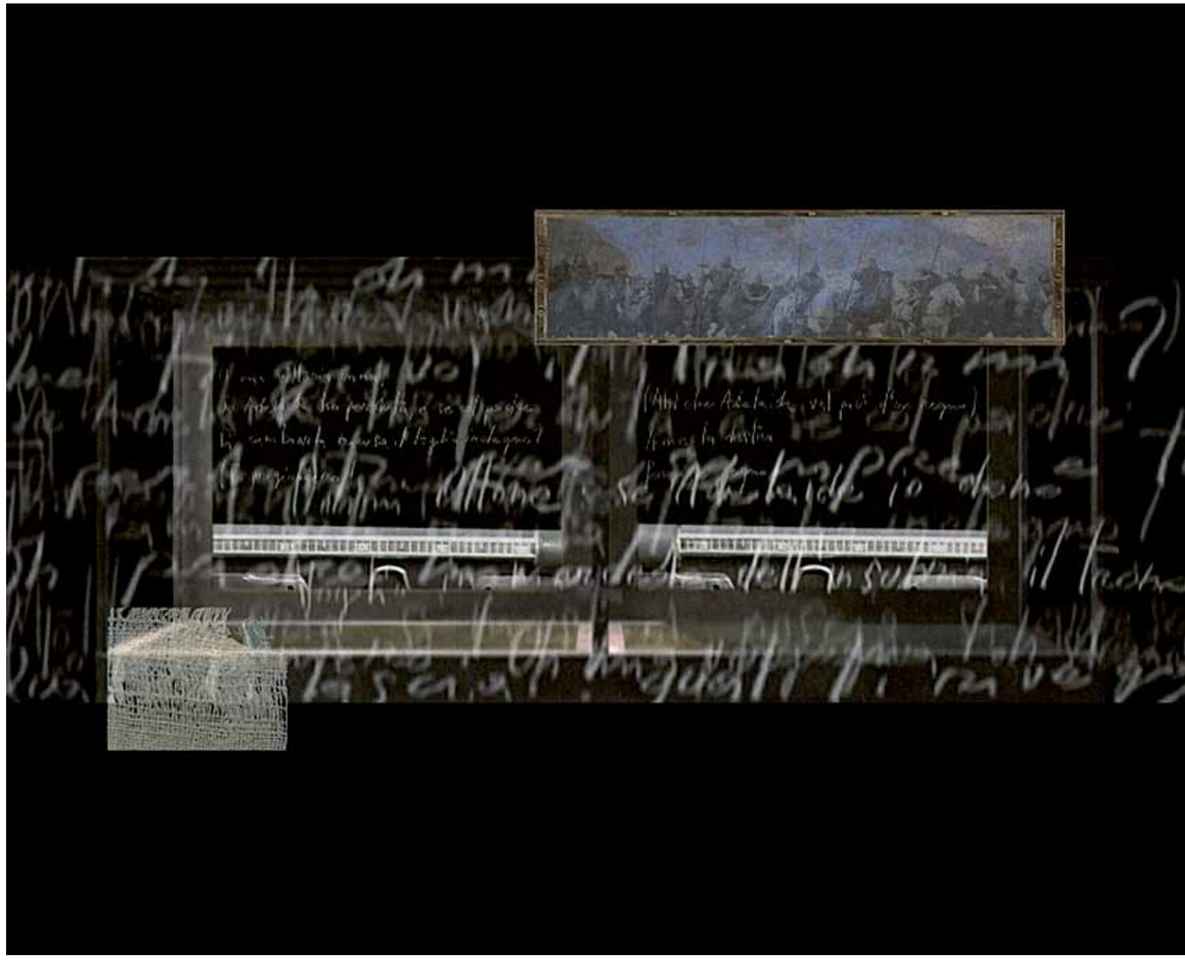
ADELAIDE DI BORGOGNA

di Gioacchino ***Rossini***

ADELAIDE DI BORGOGNA

Il soggetto dell'opera fu tratto da una vicenda storica del periodo altomedievale e trasformato in un libretto d'opera da Giovanni Federico Schmidt. Andò in scena per la prima volta nel teatro romano di Torre Argentina nel 1817. La trama: anno 947, Berengario ha fatto avvelenare Lotario, marito di Adelaide che egli intende far sposare al proprio figlio Adelberto. Adelaide si rifugia allora nella fortezza di Canossa presso Iroldo. Rifugio insicuro, che Berengario cinge ben presto d'assedio. Adelaide implora allora l'aiuto dell'imperatore Ottone che, sceso in forze, travolge le schiere di Berengario e sposa Adelaide che porta con sé in Germania. L'occasione che ci offriva il Rossini Opera Festival per il nostro intervento era limitata ad un'esecuzione in forma di concerto, con il coro, i cantanti e l'orchestra, disposti in scena che costituivano il corpo della parte musicale. Un secondo elemento, la partitura sconosciuta o quasi, che si restituiva ad un pubblico d'intenditori. Il nostro lavoro costituiva un terzo elemento. Abbiamo scartato, per principio, l'idea di un'interpretazione e abbiamo scelto invece di miniare attraverso una proiezione il codice degli affetti musicali. Una corrente di immagini che, a volte, cercava per quanto possibile una sincronia con la musica, talvolta, invece, se ne allontanava ridiventando scrittura, didascalia, testo, parola, inseguendo e rispettando Rossini nella sua volontà di andare oltre gli orizzonti della consuetudine. Un lavoro formale, quasi un'analisi grammaticale cesellata, una riscrittura che, attraverso un mezzo freddo, tecnologico ed apparentemente domestico come quello della video proiezione, cercava una sua dignità di spettacolo.

TIPOLOGIA : SPETTACOLO	
ANNO	2006
DATA	17, 20 agosto
LUOGO	Adriatic Arena
TITOLO	ADELAIDE DI BORGOGNA
AUTORE MUSICA	Gioacchino Rossini
LIBRETTO	Giovanni Schmidt
INTERPRETI	Daniela Barcellona, Patrizia Ciofi, Lorenzo Regazzo, José Manuel Zapata, Barbara Bargnesi, Stefan Cifolelli
CORO	Coro da Camera di Praga
ORCHESTRA	Orchestra Haydn di Bolzano e Trento
DIRETTORE	Riccardo Frizza
PROGETTO E REALIZZAZIONE SCENOGRAFICA	Elaborazione scenica a cura della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino
VIDEOPROIEZIONI	Pierluigi Alessandrini
LUCI	Pietro Sperduti, Maurizio Fabretti



04.9

STABAT

Spettacolo in dodici quadri e un prologo ispirato allo Stabat Mater di Giovanni Battista ***Pergolesi***

INTERVISTA A FRANCESCO CALCAGNINI

a cura di Sante ***Maurizi***

Pergolesi muore di tisi a 26 anni. Al di là della questione non accertata delle modalità e dei tempi della composizione, è innegabile che lo *Stabat* trasmetta una maturità tragica che introduce al presagio della morte. E c'è ovviamente il dato ultraterreno.

Non abbiamo voluto fare uno spettacolo religioso, non volevamo addentrarci dentro il recinto del sacro, come non volevamo assolutamente fare uno spettacolo irriverente o blasfemo. Queste piccole negazioni erano i punti normativi condivisi affinché tutte le persone coinvolte disponessero di poche regole.

Lo *Stabat* che abbiamo progettato è una radiografia sul più umano dei sentimenti, sullo sgomento e sul silenzio che si prova di fronte al dolore.

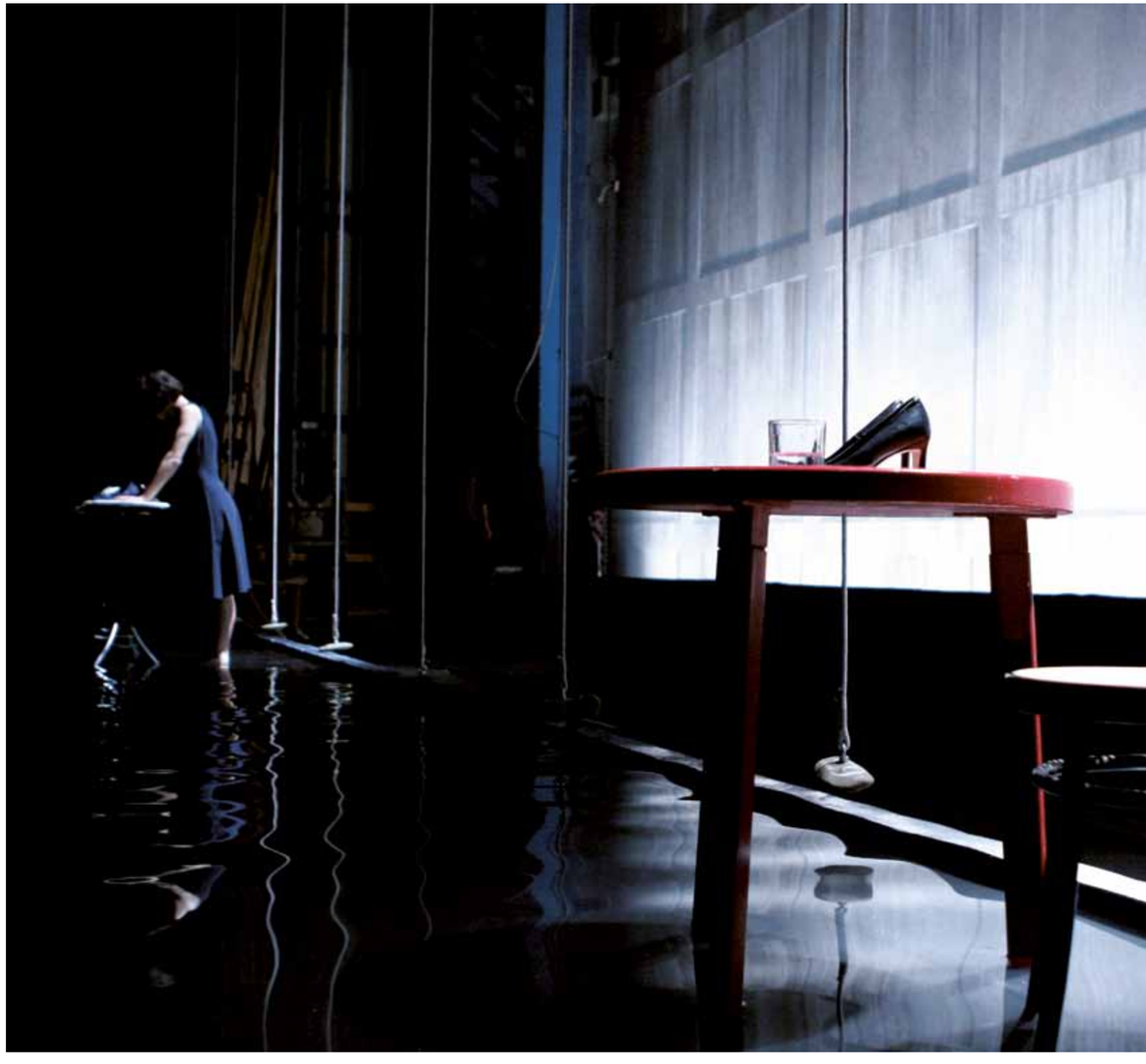
In questo spettacolo una donna ha perso il figlio e tutta la sua vita sta svanendo.

Immersa in questa desolazione ella è circondata solamente dalla copia dei suoi ricordi, fino a quando appare o non appare ad essa uno spettacolo di magia. Un mago taglia in due la madre, taglia in due il dolore. Un'insegna al neon mentre avviene la magia accende e spegne la frase: Quis est homo qui non fleret [...] in tanto supplicio?

Il dolore della madre, attraverso il taglio dell'illusionista, ha un certificato nell'allegoria.

Abbiamo costruito una piscina e abbiamo allagato l'aula per creare un luogo dove la deformazione del dolore fosse controllata, misurata e dove la geometria piana delle linee in fuga si confondesse nel riflesso liquido dello specchio d'acqua.

TIPOLOGIA: SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO	
ANNO	2007
DATA	16 maggio
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	STABAT, spettacolo in dodici quadri e un prologo ispirato allo Stabat Mater di Giovanni Battista Pergolesi
AUTORE MUSICA	Giovan Battista Pergolesi
INTERPRETI	Annarita Pasculli, Marina Miozza, Matteo Caverni, Claudio Tombini, Giorgio Donini, Decio Trodichetti, Simone Pandolfi, Loris Del Prete, Silvio Spina, Gianluigi Venturini, Enrica Fabbri, Nadiya Petrenko, Franca Moschini, Mario Mariani
ORCHESTRA	Archi dell'Orchestra Sinfonica G.Rossini
DIRETTORE	Vito Clemente
SCENOGRAFIA LUCI E COSTUMI	Scuola di Scenografia
PROGETTO	Elena Carbonari, Cecilia Marino, Serena Magi, Stefano Miotto, Alice Pellegrini, Michele Taurozzi
COSTRUZIONI	Stefano Miotto, Adriano Balsamà, Luca Bozzelli
FONDALE DIPINTO	Rinaldo Rinaldi, Alice Pellegrini, Chiara Pin, Michele Taurozzi
SCULTURA DI SCENA	Alessandra Bodini, Raffaella Giraldi, Lara Patrignani
REALIZZAZIONE OGGETTI DI SCENA	Carmen Giorgio, Marina Miozza, Robera Panico, Valentina Micciarelli, Lia Grassi
PITTURA DI SCENA	Margherita Burcini, Michele Taurozzi
DISEGNO E REALIZZAZIONE IMPIANTO LUCI	Ilaria Ambrosino, Matteo Berloni, Andrea Sabatino, Giovanni Vogeli
IDEAZIONE E REALIZZAZIONE COSTUMI E MASCHERE	Ambra Schumacher, Elisa Serpilli, Valentina Ardelli, Gloria Giuliani, Serena Magi, Valentina Miciarelli, Valentina Nazionale, Lara Patrignani
TRUCCO	Alice Pellegrini, Chiara Pin
IDRAULICO	Augusto Balducci
ATTREZZISTI DI SCENA	Roberta Biondi, Elena Carbonari, Roberta Panico
DIRETTORE DI SCENA	Alessandra Bodini



Come si è proceduto nelle ipotesi di lavoro?

Voglio ringraziare il sovrintendente Simone Brunetti per aver raccolto e rilanciato la proposta che abbiamo avuto da Teatroltre. Se non ci fosse stato il coraggio di questo investimento e la tenacia nel perseguirlo saremmo appunto a parlare solo di ipotesi.

Il lavoro drammaturgico e quello dello spazio scenico è iniziato mettendo in fila i disegni come carte da gioco su di un tavolo. Più che bozzetti erano sensazioni che gli allievi avevano prodotto bombardati da massicce dosi di Pergolesi.

Come nella lettura dei tarocchi erano già presenti la figura del grassone che cammina sull'acqua, i giocattoli che esplodono, il mago con la sega, i profeti travestiti da killer, una camera allagata.

Alla fine ci è apparsa nitida e inconfondibile la variabile combinatoria del nucleo narrativo, sviluppata componendo, scomponendo e infine ancora ricomponendo, le figure illustrate del racconto disegnato, staccato (strappato?) dalla musica e dal testo.

Lo *Stabat* ebbe da subito un immenso successo: è popolare ma raffinato, piacque ai compositori e agli ignoranti di cose musicali. Possiamo dire che è un capolavoro anche perché è "semplice"?

Sì, ma è una semplicità conquistata a caro prezzo. D'altronde lo stesso Pergolesi fu accusato di non osservanza religiosa nelle regole e nello stile, perché raggiungeva il dolore ed esprimeva il pianto con lo stesso materiale dell'opera buffa.

Lui opera con i generi e le pratiche consolidate, una infrazione con la consuetudine che in forme, modi e tempi differenti abbiamo provato a ripetere.

Questo strappo, questo non essere dentro il testo

FOTO DI SCENA E VIDEO	Ilaria Ambrosino, Roberto Felicioni, Cecilia Marino, Andrea Pagnoni
HANNO COLLABORATO ALLA REALIZZAZIONE	Laboratorio di Pittura 2 Alessandra Bonan Corso di Decorazione Massimo Ceccarelli Corso di Storia e tecnica del costume Paola Mariani Laboratorio di Illuminotecnica Franco Marri Corso di Modellistica Giuseppe Mascia Corso di Tecniche di fonderia Paolo Soro
DIRETTORE TECNICO	Marco Florio
CAPO ELETTRICISTA	Angelo Ticchiati
AIUTO PALCOSCENICO	Cristian Filipponi
MACCHINISTA	Ivan Biagioli, Paolo Lucenò
SEGRETERIA FONDAZIONE TEATRO DELLA FORTUNA	Clara Schirru, Lorenzo Belli
UFFICIO STAMPA	Andreina Bruno

ma ovunque, intorno, tramite rimandi e rimbalzi del senso, questa inconsapevole necessità di ricomporre e incollare è il segno - il pegno - che paghiamo al nostro tempo opulento e ridondante, per tradurre nel linguaggio composito della scena quello che di più profondo abbiamo da dire. Riassorbiti dalla scala armonica liquefacente della melodia, con il suo incedere narrante, ferito da melodie che sembrano interrogare direttamente l'ascoltatore, abbiamo ricalcato senza volerlo, come sotto ipnosi, il commiato: il distacco fatale dell'arte dal senso e della figura dalle immagini. Vorrei dire: uno spettacolo che narra la difficoltà dello stare. Un filo teso tra un tempo imperfetto e l'infinito.

Quindi - a suo modo - uno spettacolo religioso. Realizzato diligentemente tra libertà e vincoli, e suo malgrado irriverente.

Nonostante l'Accademia di Urbino, e in particolare il corso di scenografia, non sia nuova a "uscire" dalle proprie aule per avventurarsi in imprese tra l'altro mai banali, com'è andata fra gli studenti e Pergolesi?

In effetti non era scontato che l'incanto della musica di Pergolesi riuscisse a bucare i percorsi scolastici, a stimolare un'attenzione e impegnare, per quasi due anni di fuori orario, a studiare, tra pensamenti, depensamenti e ripensamenti, fino a trasformarsi nell'oggetto progettato e costruito che proporremo al pubblico. Ma è meglio provare a sfuggire alla retorica della scuola che si sublima nella "sperimentazione" e nel "buon esempio".

Ho il timore che la realtà (o quello che si spaccia per essa) e la scuola (qualsiasi di ogni forma e grado) siano due entità che abbiano poco (nulla?) di concreto da scambiarsi.

Forse una sorta di elemosina, come fanno i facoltosi con i poveri e i disperati per liberarsi dall'impaccio.

Due mondi sigillati dall'insicurezza che non si rispondono, non si corrispondono, e che si accusano a vicenda di tutto. Dopo anni in cui si contrappongono e si rimpiangono con nostalgie feroci, innovazione, tradizione e relative crisi dei valori, anni in cui si promuovono riforme senza decreti attuativi e circolari sul "punto vita", gli studenti allagano le aule.

Poi che lo facciano per teppismo o per realizzare lo *Stabat* di Pergolesi è solo un picco del caso o dell'eventualità da deplorare o da destinare all'esempio del nulla.

Le Accademie di Belle Arti invece sono (o dovrebbero essere) un luogo di straordinaria importanza semplicemente perchè molte cose si fanno concretamente: si mescolano i colori per esempio.

Si piega il ferro, e poi si taglia il legno e si disegna con le matite, con i pennelli, si dipingono, incidono tele, plastiche, resine, metacrilati e con gli schermi accesi di computer si continua o si modifica tutto questo tra le definizioni dei pixel.

Luoghi istituzionali dove le cose si fabbricano e si progettano con le mani e con i guanti e con le macchine, dove si prototipa con ingegno attraverso tecniche antiche applicandosi a plasmare l'utile e l'inutile con tutto ciò che esiste.

Nelle mani, nei pensieri - nel coraggio - nello studio di questi ragazzi è consegnato il testimone di gesti antichi dell'operare con la regola dell'arte e non con l'arte della regola.

04.10

HISTOIRE DU SOLDAT

di Igor ***Stravinskij***

IL FALSO EROE AVANZA PRETESE INFONDATE

Francesco ***Calcagnini*** *e Rossano* ***Baronciani***

L'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij è un melologo, ovvero un'opera che unisce la musica con il parlato, composto nel 1918 durante l'esilio dell'autore in Svizzera. La vicenda è tratta dalle *Antiche fiabe russe* di Afanas'ev, vera e propria miniera della tradizione e del folklore russo. Il componimento ha una struttura scarna e improntata ad una polifonia di generi: si passa dalla marcia al ragtime o dal walzer al jazz con estrema facilità, facendo sì che la narrazione fiabesca presti le funzioni narrative o le sintesi a piccoli pezzi, quasi modulari, di Stravinskij.

L'opera, anche per questi motivi, ad una lettura non superficiale risulta particolarmente insidiosa.

Blindata da una meritata fama di capolavoro, sembra quasi un pezzo destinato alle antologie e alle sintesi che cercano un minimo comune denominatore tra le opere del primo Novecento. La *Histoire* concentra, nel semplice plot di una fiaba, quella tensione bruciante del compositore Stravinskij e del suo tempo, così toccato e traumatizzato dalla guerra, a superare i limiti di forme artistiche cristallizzate, del tutto incapaci di dare forma all'inquietudine e all'orrore.

La veste fiabesca è per sé stessa ingannevole come tutte le finzioni. All'inizio anche noi ci siamo fatti catturare dall'insidia e dalla mala fascinazione che spesso è insita nelle fiabe, cercando, come se fosse ovvio, un'ipotetica quadratura del cerchio, una pozione che per magia contenesse e impaginasse tutto il racconto: Stravinskij, il bene e il male, la principessa e i demoni.

In realtà le incoerenze e gli scarti logici, del tutto strutturali nelle fiabe, qui sono ulteriormente amplificati offrendo, a tratti, la sensazione di un puro pastiche.

TIPOLOGIA: SPETTACOLO, PRODUZIONE DEL TEATRO DELLA FORTUNA DI FANO, TEATROLTRE 2008	
ANNO	2008
DATA	16 maggio
LUOGO	Teatro della Fortuna di Fano
TITOLO	HISTOIRE DU SOLDAT
AUTORE MUSICA	Igor Stravinskij
DIRETTORE	Vito Clemente
ORCHESTRA	Solisti dell'Orchestra Sinfonica G. Rossini
INTERPRETI	Pierpaolo Tomassini, Sante Maurizi, Massimo Pagnoni, Claudio Tombini, Francesca Gabucci, Cinzia Battistelli, Simone Pandolfi, Loris Del Prete, Adriano Balsamà, Paolo Lucarelli, Decio Trodichetti
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Ornella Biondi, Roberta Biondi, Luca Bozzelli, Elena Carbonari, Cristina Landriscina, Cecilia Marino, Valentina Micciarelli, Alice Pellegrini, Simone Pandolfi, Michele Taurozzi
COSTRUZIONI	Adriano Balsamà, Luca Bozzelli
COSTRUZIONI IN FERRO	Matteucci Giuseppe – Abramo & C. s.n.c. (Urbino)
REALIZZAZIONI IN FERRO	Marco Fieni, Gianluigi Venturini con la collaborazione di Francesco Cuomo
DECORAZIONI	Valentina Micciarelli
PITTURA DI SCENA	Alice Pellegrini, Michele Taurozzi con la collaborazione di Ornella Biondi, Cristina Landriscina, Serena Zangarelli
DISEGNO E REALIZZAZIONE IMPIANTO LUCI	Emiliano Pascucci con la collaborazione di Ilaria Ambrosino, Giovanni Vogeli, Elisa Mulazzani
IDEAZIONE E REALIZZAZIONE COSTUMI	Serena Magi con la collaborazione di Lia Grassi, Marina Miozza
REALIZZAZIONE MASCHERE	Loris del Prete e Adriana Renzi
TRUCCO	Alice Pellegrini
COORDINAMENTO DELLA PRODUZIONE E DIRETTORE DI SCENA	Elena Carbonari
ATTREZZISTI DI SCENA	Roberta Panico, Erica Marchetti, Irene Saltarelli

Difficile, dunque, uscire dai rompicapi dell'*Histoire* senza mettere a confronto strade tanto diverse quanto legittime, che nascono quasi spontaneamente da una selva polisemica di simboli e di indicazioni testuali e musicali.

Abbiamo realizzato letture separate prodotte da tre diversi gruppi di allievi, provando a cambiare registri, forme, timbri fino a trovare una sintesi soddisfacente fra le coerenze e le incoerenze di una fiaba così speciale. La somma dei risultati raggiunti ha disegnato i confini di qualcosa di nuovo: un'opera che corre su più piani separati, distinti e ad arte intersecati.

Il fatto che la sintesi sia stata prodotta da un drappello di studenti scenografi, chiaramente ha costituito un vettore determinante per il risultato finale.

Ci siamo volontariamente sottratti, distratti, alla collocazione storica della figura del soldato e all'immagine di guerra e di pace che sembra evocare la divisa, insistendo sulle contraddizioni, sui punti di frizione in cui si snoda la narrazione. Non a caso la condizione militare, rappresentata dalla marcia, si sovrappone al cammina cammina sempre presente nella forma fiabesca e la stessa contrapposizione tra il diavolo che non sa suonare il violino (ma non è propriamente il violino lo strumento del diavolo?) e il soldato che non sa leggere il libro (eppure l'istruzione era una delle poche cose garantite dalla vita militare) sono soltanto segni evidenti di questa frizione strutturale.

Per sottolineare la condizione di sostanziale ambiguità, abbiamo lasciato che convivessero la dimensione fiabesca e uno sfondo storico abbastanza preciso. Siamo nel 1918, anno che ci riporta al conflitto mondiale, alla rivoluzione russa e al conseguente esilio dell'autore in Svizzera; impresse, nella fiaba, troviamo la necessità del sogno consolatorio come la nostalgia per le radici da cui l'autore si sentirà strappato per tutta la vita.

HANNO COLLABORATO ALLA REALIZZAZIONE	Stefano Bruscolini, Elisa Foletti, Luca Giombi, Marta Guerrera, Marzia Natali, Anna Rosa Paolino, Alice Rasetti
FOTO DI SCENA E VIDEO	Roberta Biondi, Cecilia Marino
IN COLLABORAZIONE CON IL CORSO DI	Grafica dell'Immagine – Fotografia dell' I.S.I.A. Urbino Silvano Bacciardi. Valeria Anzolin, Elisa Balducci, Andrea Bozzi, Gianluca Camillini, Daniela Cincini, Margherita Cenni, Fabio Demitri, Mattia Donati, Errico Duca, Tania Francioni, Valentina Golfari, Emilio Grazzi, Alice Lotti, Maurizio Santangelo, Francesco Valorosi, Caterina Zanasi
IN COLLABORAZIONE CON I CORSI DI	Laboratorio di Pittura 1 Sebastiano Guerrera, Laboratorio di Pittura 2 Alessandra Bonan, Corso di Storia e tecnica del costume Paola Mariani, Corso di Etica della comunicazione Rossano Baronciani, Laboratorio di illuminotecnica Franco Marri, Corso di Modellistica Giuseppe Mascia, Corso di Tecniche di fonderia Paolo Soro
DIRETTORE TECNICO	Marco Florio
CAPO ELETTRICISTA	Angelo Ticchiati
AIUTO PALCOSCENICO	Cristian Filipponi
MACCHINISTI	Ivan Biagioli, Paolo Lucenò
SEGRETERIA ARTISTICA FONDAZIONE TEATRO DELLA FORTUNA	Lorenzo Belli, Rachele Maria Puglisi
SEGRETERIA DI PRODUZIONE	Alice Gasperi
UFFICIO STAMPA	Andreina Bruno

Il racconto ci è apparso inevitabilmente e indissolubilmente legato alla terra, pensata come radici e come madre. In essa campeggiano figure: proiezione della mitologia russa, in cui convivono sacro, superstizione e memoria.

Igor Stravinskij sembra alludere costantemente a un mondo lontano nello spazio e nel tempo: un mondo lasciato nella sua città natale, San Pietroburgo, dove sarebbe tornato solo tanti anni dopo, nel settembre del 1962.

Il chiaro tentativo di salvare la Russia del folclore e della tradizione, quasi sospesa nella memoria del compositore, è anche lo spunto che ci ha incoraggiato a pensare uno spazio scenico su dei semplici tappeti: tessuti variopinti che misurano il palcoscenico in rettangoli, creando una nuova forma di terreno.

Non diversamente da Peter Brook, da *La Conference des oiseaux* in poi, il tappeto è lo spazio definito in cui galleggia la scena: suprema metafora dell'abitare, della terra, delle origini.

Sistema di segni che rimanda alla stanzialità nomade.

La storia di un soldato nella sua apparente forma minuscola contiene, ritiene e riferisce dentro una forma di fiaba, una cavallina storna che riporta a casa il cadavere di tutte le domande che sembrano incendiare una demoniaca cavalcata dell'arte oltre la trincee della forma.

Tre mesi di progettazione confluiti in uno di pratiche artigianali hanno permesso la realizzazione di un'opera singolare nella quale il creatore del pensiero e l'artigiano sono le stesse persone. Ciò ha fatto sì che la mano destra controllasse continuamente quello che faceva la mano sinistra, creando un corto circuito virtuoso tra pensiero e azione, progetto e laboratorio.

04.11

CERTO LUI NON SA

da Un Re in ascolto di Italo ***Calvino***

TUTTO QUELLO CHE FAI CASCARE ... ROTOLA

Francesco ***Calcagnini***

Italo Calvino attese alla scrittura di un'opera dedicata ai cinque sensi umani fin dal 1970. Dovremo aspettare il 1986, ovvero l'anno successivo la sua morte, per vedere pubblicati tre dei cinque episodi previsti. In particolare *Un re in ascolto*, dedicato all'udito, nacque dalle suggestioni elaborate da Roland Barthes per la definizione della voce Ascolto contenuta nell'Enciclopedia Einaudi.

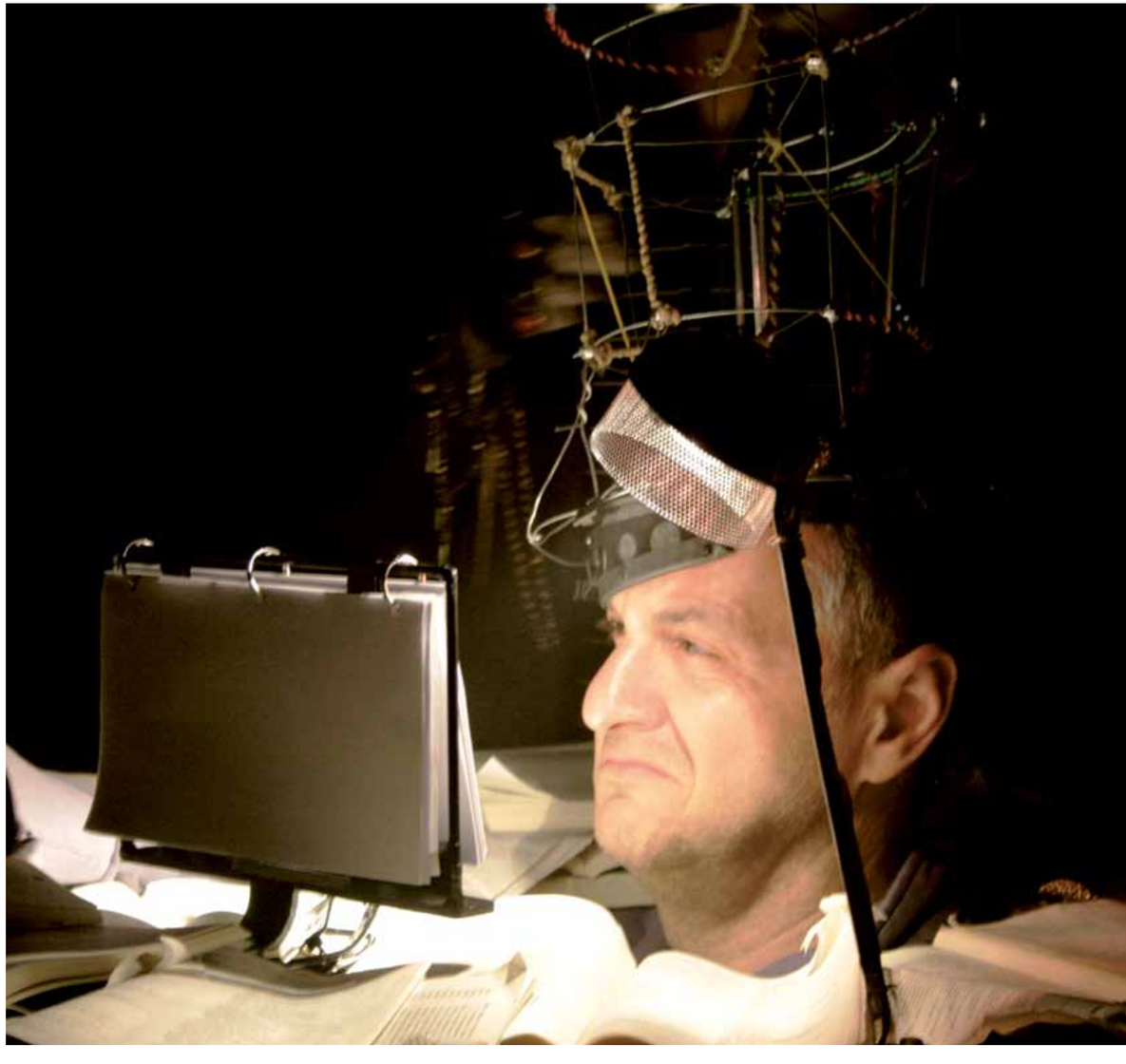
"Un altro libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso. Il mio problema scrivendo questo libro è che il mio olfatto non è molto sviluppato, manco di attenzione auditiva, non sono un buongustaio, la mia sensibilità tattile è approssimativa, e sono miope. Per ognuno dei cinque sensi devo fare uno sforzo che mi permetta di padroneggiare una gamma di sensazioni e sfumature. Non so se ci riuscirò, ma in questo caso come negli altri il mio scopo non è tanto quello di fare un libro quanto quello di cambiare me stesso, scopo che penso dovrebbe essere quello di ogni impresa umana. Voi potete obiettare che preferite i libri che convogliano una vera esperienza, posseduta fino in fondo. Ebbene, anch'io. Ma nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge. [...] In un certo senso, credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi". (Italo Calvino, *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, p. 1880).

Non potevamo, non volevamo mancare l'appuntamento con Teatroltre in questa stagione drammaticamente segnata da tagli, insicurezze e da

TIPOLOGIA : SPETTACOLO SCUOLA DI SCENOGRAFIA, TEATROLTRE 2009	
ANNO	2009
DATA	12, 13, 14 maggio
LUOGO	Aulateatro
TITOLO	CERTO LUI NON SA
PROGETTO	Ilaria Ambrosino, Roberta Biondi, Ornella Biondi, Anna Gioia, Cristina Landriscina, Marina Miozza, Valentina Olivi, Simone Pandolfi, Roberta Panico
CON	Graziella Galvani, Massimo Pagnoni, Claudio Tombini, Francesca Gabucci, Ornella Biondi
E CON	Francesco Cuomo, Luca Giombi, Simone Pandolfi, Francesca Bologna, Aldo Franceschelli, Nicoletta Toma, Stefano Bruscolini, Lorenzo Trucco, Marta Guerrera
ALTRA UMANITÀ VARIA CHE COMPARE E POI SCOMPARE	Loris Del Prete, Elisa Mulazzani
COSTRUZIONI	Adriano Balsamà, Francesco Cuomo con la collaborazione di Luca Giombi
REALIZZAZIONI IN FERRO	Gianluigi Venturini, Marco Fieni con la collaborazione di Jessica Pelucchini
PITTURA E SCULTURA DI SCENA	Cristina Landriscina, Ornella Biondi, Simone Pandolfi
DECORAZIONI	Anna Gioia con la collaborazione di Marta Guerrera, Erica Montorsi
DISEGNO E REALIZZAZIONE IMPIANTO LUCI	Ilaria Ambrosino, Giovanni Vogeli con la collaborazione di Elisa Mulazzani, Lorenzo Trucco
COSTUMI	Marina Miozza con la collaborazione di Stefano Bruscolini, Lisa Foletti, Anna Rosa Paolino, Adriana Renzi
IDEAZIONE E REALIZZAZIONE PROTESI	Francesca Bologna, Anna Visioli
DIRETTORE DI SCENA	Roberta Panico
ATTREZZISTI DI SCENA	Irene Saltarelli, Erica Marchetti, Marzia Natali, Sara Lenci
HANNO COLLABORATO ALLA REALIZZAZIONE	Maria Silvia Balducci, Lisa De Benedittis, Arjola Dizdari, Camilla Fellin, Martina Pagano, Alice Rasetti, Ilaria Scarpa, Pierluigi Sommella, Nicoletta Toma, Lorenzo Trucco

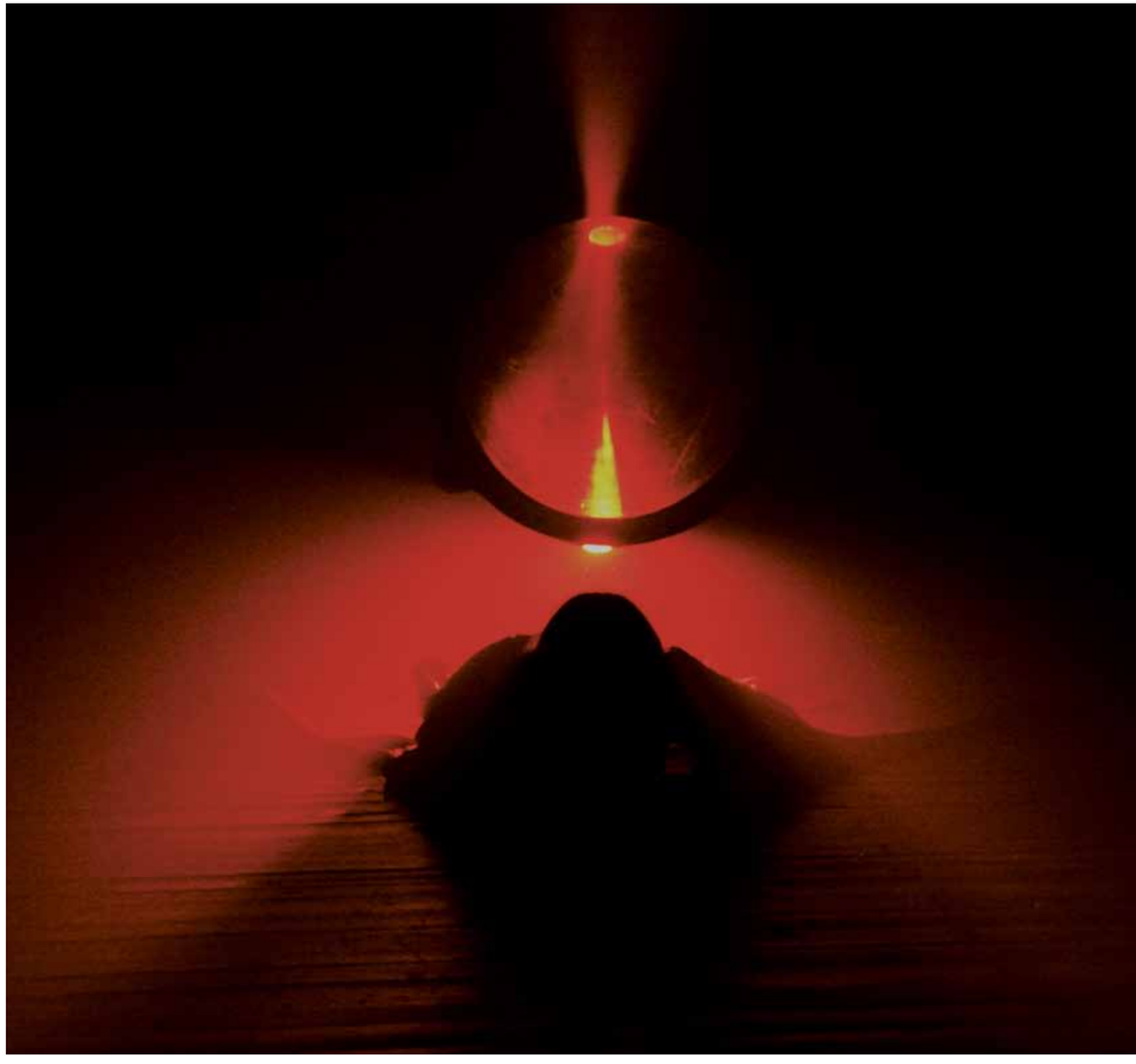
altre più gravi cesure. Questa rassegna, assieme alla preziosa dedica di attenzione del Teatro della Fortuna di Fano, ha editato i nostri spettacoli offrendoci al paragone e alla stima con i segni del teatro contemporaneo e contribuendo, assieme alla Fondazione Cassa di Risparmio, alla sussistenza materiale delle nostre ricerche. Non ci sembrava né etico né morale mancare all'appuntamento lamentando la mancanza di fondi e quindi, armati di scarti urbani, abbiamo realizzato scene e costumi per questo spettacolo. Non si tratta di aguzzare l'ingegno e di nominare invano la purezza catartica del doversi arrangiare per godere. Tutt'altro. Considero sia sempre pericoloso arrendersi alla stanchezza che ti fa immaginare un periodo migliore, un metodo migliore, un luogo migliore dove le cose saranno finalmente possibili. I giovani che ci vengono affidati non hanno un altro tempo se non questo per studiare ed io assieme a loro, attraverso le regole del palcoscenico e l'impegno di chi si esercita, reclamiamo il meglio possibile seguendo la confezione dei nostri pensieri in scena. I miei allievi raccolgono, organizzano e padroneggiano una forma varia di nozioni, una gamma di sensazioni in maniera differente dalla mia, culturalmente asimmetrica e differente. In una loro playlist, ad esempio, intercorrono senza particolari distinguo un brano di Fabrizio de Andrè, segue talvolta ma non sempre, un'aria di Mozart e poi Magica Molly testa mozza (famosa sigla di un cartone), le Cicale della Parisi e gli scarafaggi di Liverpool. Questa lista è differente da un concetto di genere, autore, è creata, scaricata automaticamente da un accumulo casuale della piacevolezza o del passaparola, ma a dispetto di qualsiasi filologia o disciplina comparativa probabilmente si caratterizzerà come criterio anche se non proprio come metodo. Con questo strumento ci siamo avventurati dentro il castello del re, senza bussola, semplicemente immaginando la rappresentazione scenica di quel che stavamo

VIDEO EDITING	Valentina Olivi, Roberta Biondi, Eugenia Anastasopoulou, Marina Dagre
FOTO DI SCENA	Ornella Biondi, Erica Montorsi
CALLIGRAFO	Giorgio Donini



leggendo.

La macchina della scrittura e la macchina teatrale sono due congegni molto difficili da accostare. Il fatto ineludibile che ogni tanto una si serva dell'altra non semplifica la cosa, anzi la complica. Calvino nella sua opera ha dimezzato visconti, smaterializzato città, anche se questo esercizio non ha mai a che fare con la vaghezza, ma interroga tempo e spazio incrociando i dati della realtà e del sapere in una formula ripetuta che incontrerà l'esattezza all'infinito. Il teatro, la rappresentazione ha che fare con l'interprete, con i luoghi e con lo spazio; inevitabilmente chiude quello che la scrittura lascia sospeso, sceglie un tono, un ritmo e restituisce, invoca un significato che esclude tutti gli altri.



04.11 DEMETRIO E POLIBIO

di Gioacchino ***Rossini***

LA MISURA DELL'ELASTICO

Francesco ***Calcagnini***

00 Premessa

L'Accademia di Belle Arti di Urbino e il Rossini Opera Festival avviano un rapporto di collaborazione volto alla formazione degli studenti, al fine di favorire ed agevolare le loro scelte professionali mediante la conoscenza diretta del lavoro di produzione lirico/teatrale e inoltre di realizzare momenti di alternanza tra studio e lavoro.

La Scuola di Scenografia, al fine di realizzare un percorso didattico volto alla conoscenza da parte degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Urbino del mondo del teatro e delle opere liriche, curerà la progettazione delle scene, dei costumi e delle luci, con relativa parziale realizzazione, dell'opera *Demetrio e Polibio* di G. Rossini prevista nel programma del Rof 2010.

01 La misura dell'elastico

Come faranno gli studenti a progettare la scenografia del *Demetrio e Polibio*? Era una domanda esplicita che è rimbalzata intorno a questo progetto. Uno studente disegna le scarpe? Un altro i cappelli? Qualcuno invece disegnerà il pavimento fino a quando arriva il talento di turno con un'idea geniale che con manifesta superiorità condanna tutte le altre idee all'oblio? E soprattutto con quale metodo si inseriscono e si mescolano le cose, le persone, l'intemperanza e l'orgoglio nel momento pragmatico delle scelte e delle sintesi? Queste preoccupazioni hanno segnato l'inizio del lavoro producendo una serie di schemi rigidi che proteggevano l'apporto di ogni singola persona in una maniera squisitamente sclerotica. Appagante in linea di principio e alquanto sterile nei risultati. Non sempre queste soluzioni funzionano. Io non ho mai giocato in uno sport di squadra, e non so bene

TIPOLOGIA : NUOVA PRODUZIONE DEL ROSSINI OPERA FESTIVAL	
ANNO	2010
DATA	10, 13, 16, 19 agosto
LUOGO	Teatro Rossini Pesaro
TITOLO	DEMETRIO E POLIBIO
AUTORE	Gioacchino Rossini
AUTORE LIBRETTO	Melodramma serio in due atti di Vincenzina Viganò Mombelli
REGIA	Davide Livermore
ASSISTENTE ALLA REGIA	Alessandra Premoli
SCENOGRAFIA	Scuola di Scenografia Accademia di Belle Arti di Urbino
DIRETTORE	Corrado Rovaris
ORCHESTRA	Orchestra Sinfonica G. Rossini
CORO	Coro da Camera di Praga
INTERPRETI	María José Moreno, Victoria Zaytseva, Yijie Shi, Mirco Palazzi
PROGETTO LUCI	Nicolas Bovey
PROGETTO E REALIZZAZIONE	Ilaria Ambrosino, Adriano Balsamà, Stefano Bruscolini, Francesco Cuomo, Marco Fieni, Lisa Foletti, Anna Gioia, Luca Giombi, Marta Guerrera, Sara Lenci, Marina Miozza, Erica Montorsi, Valentina Olivi, Roberta Panico, Anna Rosa Paolino, Jessica Pelucchini, Adriana Renzi, Lorenzo Trucco, Gianluigi Venturini
COSTRUZIONI	Adriano Balsamà, Lorenzo Trucco, Francesco Cuomo
COSTRUZIONI IN FERRO	Gianluigi Venturini, Marco Fieni
PITTURA DI SCENA	Anna Gioia, Luca Giombi, Marta Guerrera, Sara Lenci, Erica Montorsi, Lisa Foletti
COSTUMI	Marina Miozza, Stefano Bruscoli, Anna Rosa Paolino, Adriana Renzi, Jessica Pelucchini
COORDINAMENTO PRODUZIONE SCUOLA DI SCENOGRAFIA	Roberta Panico
CON LA COLLABORAZIONE DI	Marini Giulia Maria
DOCUMENTAZIONE VIDEO	Valentina Olivi

cosa si dicano gli atleti nello spogliatoio quando l'avversario in manifesta superiorità li costringe ad essere giocati piuttosto che a giocare. Il metodo è come la super formazione irreale con elementi ideali: il terzino difende, il centravanti spinge appunto in avanti, e l'ala tornante un miracolo di sorpresa che corre libera. La partita è sempre un'altra cosa e l'interpretazione di questo schema consiste nella sua totale evaporazione. L'imprevisto impone di pensare velocemente a passare la palla per riuscire a smarcarsi. Mentre ci si appella, come una devozione, ad un metodo, per non morire nella confusione più totale, si dimentica che è la partita stessa che chiederà al singolo giocatore, di provarsi all'arme al paragone, di uscire e di entrare dentro il ruolo nell'esercizio di rispondere alla partita. Il secondo progetto del *Demetrio e Polibio*, piombato un po' in contropiede sulle certezze granitiche della scuola e di ognuno dei suoi partecipanti, ha acceso un particolare spirito di squadra che ha velocemente cortocircuitato tutte le etichette dei personalismi avvantaggiandosi delle capacità individuali. Applicazioni della fantasia ed esercizi di rigore a canone multiplo.

Non voglio dire con questo che esiste una formula per garantire l'utopia della famosa creazione collettiva. Ma se improvvisamente, con impegno e un po' di fortuna si coagula un collettivo, cosa non scontata né facile, questo può lavorare ad elaborare un'idea con dei vantaggi esponenziali senza che l'individuo ne esca disintegrato.

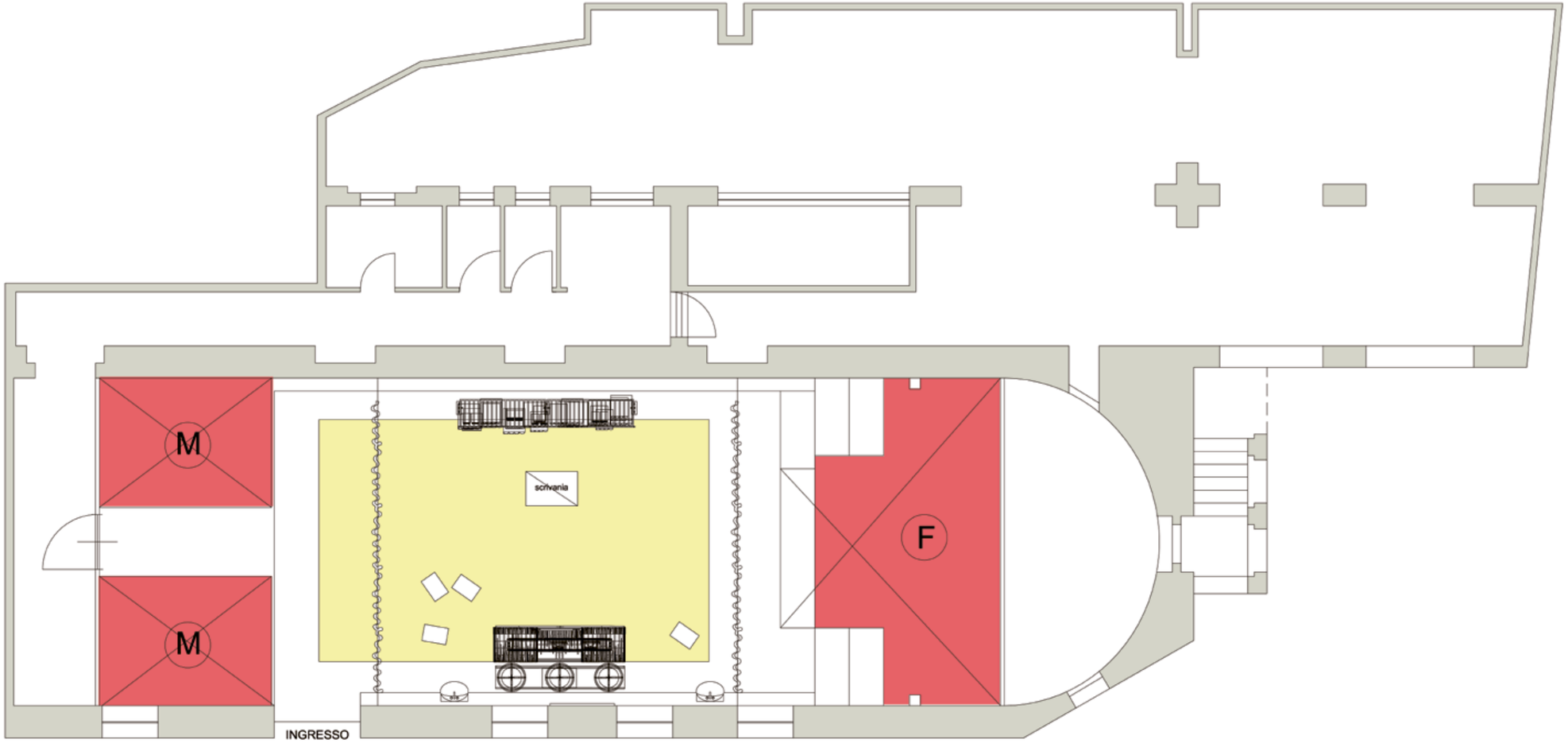
Il metodo non è singolare, è plurale ed elastico, e come tutti gli elastici se non è messo in tensione, è inerme. Può per un attimo raccogliere anche i capelli che di nuovo sciolti si lasceranno scomporre dal vento.

IMMAGINI DEL FARE

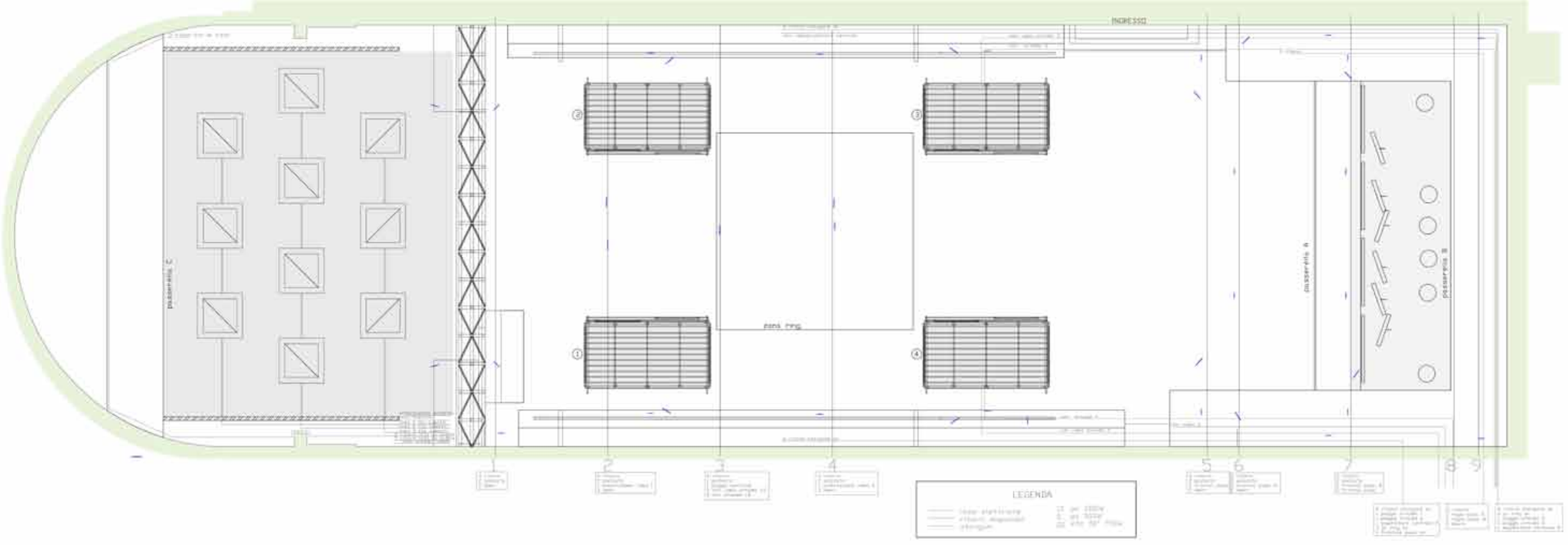
PX F2
Set F3

TAVOLE TECNICHE

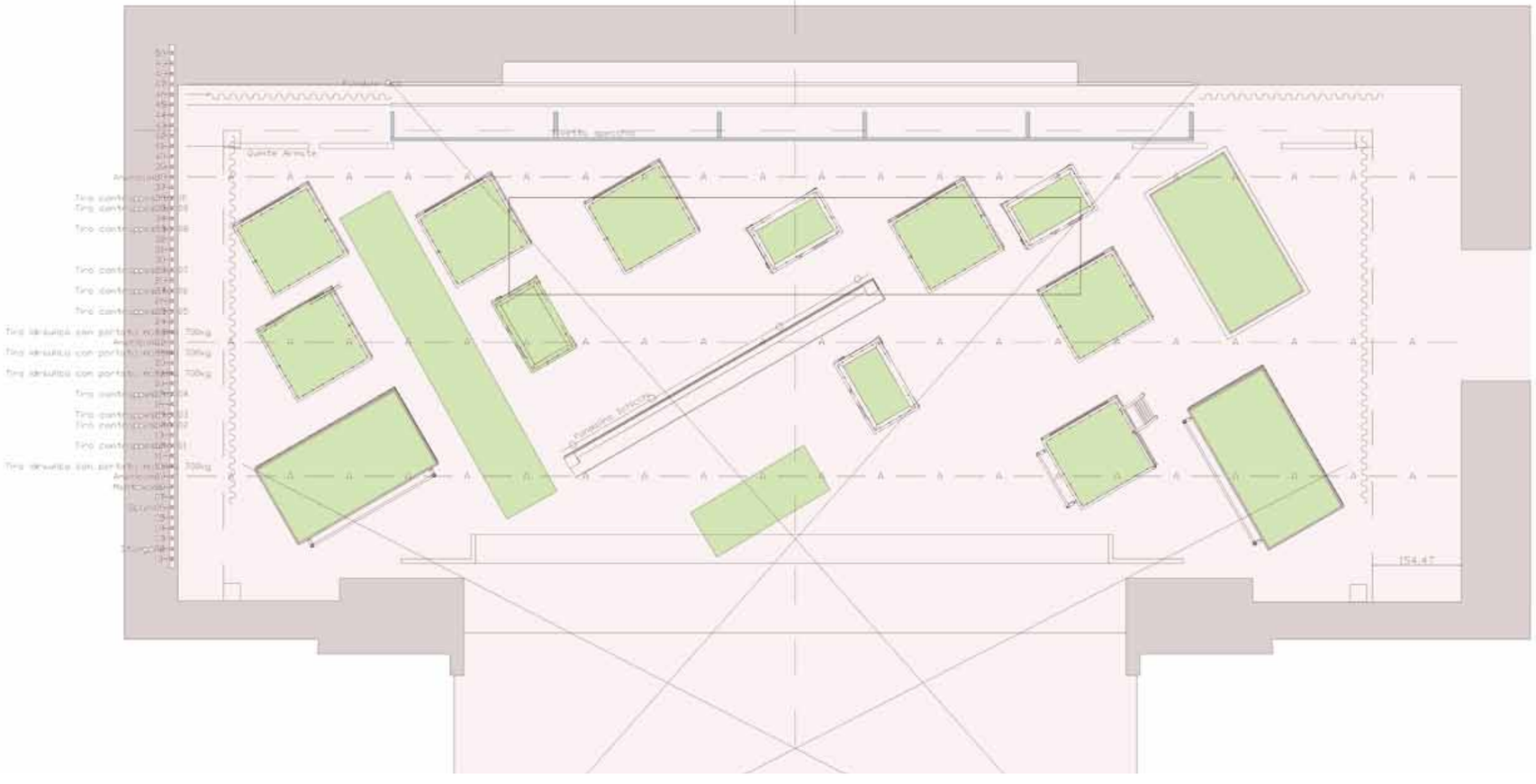
PIANTA LUCI
GUSCI
2002
AULATEATRO - URBINO



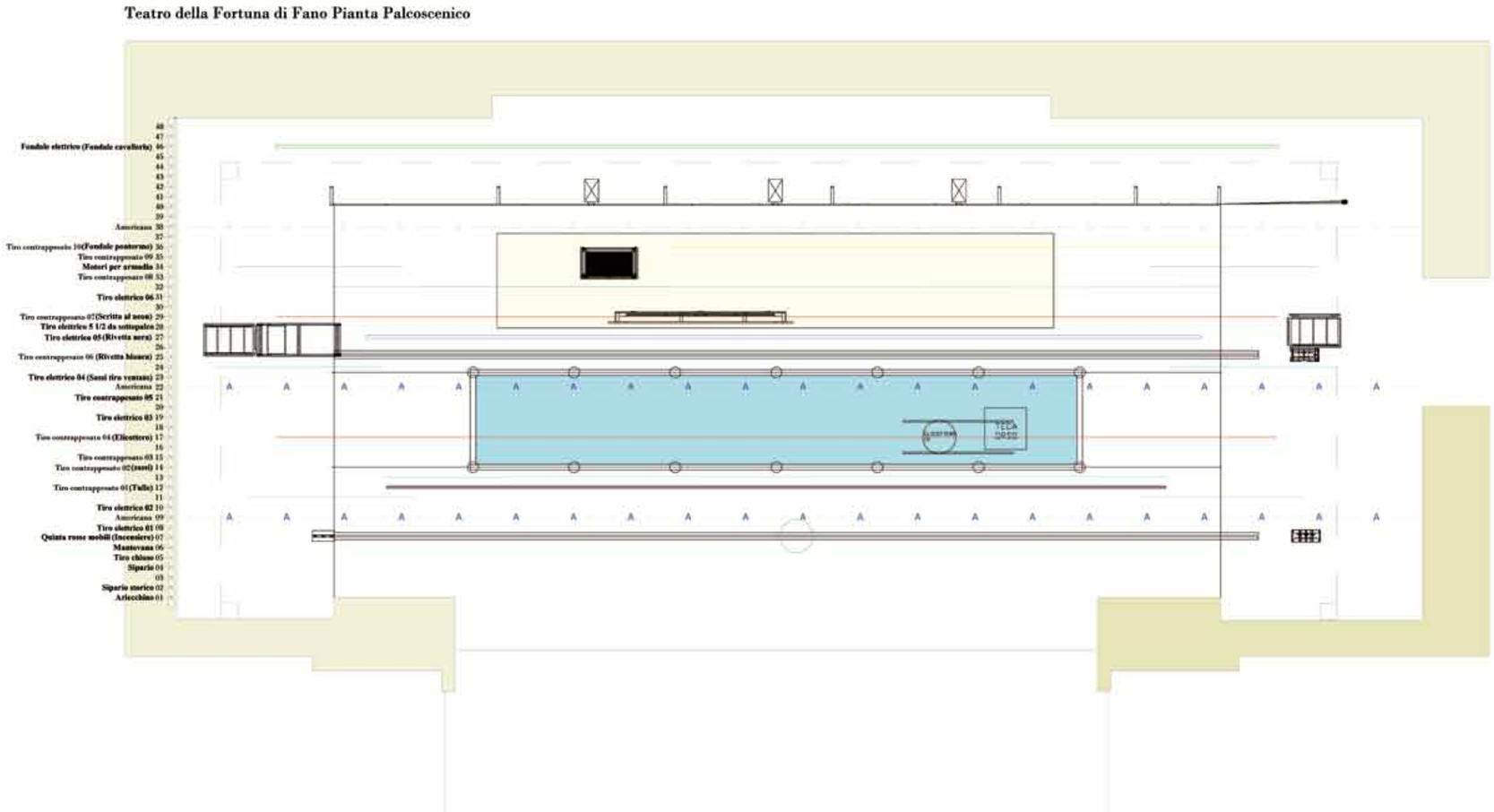
PIANTA LUCI
LA GENERAZIONE MUTA
2004
AULATEATRO - URBINO



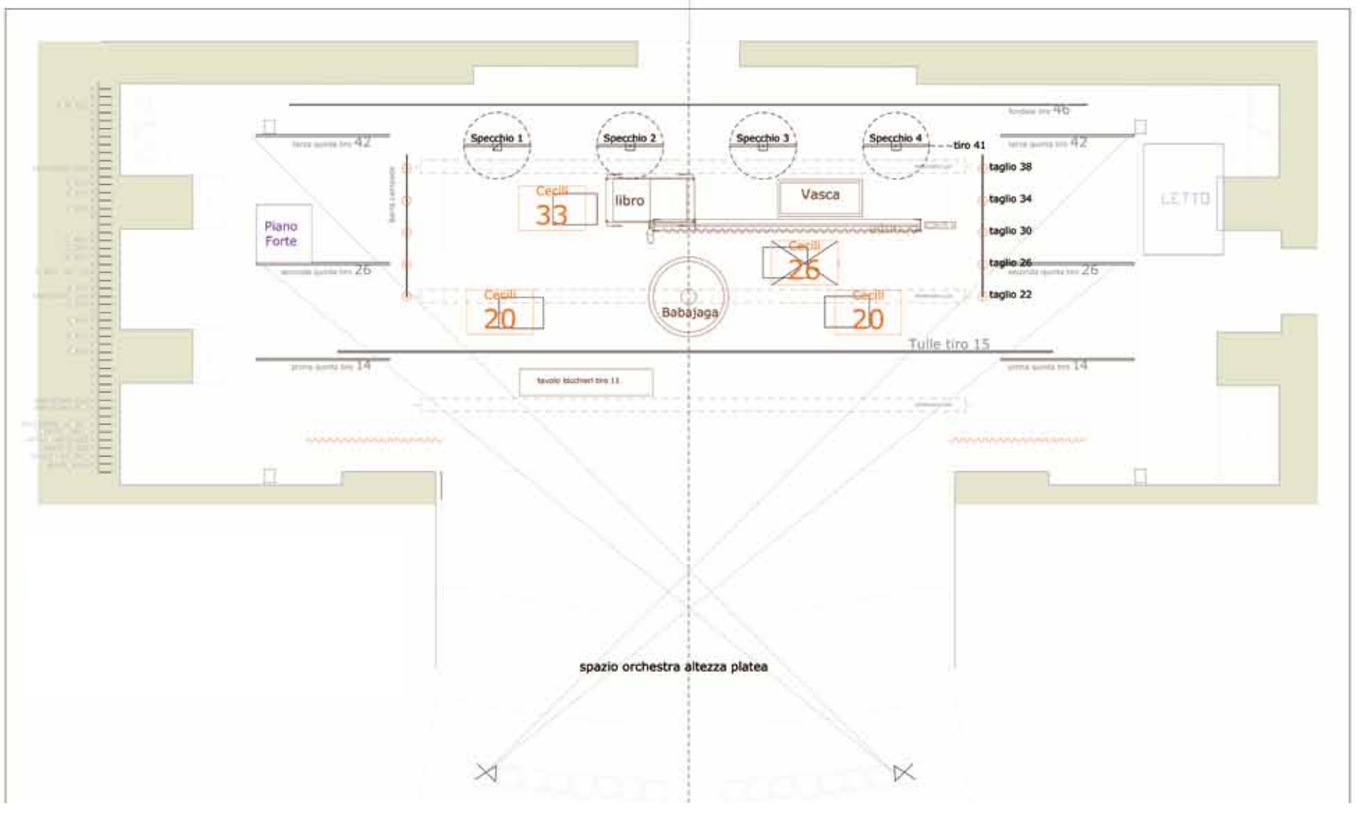
PIANTA
GIANNI SCHICCHI
2006
TEATRO DELLA FORTUNA - FANO



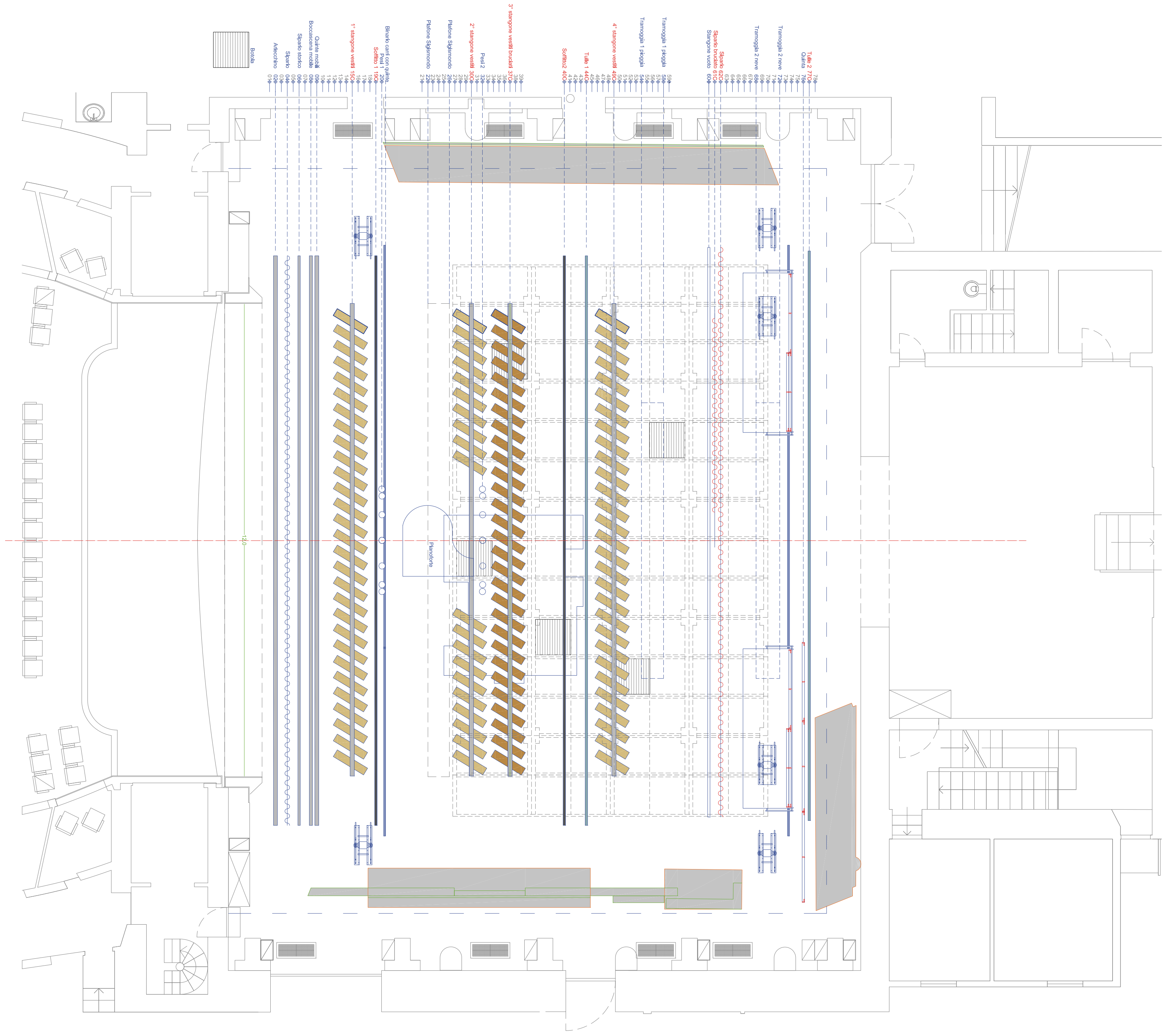
PIANTA
STABAT
2007
TEATRO DELLA FORTUNA - FANO



PIANTA LUCI
HISTOIRE DU SOLDAT
2008
TEATRO DELLA FORTUNA - FANO



PIANTA
DEMETRIO E POLIBIO
2010
TEATRO ROSSINI - PESARO



ATTIVITÀ

2010

Demetrio e Polibio

di Gioacchino Rossini,
Nuova Produzione del Rossini Opera Festival,
Teatro Rossini Pesaro, 10, 13, 16, 19 agosto.

2009

Certo lui non sa

da Italo Calvino,
Spettacolo della Scuola di Scenografia / Teatroltre '09, 6 maggio, Aulateatro dell'Accademia, 12, 13, 14 maggio.

2008

Histoire du soldat

di Igor Stravinskij,
Produzione del Teatro della Fortuna / Teatroltre'08,
Teatro della Fortuna di Fano, 16 maggio.

2007

Stabat

Spettacolo in dodici quadri e un prologo
ispirato allo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi,
Produzione del Teatro della Fortuna / Teatroltre '07,
Teatro della Fortuna di Fano, 16 maggio.

2006

La Calandria

di Bernardo Dovizi detto il Bibbiena,
progetto di Luca Ronconi per la regia di Marco Rampoldi,
Palazzo Ducale di Urbino, 29 e 30 giugno, 1 luglio.

Adelaide di Borgogna

di Gioacchino Rossini,
video di Pierluigi Alessandrini,
Rossini Opera Festival, Adriatic Arena di Pesaro, 17 e 20 agosto.

Gianni Schicchi

di Giacomo Puccini,
Produzione del Teatro della Fortuna, Rassegna Lirica Torelliana, Teatro della Fortuna di Fano, 28 giugno, 2 luglio.

Il parlatore eterno

di Amilcare Ponchielli, monologo musicale di Mario Mariani,
Produzione del Teatro della Fortuna, Rassegna Lirica Torelliana, Teatro della Fortuna di Fano, 28 giugno, 2 luglio.

Don Pasquale

di Gaetano Donizetti,
Produzione del Teatro della Fortuna, Rassegna Lirica Torelliana, Teatro della Fortuna di Fano, 23 e 25 luglio.

2005

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni,
Teatro della Fortuna di Fano,
Rassegna Lirica Torelliana, 30 luglio, 1 agosto.

2004

La generazione muta

Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 23–30 novembre.

2002

Gusci

da Franz Kafka,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 20–25 novembre.

2001

Dialogo della vecchia gioventù

di Gianni D'Elia,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 19-20-21-22 novembre.
Palazzo delle Esposizioni di Roma, 20-21-22 dicembre.

2000

Mostra didattica

Aulateatro dell'Accademia,
giugno.

1999

Crimini esemplari

di Max Aub,
musiche Mario Mariani,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 19 marzo.

Esercizi spirituali in luogo pubblico

liberamente tratta da Daniil Charms e Bruno Schulz,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 14, 15, 16, 17, 18 giugno.

1997

Arte in Comune

Allestimento mostra Palazzo Ducale di Urbino
Sale del Castellare 18 aprile-10 maggio.

L'amore delle pietre
Una macchina erogena

Spettacolo di Giovanni Ferri (Incertimomenti),
Sala del Maniscalco, 4-5 giugno.

Arturo 1,2,3,4.
(Appunti per uno spettacolo)

elaborazione di Giovanni Ferri dal *Macbeth* di William Shakespeare,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 6-7-8 giugno

Segni e sogni

di Guido Cecere,
Aulateatro dell'Accademia, 10 giugno.

Conferenza spettacolo

Incontro con Raffaella Giordano,
Aulateatro dell'Accademia, 12 giugno

Il servizio napoleonico

Porcellane della Collezione Mosca,
allestimento mostra,
Musei Civici Pesaro, luglio.

1996

Boite
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
coordinamento di Fabrizio Crisafulli,
Aulateatro dell'Accademia, 21 novembre.

A dispetto dei Santi
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 29 giugno.

1995

Filokalia (Il segreto amore per il bello)
di Gian Ruggero Manzoni,
Aulateatro dell'Accademia, 8 giugno.

Il colore del vento
ispirato a *Il barone rampante* di Italo Calvino,
Movimento Fermo, Aulateatro dell'Accademia,
9 giugno.

Bioritmo
realizzato da Carmen Lopez Luna, Aulateatro dell'Accademia, 12 giugno.

La dialogue
ispirato a *Dialogo tra un prete e un moribondo* di D.A.F. De Sade, realizzato da Valerio Di Pasquale, Cortile di Palazzo Albani,13 giugno.

Aula
realizzato dalla Scuola di Scenografia,
coordinamento di Fabrizio Crisafulli, Aulateatro dell'Accademia, 15 giugno.

1994

Dal fronte di Ungaretti
Spettacolo della Scuola di Scenografia
Aulateatro dell'Accademia, 3 marzo

La sparizione
di Gian Ruggero Manzoni,
Aulateatro dell'Accademia, 26 maggio.

Scena in scena
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
coordinamento di Fabrizio Crisafulli,
Aulateatro dell'Accademia, 27 maggio.

Oblivion
regia di Giovanni Ferri,
produzione Centro Astor Piazzolla–Incertimomenti,
Aulateatro dell'Accademia, 30 maggio.

Verso Itaca
da Salvatore Quasimodo,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 3 giugno.

Protopo
di Andrea Santini e Barbara Bruzzesi,
Aulateatro dell'Accademia 4 giugno.

Il piccolo principe
progetto e realizzazione Movimento Fermo;
Aulateatro dell'Accademia 4 giugno;

Fuori o dentro lo strampalato albergo
da Mario Luzi,
Spettacolo della Scuola di Scenografia,
Aulateatro dell'Accademia, 8 giugno.

1993

Quadri di un'esposizione
composizione scenica su musica di Modest Petrovic Mussorgskij,
coordinamento di Fabrizio Crisafulli,
TeatroOrizzonti 1993,
Urbino, Aulateatro dell'Accademia, 31 luglio.

Minimi teatri
progetti per autori del '900,
Teatro Rossini di Pesaro, 4-22 agosto.
Marche Producono, ottobre.

Orazero
di Giovanni Ferri,
Aulateatro dell'Accademia, 15-16 dicembre.

1992

Piccolo museo del tempo dedicato a Borges
Rampa Francesco Di Giorgio Martini, Urbino, 7-30 maggio.

Medeamedia
scritto e diretto da Giovanni Ferri
Aulateatro dell'Accademia, 27 giugno.

1991

Il dramma, la commedia, la farsa
di Luigi Antonelli,
progetto e regia Francesco Calcagnini,
Compagnia teatrale Dolci Sguardi,
Aulateatro dell'Accademia, 11-12 maggio.

Videoricerca
14 maggio-15 maggio:
Io sono il Signore Dio tuo di Antonio Taglioni;
Frangenti di Emanuele Coppi;
Decantation des yeux, dedicato a Tre sorelle di Anton Cechov di Fabrizia Cavalletti;
Alice di Pedra Niederseer;
Candid Kantor Videodocumento di Giancarlo Soldi;
Scene dalla Macchina dell'amore e della morte di Tadeusz Kantor;
Il principe costante di Jerzy Grotowski;
Non video non teatro, Monteverdi addio, realizzato dalla Scuola di Scenografia, Aulateatro dell'Accademia, 14 maggio-15 maggio.

La città chiusa
da *La peste* di Albert Camus,
progetto e regia Massimo Munaro, produzione Teatro del Lemming, Aulateatro dell'Accademia, 18 maggio.

Il diario di Eva
di Mark Twain,
musiche originali Massimo Munaro, ideazione e coreografia Thierry Parmentier,
Aulateatro dell'Accademia, 19 maggio.

Scena in micro
Modelli teatrali su progetti antichi e contemporanei,
Aulateatro dell'Accademia, 28 giugno.

1990

Norman
di Giovanni Ferri,
Aulateatro dell'Accademia, 7-8 giugno.

Robin e Marion
Alle origini del teatro musicale,
Seminari ed esecuzioni,
Aulateatro dell'Accademia, 12-18 dicembre.

1988/89

Monteverdi addio
film televisivo,
Progetto e realizzazione della Scuola di Scenografia.

1988

Mostra
materiali di scena,
Teatro Orizzonti, Rampa Francesco Di Giorgio Martini, Urbino.

1984/85

Orfeo ed Euridice
da Christoph Willibald Gluck,
Spettacolo della Scuola di Scenografia – Macchina del Vento
Teatro Sanzio di Urbino.

1984

Il ballo delle ingrate
di Claudio Monteverdi, Marionette in Opera,
in collaborazione con Opera Studio, Comune di Urbino.

La macchina del vento
Regia Gabbris Ferrari,
rappresentato a: Spoleto, Perugia, Bolzano, Urbino,
Pesaro, Rovigo, Fano, Foligno.

1982

Laboratorio sul teatro barocco
realizzato con il contributo del Comune di Arezzo e
Opera Studio.

1981

Il ballo delle ingrate
di Claudio Monteverdi,
opera allestita in collaborazione con il Centro teatrale
di Arezzo.

Gianni Schicchi, Il tabarro, Suor Angelica
di Giacomo Puccini
Scenografia Laboratorio Teatrale Accademia di Urbino,
Costumi Istituto d'Arte di Pesaro,
Teatro La nuova fenice, Osimo, 26-27-29 giugno.

Trittico pucciniano
mostra di progetti e materiali di scena,
Teatro Rossini, Pesaro.

L'inganno
laboratorio teatrale a cura della Scuola di Scenografia
realizzato per il Comune di Feltre.

1975

L'opera da tre soldi
di Bertolt Brecht, omaggio a Kurt Weill,
Spettacolo realizzato dal Laboratorio teatrale in colla-
borazione con il Conservatorio Rossini di Pesaro.

La gazza ladra
di Gioachino Rossini,
Scenografie in collaborazione con il Conservatorio
Rossini di Pesaro.

Il contingente cambia colore, realtà dell'immagine o immagine della realtà
intervento di allievi dell'Accademia nel cortile d'onore
del Conservatorio Rossini di Pesaro.

1973

Violenziazione
Centro Culturale San Fedele, Milano.

HANNO SCRITTO

Il palcoscenico inghiotte il mare lirico di Ivana Baldassarri da "Il Resto del Carlino" - Pesaro, martedì 27 novembre 2001

«La scena si svolge in un suo stretto cerchio, nello spazio che va da una sera all'alba, da una stanza a una strada a un mare», così comincia *Dialogo della vecchia gioventù*, un testo poetico di Gianni D'Elia progettato e messo in scena dai docenti e dagli allievi della Scuola di Scenografia dell'Accademia delle Belle Arti di Urbino nella sua aula di Via Timoteo Viti. Spettacolo raro, intelligente e appassionato, venato, come sempre succede nelle performance curate da Francesco Calcagnini e Christian Cassar (docenti di quella scuola) da una straniata e ironica malinconia che le preserva sempre da abbandoni sentimentali.
Gli allievi, con entusiastica e instancabile partecipazione, hanno progettato lo spettacolo, costruito la scenografia, recitato il testo con il solo ausilio di tre amici attori professionisti, Sante Maurizi, reduce dal televisivo *Distretto di Polizia 2*, Alvia Reali la bravissima attrice ronconiana e Maria Paola Benedetti; con i limitati sussidi messi a loro disposizione dalla Scuola, sostenuti dal contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, i ragazzi, diretti da Francesco Calcagnini, hanno lasciato che le parole, i versi prendessero la rotta segnata dalle loro visioni e dal vento d'Urbino. Con generosità Gianni D'Elia ha offerto, per questa rappresentazione-saggio-esperimento un suo inedito scritto vent'anni fa, perché ne rivelassero la gioventù, la poesia, le illusioni di una ormai mitica generazione che cantava canzoni *beat*.
Nell'aula di Via Timoteo Viti col pavimento ricoperto per l'occasione di pelle imbottita che suggerisce la sensazione di camminare sulla sabbia, con quelle grandi scatole basculanti piene d'acqua che riproducono lo sciacquio delle onde, fra luci sapienti, macchine allusive, si sono svolte le trame verbali di una lontana attualità ripensata con i veleni della consapevolezza, lo straniamento della memoria e la pena della delusione, in un paesaggio che è quello della «provincia adriatica acutamente patita» dove «il blu si dimena fra gli scogli» e «l'alba sotto monte» illumina «tutta la spiaggia calda, come un panno in mille pieghe», proprio vicino ai treni che passano «fischiando canzoni disgraziate». Sulle pareti dell'aula, assieme ad immagini di vecchi dolorosi accadimenti, prendono vita le parole chiave della "piece": «E noi qui, chi ci ripagherà d'essere irrimediabilmente vivi?»
I moltissimi e sinceri applausi hanno accomunato gli allievi, al poeta, gli attori ai collaboratori, i docenti-curatori ad un pubblico commosso e stupito.

Gli allievi del maestro Calcagnini di Andrea Porcheddu, da "DelTeatro.it", 3 dicembre 2001

Occorre arrampicarsi su per il Montefeltro, e - una volta raggiunta Urbino - salire ancora sulla ripida via Raffaello, sfidando il freddo tagliente e le prime nebbie care a Volponi. Ma ne vale la pena. Perché qui, nella locale Accademia di Belle Arti, insegna Francesco Calcagnini, giovane e geniale scenografo, che ha prestato la sua arte a Ronconi, Vacis, Calenda, e molti altri.
E ogni anno, il saggio finale della "sua" classe di scenografia è un piccolo evento, sempre originale e coinvolgente. Per quest'anno Calcagnini ha deciso di confrontarsi con un testo di un'altra illuminata mente locale, il pesarese Gianni D'Elia, poeta schivo e silenzioso, affrontando *Dialoghi della vecchia gioventù*, un inedito canto risalente al 1979. E proprio alla memoria di quella tumultuosa fine di decennio guarda lo spettacolo: è una piccola "tragedia", tutta borghese e umana, che si apre con una dolorosa e irrisolta domanda: «E noi qui, chi ci ripagherà di essere irrimediabilmente vivi?». Sofferto grido di dolore di chi si vede sfilare davanti la storia, in forma di lotta armata e rivolta, nell'arco di tempo di una sola giornata. Per i ragazzi del corso di scenografia, poco più che ventenni, tornare a quegli anni ha significato indagare un passato conosciuto solo per "sentito dire". Attraverso immagini, canzoni, parole, stili: hanno scoperto quel mondo, ormai remoto, che in scena è forse affidato a una figura di vecchia senza radici, pregna solo di memoria e parole. Il testo di D'Elia svela così una affascinante contemporaneità, un esserci qui e ora, vivificato dalla fresca lettura dello spettacolo.
Nella piccola sala dell'Accademia lo spettatore è lasciato libero di muoversi, attraverso istallazioni-moloch, sopra un pavimento gommosamente accogliente. Sono altari di lucido alluminio, basculanti, che accolgono in sé - con un dirompente effetto scenico - il mare. E tra macchine di archeologia industriale, siparietti metateatrali, video-proiezioni e una postazione pseudo-televisiva, i *Dialoghi* si dipanano attraverso l'ascoltatore, spingendolo a domande su quell'allora - quando, per l'autore, «la gioventù, la poesia, con la politica, erano cose d'una generazione mitica» - e questo ora, qui e adesso, dove smagriti ragazzini ripercorrono incerti le stesse parole d'ordine. Avvalendosi della preziosa complicità di Alvia Reale, incantevole per disponibilità e presenza, e di Sante Maurizi, che si affiancano al nutrito gruppo di giovani interpreti, Francesco Calcagnini conferma, ancora una volta, la qualità di un percorso pedagocico (e tecnico) pressoché unico in Italia.

1979, l'Italia in scena "Dialogo della vecchia gioventù", il poema di Gianni D'Elia di Gianfranco Capitta, da "il manifesto", 4 dicembre 2001

Non è abituale che una Accademia di Belle Arti faccia esercitare i propri allievi, e in particolare quelli di scenografia, su un progetto di lavoro vero e integrale. Ancor meno usuale è che i risultati di questo stesso lavoro prendano corpo e animazione (e perfino riconoscimento "legale") grazie a un pubblico che trasforma l'aula scolastica in vero e totale "teatro". E' successo invece ad Urbino, città che paga il prezzo di una separatezza geografica, ma nel suo splendido scenario permette anche certe full immersion di studenti e docenti, come questa di cui siamo stati nei giorni scorsi spettatori.
Il merito va, oltre che all'autorità scolastica, a Francesco Calcagnini, scenografo e docente che in teatro ha realizzato un paio di lavori memorabili, come la *Medea* di Ronconi e *l'Amleto* di Calenda, ma è molto attivo con soluzioni davvero avanzate nel mondo dell'opera lirica; e va anche a un poeta come Gianni D'Elia (ben noto ai lettori del manifesto, dove per anni ha tenuto una rubrica), che nel 1979 aveva composto un piccolo poema che fin dal titolo scopre la propria radice pasoliniana, *Dialogo della vecchia gioventù*. La datazione a quegli anni è inequivocabile, nell'aula di scenografia di Urbino, perché quel percorso di parole, suoni e luci si conclude con le immagini del ritrovamento del cadavere di Moro e con la sigla tv di *Fantastico*. Ovvero con la scoperta di una Italia che è forse distante anni luce da quella di oggi, ma che conserva immutate certe sue caratteristiche e debolezze. Quel percorso del resto comincia molto lontano per lo spettatore (anche se la sua durata nel tempo non supera i tre quarti d'ora) perché l'intero ambiente sfugge al caseggiato antico cui appartiene. Per terra, entrando, si calpesta un pavimento ondulato e scabro di gomma nera, che dà la sensazione di camminare in riva al mare. Da una parte della sala un microscopico studio radiofonico contiene un dj fuori della storia, dall'altra parte una pedana riquadra luci della ribalta per uno spettacolo da inventare. Lungo il corridoio centrale dove il pubblico si muove senza posti a sedere, ci sono sei "altari" su cui poggiano delle vasche basculanti, con effetto di risacca. Ma tutto si muove in quello scenario, le parole e gli attori (due professionisti e gli allievi dell'Accademia), le luci e i suoni, a cominciare da quelli storici e autorevoli dei Pink Floyd che restituiscono un'epoca (curiosa coincidenza, è quella stessa *Wish you were here* che apre Il silenzio di Pippo Delbono) alle canzoni pop che la costeggiano agli echi classici che la scandiscono.
Insomma, *Dialogo della vecchia gioventù* diventa una macchina scenica totale e complessa, installazione non solo artistica e di grande articolazione, ma assoluta e interiore. La scansione è quella di una tragedia classica, o almeno di una rilettura pasoliniana da teatro di parola: ci sono uno speaker, un giovane, una vecchia, il coro. "E noi, qui, chi ci ripagherà d'essere irrimediabilmente vivi?". Vivi in quel terreno incerto di seduzioni e di miraggi, vivi e anche in parte prigionieri di quella scatola magica che li contiene, gli spettatori possono lasciarsi catturare a livelli diversi, ma su di loro piove irrimediabilmente il monito della donna anziana, che riprende il monito generazionale e pessimista dei versi pasoliniani di D'Elia: "L'errore è stato quello di legare la disperazione alla storia". L'unica possibilità è "Sciogliere lo sguardo dalla scena. E non sarà sapere più. Ma esserci". Sono stati bravi gli allievi, insieme artisti e operai, gli attori Sante Maurizi e l'intensa Alvia Reale nei versi di Gianni D'Elia, merito dello sforzo concentrato di Francesco Calcagnini e del suo collega Christian Cassar. Si esce turbati da quella aula di scenografia trasformata in teatro del mondo. E nella fredda sera urbinate, almeno per un attimo, ci si sente davvero soli con se stessi.

La generazione muta racconta gli anni Ottanta di Gianfranco Capitta, da "il manifesto", 28 novembre 2004

Da diversi anni Francesco Calcagnini, che molti conoscono come scenografo di spettacoli importanti, tiene il suo corso di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Urbino facendo lavorare i propri allievi a un progetto da mostrare poi al pubblico. Spesso, come punto di partenza del lavoro didattico, c'è un testo o un autore, come è capitato a un poemetto di Gianni D'Elia o alla scrittura di Kafka. Questa volta gli allievi hanno scelto di partire dagli elementi stessi della loro identità, da un proprio autobiografico «calendario». Quello che è visibile ora all'aula di scenografia col titolo La generazione muta (fino al 30 alle 21). La performance è un percorso che gli spettatori sono chiamati a compiere, muovendosi liberamente nello spazio e ricostruendo ognuno la propria drammaturgia, mentre il tempo e la storia vengono ricostruiti in un semplice ordine cronologico, che parte dal fatidico 1980. Potrebbe essere l'anno di concepimento di molti dei performer, quell'anno terribile che assommò tanti tragici avvenimenti nazionali, da Ustica alla strage della stazione di Bologna.

Fanno talmente senso e paura, quegli anni scanditi da orrori e stragi, che avanzando nel tempo viene quasi naturale spiegarsi così l'allargamento rovinoso e incontrollabile di futilità apparenti da cui oggi rischiamo di essere sommersi e travolti. Con l'occhio candido della loro diretta non-responsabilità, i giovani artisti-attori (aiutati da un piccolo numero di attori professionisti poco più che coetanei) possono scoprire e irridere quel tumultuoso e terrifico vaso di Pandora, che gli spettatori con qualche anno di più, invece, hanno visto nascere e fortificarsi sotto i propri occhi. Se qualcuno resta impressionato dalla responsabilità di non aver fatto abbastanza per contrastarli, o almeno turbato dalla propria impotenza, questo calendario di fatti e misfatti ha lo scorrimento agile e vitale, spesso aggressivo, di una colonna sonora irresistibile. Perché c'è anche una band, assai pregevole, in scena, oltre a un pullulare di tecnologie avanzate, mentre di continuo occhieggiano sulle pareti, sul soffitto o dentro le nicchie che ospitano le azioni sceniche, lampi e citazioni del patrimonio artistico che ha segnato e ispirato tutta la seconda metà del `900. In poco più di un'ora, le visioni e gli incubi del recente passato sembrano in grado di ridare la buona parola a una generazione che è «muta» solo per gli altri che non vogliono sentirla; l'arte del passato di cui la bellissima Urbino resta una delle capitali maggiori, sembra già la culla per quella futura; Calcagnini autore nascosto ma non troppo, si aggira come un piccolo Kantor a far muovere i suoi allievi, oggi attori e domani scenografi di un mondo sperabilmente migliore.

Gusci di Andrea Porcheddu, da "DelTeatro.it", 3 dicembre 2002

A Urbino, in una chiesa sconsacrata diventata teatro, il giovane regista e scenografo Francesco Calcagnini ha ambientato Gusci, uno spettacolo tratto da Kafka. Mai luogo è stato più indovinato: per arrivare al teatro si passa per una ripida viuzza che costeggia il Palazzo di Giustizia, e dalle alte finestre che si aprono sui muri di mattoni grezzi si scorgono lunghe teorie di faldoni impolverati disposti su incombenti scaffali che arrivano sino al tetto. Quasi in fondo alla strada si apre una porta, senza targa, rischiarata dalla tenue luce dell'illuminazione pubblica e accanto uno schermo bianco in cui un video di animazione cifra lo spettacolo al quale si assisterà: la testa di un diavoletto ruota su se stessa. Poi appare una vecchia macchina da scrivere, la cui meccanica è fotografata con appassionata minuzia, e accanto a essa due uova. I gusci si rompono e liberano una sostanza bianca, leggera, una specie di ovatta che avvolge la macchina da scrivere. Dopo qualche minuto, la porta del teatro si apre, e due infermiere separano gli uomini dalle donne: il pubblico dei due sessi è disposto così uno di fronte all'altro in due stanze tappezzate di rosso disposte sui lati corti di uno spazio rettangolare. Sui lati lunghi di nuovo una altissima parete di faldoni colorati e impolverati, una scrivania, anzi uno scranno da capoufficio e di fronte un bancone con alcune macchine da scrivere che poggia su degli archi di legno come un cavallo a dondolo. Dietro ancora dei faldoni, poi un lavandino.
Lo spettacolo comincia da due lettini da ospedale disposti di fronte al pubblico: un ammalato e un'ammalata cominciano a declamare in playback frammenti di testo di Kafka. Si apre così un percorso visionario in cui frammenti di pagine kafkiane si riversano in immagini e musica e declamazione. I segni si sovrappongono per analogie, si mescolano, si confondono e parlano della contemporaneità, svelandola distante e un po' bislacca, quasi irriconoscibile. Ma la ragnatela della scrittura scenica di Calcagnini imprigiona il pubblico, costruendo le scene per accumulo e su molteplici piani espressivi. La scena vive e pulsa, come gli attori che hanno accettato di buon grado questo gioco degli eccessi: in particolare Sante Maurizi, Maria Paola Benedetti e Romina Veschi hanno dimostrato di sapere perfettamente intonare i loro registri espressivi alla situazione senza per questo scalfire la coralità dello spettacolo con inutili protagonismi. Così nella sovrabbondanza delle immagini e nella ricchezza delle prospettive, tra irrisione e commozione, l'omaggio all'universo kafkiano si avvia alla deflagrazione finale: crolla la parete dei faldoni e lo spettacolo si chiude con il surreale e divertente incontro tra K e il padre. K stupito esclama: «Ciao papà, ma non eri morto?» e l'altro, ignorando la domanda: «Perché mi hai scritto quella letteraccia?». Poi i due si riconciliano, salgono insieme su quello scranno da capufficio che è diventato una barca, e, con un ultimo umanissimo sberleffo, il padre chiede al figlio di vedere un «filmaccio zozzo». Mentre guarda la proiezione di un vecchio superotto sfocato sulla carta geografica degli Stati Uniti d'America, quell'America che è stata il sogno di un mondo nuovo per lo sfortunato figlio, si chiude lo spettacolo realizzato dalla scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.
Già: qui è la sorpresa. È diventato, ormai, un appuntamento autunnale da non perdere quello con l'Accademia urbinate: perché lo spettacolo non ha nulla del «saggio di fine d'anno», anzi ha una autorevolezza che francamente dovrebbe fare invidia a molte di quelle produzioni tanto osannate di certo «teatro giovane» molto alla moda e conteso dai principali festival nazionali. C'è ancora un ultima cosa da segnalare: l'entusiasmo contagioso di tutti coloro che partecipano alla rappresentazione. È il segno di una riuscita che va oltre gli esiti estetici, per altro notevoli, dello spettacolo: circa sessanta studenti coinvolti, ciascuno dei quali meriterebbe una citazione, insieme ai funzionari dell'Accademia di Urbino hanno lavorato gomito a gomito, persino prima che si aprisse l'anno accademico per realizzare questo lavoro. Quando in una Scuola succede questo, e succede anche che gli studenti abbiano le chiavi dell'aula-teatro e che siano capaci di lavorare con tanto impegno e professionalità (le luci e tutte le scene sono state progettate e realizzate da loro) allora vuol dire che esiste una didattica efficace, capace di formare professionalità future, in grado di lavorare nel mondo del teatro e, si spera, anche in grado di portarvi l'entusiasmo con cui hanno fatto vivere questo spettacolo.

Le note dello Stabat Mater materializzano l'incanto di Ivana Baldassarri da "Il Resto del Carlino" - Pesaro, martedì 20 maggio 2007

Lo "Stabat Mater" di Giovanni Pergolesi è stato motivo di studio per due anni nella Scuola di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Gli allievi, tutti allevati a Rock, Rap e Tecno, si sono innamorati di quella cantata scenica settecentesca al punto di calarla, confonderla, identificarla con il senso più profondo, vorrei dire inconfessato, e più struggente dei loro sentimenti fino ad essere "riassorbiti dalla scala armonica liquefacente della melodia" e conquistare i valori veri del dolore, del commiato, dell'illusione, della solitudine e della memoria. Lo "Stabat" è diventato così spettacolo coraggioso, originale e straniante che, nel breve spazio - purtroppo - di una sola e unica rappresentazione al Teatro della Fortuna di Fano, ha suscitato curiosità, sconcerto, ammirazione e un grande successo di pubblico.
Un tutto esaurito così era molto che non lo si registrava. Vittoria di un'operazione rischiosa e controcorrente? Esemplarità didattica-pedagogica? Scoperta emozionante che oltre all'opulenza ridondante e banale del nostro tempo si può, attraverso un lavoro serio, creativo e partecipato arrivare alla sincerità delle emozioni, alla vitalità dei sentimenti, alla comprensione condivisa della tradizione artistica? Nascosti nel golfo mistico, gli "Archi dell'Orchestra Sinfonica G. Rossini" magistralmente diretti da Vito Clemente, Enrica Fabbri soprano, Nadiya Petrenko e Franca Moschino al clavicembalo, hanno definito con dolcezza ed estrema eleganza la lancinante soavità con cui Pergolesi si abbandona allo sgomento del dolore e al candido inganno della morte. Gli allievi della Scuola di Scenografia, che sono della stessa generazione di quelli che hanno risonanza

mediatica allagando e facendo saltare impianti elettrici nelle scuole, riprendendo atti osceni fra i banchi, hanno scelto di "spalmare" su queste note, assieme alla "variabile combinatoria del nucleo narrativo" proiezioni di immagini fortemente umanizzate, provocatorie e drammatiche che connotano i loro pensieri. L'abbinamento che si è rivelato appropriato e conveniente, ha messo anche in evidenza la diversa partecipazione emotiva decretata, da uomini e donne, a questa "piece". All'uscita gli uomini, turbati, riconoscevano allo spettacolo eleganza, originalità, novità per un argomento che da sempre collega cielo e terra, le donne, sconvolte, si sentivano tutte protagoniste di "quel" dolore che aveva toccato il loro essere o poter essere "mater".
Applausi, applausi e ancora applausi nel bel Teatro della Fortuna di Fano durante i ringraziamenti di cantanti, attori e mimi e durante la teatrale apparizione di tutti i ragazzi con i loro insegnanti in quel gran praticabile-sollevatore; nell'aula di Scenografia di Via Viti in Urbino, appesi ai muri, ancora per qualche giorno, gli articoli, le foto, i manifesti, gli splendidi programmi di sala di quel loro "Stabat" da Giovanni Pergolesi.

Stabat mater, un mistero teatrale sul figlio perduto di Gianfranco Capitta da "il Manifesto", 20 maggio 2007

Il sommo capolavoro di Giovan Battista Pergolesi portato in scena come saggio finale dai giovani dell'Accademia di Belle Arti di Urbino. Un allestimento che sdoppia la vicenda fra reale e fantastico.
Com'era successo lo scorso anno con *Gianni Schicchi*, anche quest'anno il corso di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino ha potuto contare su un teatro vero e importante per presentare il frutto del proprio lavoro di corso.
Sotto la guida di Francesco Calcagnini (che come scenografo ha inventato spazi per molto teatro, da Ronconi all'ultimo Cecchi di Tartufo), il gruppo di quaranta giovani ha invaso e totalmente ricreato il palcoscenico del Teatro della Fortuna di Fano, che assieme a uno sponsor bancario ha reso possibile l'iniziativa (sostenuta anche dal giovane sovrintendente del teatro, Simone Brunetti).
Stabat mater del genio conterraneo Giovan Battista Pergolesi è uno di quei capolavori sommi, che mette in musica una poesia altrettanto universale come il lamento mariano di Jacopone da Todi. Gli allievi del corso ci hanno lavorato sopra due anni, scegliendo di reinventare totalmente il racconto che la musica evoca. Per loro che si vanno formando a "creare teatro", era una occasione imperdibile per verificarsi non solo in quanto scenografi del futuro, ma anche per esprimere quel che dal teatro si aspettano, immaginano, e sono già oggi in grado di verificare.
Il nucleo centrale è rimasto quello dell'amore di una madre per un figlio perduto, ma trasformato e dilatato, tra presente e futuro, in tutte le forme e le immagini che quel sentimento può mettere in moto. L'esecuzione musicale da parte dell'orchestra sinfonica Gioacchino Rossini (con alcuni promettenti strumentisti, giovani quanto gli allievi scenografi) ha impresso alla partitura, sotto la direzione di Vito Clemente, una sorta di "velocità" quasi a star dietro all'incubo galoppante di quella madre.
Infatti lungo un prologo e dodici quadri dai titoli allusivi (da "la camera chiara" alla conclusiva "illusione della fine") che occhieggiano dagli schermi sulla scena, la vicenda di quella mater dolorosa rincorre la sua pena, senza speranza fino al momento in cui incontra un mago che la sdoppierà addirittura in due creature. Reale e virtuale divengono nei flash del racconto le due possibili facce del teatro, che a sua volta consente agli autori di percorrere e sfoggiare un ampio repertorio di strumenti scenografici, tanto per non dimenticare la componente didattica da cui nasce l'iniziativa. C'è un corso d'acqua in proscenio sul quale scivolano veloci macchine teatrali, e botole che innalzandosi permettono nel finale la "foto di gruppo" di tutti gli allievi.
In un percorso sdoppiato tra reale e fantastico, tra concreto e onirico, tra consolazione e illusione, anche le cantanti, la soprano Enrica Fabbri e la mezzosoprano Nadiya Petrenko conducono il gioco con la loro "assenza", sprofondate nella buca dell'orchestra, invisibili eppure inflessibile riferimento del percorso di dolore che si consuma in scena. Anche se la tenuta narrativa del racconto, avendo rinunciato alla pura rappresentazione sacra del mistero di Jacopone, accusa ogni tanto qualche scarto logico, almeno rispetto a quello che la pigrizia dello spettatore potrebbe aspettarsi. Come in un fumetto, o in una clip video, le immagini lanciano affondi e suggestioni, che ognuno può leggere a modo proprio. Resta impressionante la complessità, tecnica e di rappresentazione, di un mistero reinventato e reso drammaticamente contemporaneo. La meravigliosa partitura di Pergolesi diventa il volano di una nuova creatività per l'intera classe di scenografia dell'Accademia di Urbino (grazie naturalmente a Calcagnini che ne è responsabile). E proprio perché "sporca", quella creatività è così ricca di segnali fecondi per quei futuri artisti e professionisti della scena.

Historie du Soldat di Gabriele Moroni, da "Amadeus", n. 224, luglio 2008

Metodi barocchi e amplificazioni scenografiche per la collaborazione fra Teatro e Accademia di Urbino.

Infinite sono le possibilità di riattualizzazione di un'opera d'arte: questo è quanto abbiamo ricavato assistendo alla messinscena de l'*Historie du Soldat* al Teatro della Fortuna di Fano. Per capire il senso, la consistenza di questa realizzazione basti considerare che la versione fanese dura una ventina di minuti in più rispetto alla media, elimina la figura della ballerina e aggiunge nuovi personaggi, comporta infine una scenografia assai elaborata. Stravinskij, durante il suo soggiorno svizzero, era partito dall'idea di fare una sorta di concentrato di teatro musicale, una pièce che fosse facilmente proponibile nelle diverse città, in quei tempi difficili, alla fine della seconda guerra mondiale. In questa edizione sono stati invece inseriti testi tratti da Sergej Esenin e Thomas Bernhard, la voce del recitante veniva talora sostituita da un parlato collettivo che si esprimeva in una sorta di gramelot (testo originale in sovrimpressione), accanto alla figura del diavolo tre demoni quasi maschere comiche. La scenografia era giocata su tappeti a delimitare lo spazio e specchi alle spalle degli attori, mentre sul palco campeggiava Baba Yaga, la strega della tradizione slava. Se consideriamo la genesi del lavoro e le tante, essenziali realizzazioni in sala da concerto, non potrà non meravigliare questa versione che pure ricorda la prassi esecutiva dell'opera barocca. La partitura di Stravinskij rischiava di essere fagocitata dalla consistenza dei testi, quasi trasformata in ospite: solo nella seconda parte il ruolo della musica si è fatto più stringente, con un calcolo dei tempi drammatici ben ponderato. In definitiva la produzione, giocata su registri diversi, da una parte si segnala per efficacia e originalità, dall'altra documenta la maturazione della collaborazione pluriennale tra Teatro e Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino. I solisti dell'Orchestra Sinfonica Rossini, sotto la guida di Vito Clemente, hanno messo in evidenza l'originalità timbrica più che il nervosismo ritmico della partitura.

Historie du Soldat di Andrea Porcheddu, da "DelTeatro.it", 19 maggio 2008

C'era un fermento febbrile al Teatro della Fortuna di Fano. L'abituale clima delle prove che precedono il debutto è più incandescente del solito. Forse perché sono chiamati in causa ben trenta studenti del Corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, che di lì a pochi giorni (il 16 maggio) avrebbero debuttato con un'opera per nulla facile, l'Historie du Soldat di Stravinskij. Giovani e giovanissimi, guidati con carisma e sapienza dallo scenografo-regista-pedagogo Francesco Calcagnini, i giovani urbinati sono un esempio eclatante di formazione efficace. Dopo l'Accademia "Silvio D'Amico", dopo l'Accademia di Danza, il confronto con il lavoro "pratico" della classe di scenografia dell'Accademia di Urbino permette qualche altra considerazione in termini di pedagogia e scena. Calcagnini, infatti, da uomo di teatro qual è, non perde tempo: lavora direttamente con gli studenti a degli allestimenti veri e propri, chiamando in causa tutti nella realizzazione dello spazio scenico, dei costumi, delle luci. Così procedendo, negli ultimi anni ci ha abituato a saggi che sono veri e propri spettacoli, intelligenti, intriganti e sorprendenti per soluzioni sceniche e uso dello spazio. Da qualche stagione, poi, la classe urbinate ha stipulato una "convenzione" con il bel Teatro della Fortuna di Fano, e ha realizzato - stagione dopo stagione - opere di interessante livello qualitativo. Le premesse ci sono tutte anche per questa *Histoire*. L'entusiasmo è contagioso: c'è chi ha dipinto magistralmente - con fogge di tappeti antichi - la base dell'azione, chi ha costruito mirabolanti ed eteree macchine volanti, chi ha realizzato una angosciante e fantasmagorica Babajaga, che diventa macchina santa e malefica della narrazione. Sono tutti molto seri e determinati, i giovani studenti: chi non ha coinvolgimento diretto nell'allestimento diventa fotografa di scena, altri si piazzano alla console, altri ancora firmano i costumi. Calcagnini si avvale anche dell'apporto di attori professionisti, che volentieri si mettono a servizio di tanto entusiasmo e creatività. E già dalle prime sequenze si capisce che questa Histoire sarà decisamente efficace: le scene sono un piacere per l'occhio, un'emozione visiva che coinvolge e sorprende. Sembrano marchingegni complicatissimi, in realtà si svelano per essere macchine semplici eppure dirompenti per resa e suggestione. Nel gruppo di giovani studenti c'è già chi ha fatto esperienze "professionali" (ad esempio al vicino Rossini Opera Festival di Pesaro) e tutti sono determinati a lavorare nel settore. Procedono di comune accordo - e forse anche per questo Francesco Calcagnini riesce a tenere assieme un gruppo tanto numeroso - scartano senza problemi le idee ritenute meno efficaci, si applicano con entusiasmo alle soluzioni che si mostrano vincenti. Spirito di gruppo e creatività. Che c'è di meglio?

INDEX

01

16 UNA STORIA DI VENTO
*Umberto **Palestini***

18 PROLOGO IN TERRA PER UN TEATRO VIVENTE
*Guido **Di Palma***

22 MANIA DI URBINO
*Gabbris **Ferrari***

25 IMMAGINI INTERMITTENTI PER UNA MEMORIA INVOLONTARIA

02 1990/1994

62 IL LUOGO DELL'AGIRE
*Intervista a Christian **Cassar** a cura di Rossano **Baronciani***

68 SCHEDE DI TEATRO
1990/1994

03 1996/2005

96 SENZA USCITE DI SICUREZZA
*Intervista a Francesco **Calcagnini** a cura di Rossano **Baronciani***

100 SCHEDE DI TEATRO
1996/2005

04 2005/2010

138 UN INCONTRO FORTUNATO
La collaborazione fra Accademia di Belle Arti di Urbino e Fondazione Teatro della Fortuna
*Simone **Brunetti**, sovrintendente al TdF*

142 GIOVANISTI SI NASCE
*Roberto **Recchia***

146 SCHEDE DI TEATRO
2005/2010

187 IMMAGINI DEL FARE

199 TAVOLE TECNICHE

213 ATTIVITÀ

225 HANNO SCRITTO

RINGRAZIAMENTI

Esiste un cassetto, un'anta di un armadio nell'Aula-teatro dove si conservano le fotografie, i disegni, le cartelle dei lavori che ci sembravano più interessanti. Un'elementare forma di deposito con cartelle stratificate purtroppo centrifugata da generosi (e alquanto improvvidi) tentativi classificatori, e dalla curiosità di nuovi allievi che si aggiungono ai primi e aprono, cercano, scompaginano e rimpaginano la memoria di tutte queste cose (casualmente ma fatalmente) con un ordine differente. Fare questo libro è stato soprattutto ripristinare un criterio, facendosi aiutare dai dati, dalla memoria e dalla pazienza, per risalire ed incasellare i nomi ai cognomi dei nostri allievi, agli artisti, alle attrici e agli attori che generosi e curiosi si sono fatti invitare, ai teatri e alle istituzioni che hanno collaborato ad uno spettacolo piuttosto che ad un altro.

Abbiamo fatto tutto il possibile per rintracciare, tra migliaia di fotografie, autori e proprietari dei diritti sulle immagini riprodotte nel presente volume. Nell'evenienza di eventuali, quanto involontarie, omissioni, l'Accademia rimane a disposizione degli aventi diritto per l'analisi e il soddisfacimento del caso.

Non possiamo in questa sede non ringraziare Silvano Bacciardi, della cui amicizia la Scuola di Scenografia può vantarsi da lunga data, che ha ridisegnato con lo sguardo dei suoi scatti la forma e la memoria di tantissimi nostri spettacoli. Altrettanto impossibile è non farlo per Roberto Felicioni che durante il suo transito ha documentato e fotografato le nostre attività tutte.

Non sarebbe mai esistito questo libro senza la volontà del Direttore dell'Accademia Umberto Palestini. La sua passione di trascrivere tracce delle attività attraverso cataloghi che storicizzano i diversi ambiti in cui si svolge il lavoro della nostra scuola è sicuramente un segno forte al quale la nostra Accademia non era abituata e che ora ha innervato tra le sue migliori abitudini. È lui che nonostante l'occupazione della nostra Scuola sia totalmente dedicata al teatro, luogo di arti applicate e di evanescenze altre rispetto a quelle dell'arte, ha desiderato e fortemente voluto, pensato e in prima persona curato pagina per pagina l'assetto concetto di questo libro. Assieme a Emanuele Bertoni che si è innamorato di lavorarci e non smette di limare l'impaginato nella non tanto segreta speranza di trattenerlo ancora un po' a sé.

La Fabbrica del vento è un'antologia di venti anni d'idee, forme, immagini dell'allegria del fare e di spettacoli, creati e pensati, progettati e realizzati dagli studenti della Scuola di Scenografia a Urbino.

Tutte le pagine custodiscono un debito di gratitudine speciale per il Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dottor Gianfranco Sabbatini per il contributo costante che ci ha garantito per i nostri progetti, per la curiosità puntuale che ha sempre avuto nei nostri confronti e per il suo sorriso autentico che ci regalava nel momento in cui imbarazzati andavamo a reclamare qualche aiuto. Alcuni di noi hanno segretamente temuto che questo libro, oltre a documentare la nostra storia, custodisca il suo epitaffio, la parola fine ad un'esperienza laboriosa, il necessario stimolo a ricominciare tutto da capo. Il capitolo zero con una nuova pagina bianca ancora tutta da scrivere.

Penso però che l'idea di consegnar la prima copia di questo lavoro, ancora fragrante di tipografia, a Gianfranco Sabbatini abbia contribuito a creare un appuntamento particolare, a inventare una scadenza preziosa: la riconsegna alla sua felice lungimiranza del nostro libro dove è impaginata, trascritta, illustrata e a lui dedicata la storia del nostro fare.

Un'altra dedica identicamente appassionata è per tutti gli allievi che si sono trovati coinvolti. Il desiderio è di ringraziarli uno ad uno. Il loro lavoro appassionato è l'oggetto soggetto reale di questo libro.

Si ringraziano inoltre:
Anna Fucili e Patrizia Baratiri

Scuola di Scenografia

LA FABBRICA DEL VENTO

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI URBINO // SCUOLA DI SCENOGRAFIA 1990-2010
a cura di Francesco Calcagnini e Umberto Palestini
con la collaborazione di Christian Cassar

Volume realizzato con il contributo di

Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

Provincia di Pesaro e Urbino

COMITATO SCIENTIFICO
Rossano Baronciani
Emanuele Bertoni
Francesco Calcagnini
Christian Cassar
Silvia Dolci
Anna Fucili
Sebastiano Guerrera
Paola Mariani
Umberto Palestini
Maria Rosaria Tartaglia

RICERCHE DOCUMENTARIE E FOTOGRAFICHE
Silvia Dolci
con la collaborazione di Roberto Felicioni

REDAZIONE
Anna Fucili

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA
Massimo Castellucci
Amneris De Angeli

PROGETTO GRAFICO
Emanuele Bertoni

STAMPA
Sat Pesaro

© 2010 Baskerville, Bologna, Italia

ISBN-13 9788880008910

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Questo volume non può essere riprodotto,
archiviato o trasmesso, intero o in parte,
in alcun modo (digitale, ottico o in altra forma)
senza il preventivo permesso scritto di tutti i possessori dei
relativi diritti ed in primo luogo di Baskerville c. s. Bologna,
editrice italiana del libro.

Baskerville è un marchio registrato da
Baskerville, Bologna, Italia

www.Baskerville.it